

UNIVERSIDAD

D E M É X I C O

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO / OCTUBRE-NOVIEMBRE 1998 / NÚM. 573-574

**Ilustra: César
Martínez Silva**

**Poemas
de Blanco y Magaña**

- ◆ **Domínguez Martínez, Durand Ponte: Acerca del 48**
- ◆ **Cansino: Contra la pena de muerte**
- ◆ **Octavio Paz y la Diosa Madre azteca**
- ◆ **Génesis del *Romancero gitano* de García Lorca**
- ◆ **Textos en torno a Efraín Huerta, López Velarde, Gabriel Miró, Carlos Pereyra y Vargas Llosa**

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Octubre 1998

◆
Núm. 572

◆ Ilustra: Patricia Soriano

◆ El llanto de García Lorca

◆ Armamentismo, hoy

◆ Mercedes de la Garza:
El chamán y los males
del espíritu

◆ Andrés Medina:
Cuatrocientas
lenguas indígenas

◆ Poemas de Milán y Suárez

◆ Textos de Espinoza,
Lombardo, Samperio,
Schlag y otros

Llame a los números 666 3496, 666 3624 y FAX 666 3749
y acudiremos a tomar su suscripción *dentro* del D.F.



Coordinación de Humanidades

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Director: Alberto Dallal

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

Coordinador editorial: Octavio Ortiz Gómez

Corrección: Amira Candelaria Webster

Publicidad y relaciones públicas: Rocío Fuentes Vargas

Administración: Leonora Luna Téllez

Diseño y producción editorial: Revista *Universidad de México*

Oficinas de la revista: Insurgentes Sur 3744, Tlalpan, 14000, México, D.F. Apartado Postal 70288, C.P. 04510, México, D.F. Teléfonos: 606 1391, 666 3496 y FAX 666 3749. Correspondencia de Segunda Clase. Registro DGC Núm. 061 1286. Características 2286611212. *Impresión:* Impresora y Editora Infagon, S.A. de C.V., Eje 5 Sur B Núm. 36, Col. Paseos de Churubusco, 09030, México, D.F. *Distribución:* Publicaciones Sayrols, S. A. de C. V., Mier y Pesado 126, Col. del Valle, 03100, México, D. F. y revista *Universidad de México*. Precio del ejemplar: \$15.00. Suscripción por 12 números: \$150.00 (US\$90.00 en el extranjero). Ejemplar de número atrasado: \$20.00. Revista mensual. Tiraje de cuatro mil ejemplares. Esta publicación no se hace responsable por textos no solicitados. Cada autor es responsable del contenido de su propio texto. Certificado de Licitud de Título número 2801. Certificado de Licitud de Contenido número 1797. Reserva de uso exclusivo número 112-86.

Correo electrónico (E-mail): reunimex@servidor.unam.mx

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

OCTUBRE-NOVIEMBRE 1998
NÚM. 573-574

Índice

	♦ 2 ♦	Presentación
RAÚL DOMÍNGUEZ MARTÍNEZ	♦ 3 ♦	El andamiaje estructural del movimiento del 68
ALBERTO BLANCO	♦ 9 ♦	Un no más grande que el mundo
LUIS ROBERTO VERA	♦ 10 ♦	Octavio Paz y la diosa madre azteca. El eje del universo
MARÍA SILVINA PERSINO	♦ 17 ♦	El rey Candaules en <i>Elogio de la madrastra</i> de Mario Vargas Llosa
RICARDO POHLENZ	♦ 22 ♦	5/4
CÉSAR CANSINO	♦ 25 ♦	La pena de muerte: un crimen contra la humanidad
JESÚS GÓMEZ MORÁN	♦ 31 ♦	Una radiografía de dos espacios conniventes
CARLOS-BLAS GALINDO	♦ 35 ♦	César Martínez Silva: rebeldía y expresividad
PACIENCIA ONTAÑÓN DE LOPE	♦ 43 ♦	Personajes patológicos en la obra de Gabriel Miró
BOLÍVAR ECHEVERRÍA	♦ 47 ♦	Carlos Pereyra y los tiempos del "desencanto"
FRANCISCO MAGAÑA	♦ 50 ♦	Oscuranas
MARÍA ANDUEZA	♦ 52 ♦	Del romance al <i>Romancero gitano</i> de Federico García Lorca
LAURA O'DOHERTY	♦ 58 ♦	Ramón López Velarde, periodista católico
VÍCTOR MANUEL DURAND PONTE	♦ 63 ♦	La herencia del 68: entre el autoritarismo y la ciudadanía

LA EXPERIENCIA CRÍTICA

ELENA URRUTIA	♦ 70 ♦	Las mujeres en la "edad de oro" de la cinematografía mexicana
ERNESTO LUMBRERAS	♦ 73 ♦	Tratado del retorno
	♦ 74 ♦	Colaboradores

Presentación



Desde 1968 ha sido octubre mes de intensas situaciones y rememoraciones universitarias. El fenómeno ha ampliado su significación social e histórica en la medida en que, del ámbito estricto de la educación superior, trasladó en su misma dinámica (en ciertos aspectos de manera profunda) sus premisas y exigencias al espacio de toda la nación. El movimiento estudiantil se ha hecho popular en muchas de sus vertientes pero sobre todo en su irresistible crítica y enfrentamiento con un cerrado autoritarismo. Se ha convertido en medida e instrumento de localización de esos variados niveles y procesos en los que nuestra nación no acaba por romper obstáculos antidemocráticos que en variadas etapas de su historia ha padecido. Al cumplirse treinta años de la matanza de Tlatelolco, rendimos homenaje a aquellos que en voz y cuerpo mostraron valientemente la necesidad de oponerse a cualquier tipo de intransigencia política. Asimismo, publicamos dos textos que acompañan un esfuerzo nacionalmente compartido por revelar e interpretar los acontecimientos de 1968. ♦

El andamiaje estructural del movimiento del 68

RAÚL DOMÍNGUEZ MARTÍNEZ

1

Desde una perspectiva semántica, podría interpretarse el movimiento del 68 por medio de las voces homófonas: *rebelar* y *revelar*. Ambos términos tienen etimología latina; el primero de ellos deriva de la palabra *bellum*, que se traduce como 'guerra', y el segundo de *velum*, que significa 'velo'. Conflicto y demostración; enfrentamiento y denuncia. Acción simultánea que se hizo explícita en el caso tangible de la movilización callejera y que en múltiples sentidos quedó implícita en cuanto a su potencial para exponer a la luz diversos mecanismos de opresión soterrada, efecto que sólo más tarde sería medible en diversos campos de la política, la economía, la educación, la sociedad y la cultura. Una larga secuela de consecuencias tendría—en efecto—este hecho histórico, que necesariamente impactaron el devenir de la sociedad mexicana, como mejor podemos apreciar a treinta años de distancia. Yo diría, sin juicios de valor, que más que una insurrección frustrada, socavada con lujo de violencia—"la violencia es la partera de la historia", había dicho Marx—el movimiento estudiantil significó un replanteamiento.

El más importante de los movimientos del México contemporáneo conserva, sin embargo, poco claras las causas que le dieron origen, magnitud y fuerza. Pretendo, a continuación, presentar algunas consideraciones sobre este aspecto particular.

2

Uno de los autores de esa época dorada en la que en América Latina se estaban gestando teorías propias sobre cien-

cias sociales, definió de la siguiente manera la categoría de *movilización social*:

proceso sicosociológico a través del cual grupos sumergidos en la pasividad correspondiente al *pattern* normativo tradicional—predominio de acción prescriptiva a través del cumplimiento de normas internalizadas—adquieren cierta capacidad de comportamiento deliberativo, alcanzan niveles de aspiración distintos a los establecidos por el *pattern* preexistente y, en consecuencia, ejercen actividad en el campo político.¹

He querido emplear esta definición porque me parece que ayuda a comprender lo que ocurrió con el movimiento estudiantil de 1968. No me refiero al genocidio ordenado por el presidente de la República a principios de octubre, porque un suceso de tal naturaleza tiene una sola explicación y un sólo significado: el crimen; me refiero al origen y al significado de un suceso que marca como pocos un antes y un después. Muchas y diversas interpretaciones se han elaborado al efecto, y muchas me resultan convincentes, aun cuando en apariencia se excluyan entre sí. ¿El fin de una época? En múltiples sentidos, sin duda que sí; a mí me complace la idea, por ejemplo, de que a partir de la contestación juvenil de ese tiempo, muchas cosas incuestionables e inamovibles dejaron de serlo (efecto de revelar). "La imaginación al poder", afirmaba en tono imperativo una de las célebres proclamas estudiantiles del mayo francés, poniendo de relieve—al margen de lo que de candor deno-

¹ Gino Germani, "Democracia representativa y clases populares", en Germani, Gino, Torcuato S. di Tella y Octavio Ianni, *Populismo y contradicciones de clase en Latinoamérica*, Era (Serie Popular, 21), México, 1973, pp. 20 y 21.

ta (parece claro que la imaginación en cuanto connotación de creatividad artística no tiene lugar en el ejercicio del poder)—la vocación crítica que caracterizó la contestación juvenil de ese entonces.

Pero en lo que respecta al movimiento estudiantil como (presunta) expresión de una inconformidad social más amplia, pudiese ser que sus alcances, su significado, fuese considerablemente más estrecho. No lo intento demostrar, sino dedicarme a un aspecto específico —parcial, por lo mismo— que se halla vinculado al tipo de manejo político que se hizo de la universidad, y de la educación superior en general, en torno a esos acontecimientos.

Conviene hacer una distinción aquí, a fin de separar la oferta educativa de la Universidad Nacional (atiendo en particular esta institución no tanto porque es la que mejor conozco, sino porque en muchos sentidos fue la columna vertebral del proceso) de la oferta educativa del régimen hecha a través de la UNAM. Resulta palpable, en todo caso, que las expectativas de la UNAM sobre sí misma y las del poder público sobre la UNAM diferían en aspectos esenciales. El binomio de matrícula y calidad académica guardaba, a todas luces, un valor distinto para uno y otro. La casa de estudios —organismo descentralizado del Estado— fue cediendo terreno y se sumergió en un vertiginoso proceso de masificación, en donde sus dispositivos de control iban perdiendo operatividad, al mismo tiempo que la administración pública transfería hacia la Universidad Nacional y hacia otros organismos de su género buena parte de las demandas sociales —no sólo educativas—, en particular las de una población económicamente activa (PEA) emergente que pretendía incorporarse al mercado de trabajo en condiciones favorables, alentada por dos “evidencias”: una, el ritmo de progreso que registraban los macroindicadores del país, con su gama de oportunidades implícitas y, dos, la disponibilidad de un instrumento idóneo y accesible para insertarse en ese proceso. El *pattern* normativo tradicional del que habla Germani estaba roto.

A lo anterior hay que sumar la incapacidad intrínseca de esta fórmula para continuar expandiendo sus márgenes de respuesta. El proceso de desconcentración —de apertura de alternativas— sometido a un ritmo en exceso lento, aparejado a un financiamiento escamoteado que en la práctica se traducía en una obligada y progresiva restricción de la oferta, impactó la sensibilidad de un grupo social que poco antes había sido alentado en sentido inverso. El *gradualismo* como instrumento para evitar que la pérdida de un satisfactor se transforme en inconformidad explosiva fue una lec-

ción olvidada para quienes en muchos otros aspectos tenían bien presentes las prescripciones de Maquiavelo. Esta circunstancia, en un medio sellado por el totalitarismo y en un ambiente nacional e internacional de rebeldía, se constituyó en detonador.

3

[En los países periféricos], el peso muerto de costumbres y condiciones pretecnológicas e incluso preburguesas ofrecen una fuerte resistencia al desarrollo superimpuesto. ¿Cabe admitir razonablemente que, bajo el impacto de los dos grandes sistemas de administración tecnológica total, la disolución de estas resistencias procederá mediante formas liberales y democráticas? ¿Que los países subdesarrollados puedan dar el salto histórico desde la sociedad pretecnológica hasta la posttecnológica en la que el aparato tecnológico dominado proporcione las bases para una genuina democracia? Por el contrario, más bien parece ser que el desarrollo superimpuesto de estos países traerá consigo un periodo de administración total más violento y más rígido que el recorrido por las sociedades avanzadas que pueden contar con las realizaciones de la era liberal.²

El párrafo anterior se debe a uno de los profetas por antonomasia de la época: Marcuse. Aparecido en 1964, el texto alude al juego de contradicciones que se gestaba en ese momento del devenir del capitalismo y la posición de éste en el contexto de la guerra fría. Texto lleno de fatalidad y de lucidez, pronosticaba la inminencia de un choque entre las expectativas generadas desde la cúpula y la realidad.

México, inmerso en un triunfalismo más cercano a una Fata Morgana que al optimismo sustentado, contabilizaba resultados que alimentaron la caracterización de un “milagro mexicano”: el PIB *per capita* ascendía (pesos constantes de 1970) de 4 mil 558 pesos en 1950 a 8 mil 681 en 1970; esta última fecha, la moneda nacional cumplía quince años de cotización fija (12.50) respecto del dólar; el crecimiento promedio anual registraba tasas del orden de 5.6% en la década de los cincuentas y de 7.0% en la siguiente. La industria, en la euforia del proceso de sustitución de importaciones, se transformó en el sector más di-

² Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional*, “Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada”, trad. de Antonio Elorza, Ariel (Ariel Quincenal, 165), España, 1981, p. 77.

námico, con crecimientos de 8.6% entre 1960 y 1965 y una tendencia ascendente en los años siguientes, diversificando la planta productiva y logrando satisfacer las necesidades de bienes de consumo de un mercado cautivo. La población urbana (comunidades de 2 500 habitantes o más) pasó en ese tiempo a constituir la porción mayoritaria en el país, a la vez que la PEA registraba las tendencias y las tasas más altas de crecimiento en favor de los sectores

industriales y de servicios.

Pero esta imagen de un México moderno mantenía contra-



Anatomía del mexicano II

diciones estructurales con potencial suficiente como para revertir la euforia. La más grave de ellas, la condición sin la cual no se puede hablar con propiedad de desarrollo en una formación social, fue la forma en la que el excedente se distribuía entre quienes lo generaban. Un interesante estudio realizado a este respecto con conclusiones que se prestaron a ser redondeadas—gracias a los datos de la Encuesta Nacional de Ingresos y Gastos de los Hogares que llevó a cabo la Secretaría de Programación y Presupuesto en 1977— afirma lo siguiente:

a) Durante el periodo 1950-1977 la distribución del ingreso familiar en México prácticamente no sufrió ningún tipo de cambios. Esto ocurrió a pesar de los periodos de alto crecimiento y de las profundas transformaciones del aparato productivo, cada vez más industrializado, moderno y urbano.

b) En el mismo lapso, 20% de la población con menores recursos económicos perdió participación en el ingreso, y cer-

ca de la mitad de los hogares percibieron un ingreso familiar total inferior al salario mínimo vigente. Es decir, el tipo de crecimiento ocurrido en México no sólo no modificó la estructura distributiva, sino que no ha sido capaz de eliminar la situación de pobreza en grandes sectores de la población.

c) De acuerdo con los datos de la última encuesta (1977) la distribución del ingreso por hogares está altamente concentrada: 20% de la población con menores recursos económicos recibe 3.54%, mientras que 20% con mayores recursos se queda con más de 50%.³

El *modelo de desarrollo* por el que optó el régimen sumó otro inconveniente fundamental: su carácter autolimitativo y dependiente. Garantizando una acumulación de capital rápida y con elevadas tasas de rentabilidad—merced, en particular, a las condiciones de un mercado cautivo, así como a las de un sacrificio del sector primario, al abaratar su mano de obra y su producto para subsidiar el despliegue de la industria— el gobierno no se preocupó, sin embargo, de fomentar la sustitución de bienes de capital ni de controlar el proceso con miras a una correspondencia efectiva con las condiciones locales; determinó con esa fórmula una dependencia tecnológica creciente y con un alcance potencial predeterminado. Un especialista dedicado a este tema sintetiza el problema de esta manera:

La dinámica de industrialización en el país ha estado condicionada por la oferta tecnológica existente en los países capitalistas desarrollados, lo cual tiene características que atentan contra la mejor utilización de recursos internos. Es esta vinculación tecnológica, a que conllevan las necesidades de acumulación de capital, la que determina la dinámica de la utilización de recursos y de factores productivos, evidenciando que no es la distribución del ingreso la que configura la estructura productiva, ni es la disponibilidad interna de recursos y factores productivos, ni la relación de precios entre éstos, las que determinan su combinación y utilización internamente.⁴

Hoy, a tres décadas de distancia, observamos—y padecemos— los mexicanos las consecuencias contundentes de la obsolescencia tecnológica de la industria local, de su profunda incapacidad de sustituir bienes de capital, de

³ Nora Lustig, "La desigual distribución del ingreso y de la riqueza", en Cordera, Rolando y Carlos Tello (coords.), *La desigualdad en México*, 2ª ed., Siglo XXI, México, 1986, p. 291.

⁴ Arturo G. Huerta, *Economía mexicana más allá del milagro*, Ediciones de Cultura Popular/Instituto de Investigaciones Económicas-UNAM, México, 1986, p. 30.

su desarticulación de las necesidades reales y de las posibilidades reales del mercado, de sus altos costos de producción y, en fin, de su acusada dependencia del extranjero y de las prebendas gestionadas por las autoridades domésticas.

Injusticia social y dependencia, pobreza absoluta sufrida por grandes sectores de la población e incapacidad de mantener el crecimiento son efectos directos y extremos de las bases sobre las cuales se llevó a cabo el proceso y que se encontraban ya *in operatione* cuando estalló el movimiento del 68.

4

En 1958, exactamente diez años antes del suceso que nos ocupa, las formas de proceder de quienes detentan el poder en México dieron lugar a una serie de estallidos sociales, protagonizados por diversos grupos de trabajadores y por estudiantes de educación superior. Estos estallidos, de orígenes diversos, llegaron a presentar puntos de convergencia en su momento, tales, que podrían dar la impresión de un movimiento unificado. El 30 de agosto de ese año, por ejemplo, se llevó a cabo una marcha conjunta de estudiantes, ferrocarrileros, petroleros y telegrafistas; los unos apoyaron a los otros en distintas fases de sus respectivas protestas y las proclamas en torno a la solidaridad recíproca fueron reiterativas. Pero cada uno obedecía a causas diferentes, tenían pesos específicos y fueron objeto de tratamientos represivos diversos por parte de las autoridades. Las protestas de ferrocarrileros, telegrafistas, petroleros y maestros se orientaban hacia reivindicaciones laborales: los primeros desconocieron a sus líderes, aceptando la representación de Demetrio Vallejo; los telegrafistas se negaron a tratar sus peticiones a través del Sindicato de la SCOP, al que formalmente estaban adheridos, y los maestros rechazaron la directiva de la Sección IX del SNTE, formando el Movimiento Revolucionario Magisterial, con Othón Salazar a la cabeza. Todas estas movilizaciones reclamaban compensaciones salariales. Los estudiantes, en cambio, se levantaron en favor de reivindicaciones de tipo asistencial. Participaron alumnos de la UNAM, IPN y de la Escuela Normal, todos ellos inconformes por una autorización de aumento a las tarifas de transporte público en el Distrito Federal.

Los trabajadores llevaron a cabo una intensa lucha al interior de sus respectivos sindicatos y contaron, eventualmente, con la colaboración de partidos políticos de oposición, en particular del PCM, empleando el arma —que re-

sultaba letal para la *pax* social de entonces— de la huelga. Los estudiantes secuestraron camiones y ocuparon la calle. Cabe señalar aquí que los aumentos al pasaje urbano fueron el resultado de una amenaza de huelga por parte de los choferes, quienes, constituidos en Alianza, solicitaban mejoras a sus emolumentos.

El sistema político mexicano actuó con gran pragmatismo frente a estos problemas, que amenazaron con empañar sus logros: los aumentos de los trabajadores fueron concedidos y, en casos como el del magisterio, fueron absorbidas sus demandas sindicales dentro de cauces institucionales.⁵ Al movimiento ferrocarrilero se le ofreció el reconocimiento de su auténtica dirección sindical, lo cual no fue suficiente para repulsar el proyecto de esa misma representación, ya involucrada a fondo con un horizonte político más amplio. En este último caso, el desenlace, a principios de 1959, fue la represión, el encarcelamiento de los líderes y el despido de miles de trabajadores.⁶ Fidel Velázquez, en una de sus acostumbradas intervenciones, prometió “toda su fuerza ... para aplastar cualquier intento de disolución sindical en contra del régimen”.⁷

Los estudiantes, por su parte, disolvieron el movimiento una vez que Ruiz Cortines prometió anular el aumento al transporte, estudiar la situación laboral de los choferes y las condiciones de mejoramiento del transporte, liberar a los estudiantes presos y levantar los retenes militares que se habían colocado en torno a los planteles educativos. Antes, el regente de la ciudad, Ernesto P. Uruchurtu, había ordenado a la policía no emplear la fuerza en contra de los estudiantes.⁸ El evidente contraste en el trato a los diferentes protagonistas del conflicto apunta no sólo al pragmatismo político que siempre ha caracterizado al poder público en México, sino al papel estratégico que cumplían unos y otros en esa circunstancia histórica.

En efecto, la importancia estratégica de la educación superior dentro del programa de industrialización, como fuente proveedora de cuadros técnicos y administrativos —estratos medios, vale decir— y no de mano de obra en un sentido estricto, determinó actitudes más benevolentes respecto de sus motivos de inconformidad. También

⁵ Cfr. Aurora Loyo Brambila, *El movimiento magisterial de 1958 en México*, Era (Problemas de México), México, 1979, 115 pp.

⁶ Cfr. Antonio Alonso, *El movimiento ferrocarrilero en México 1958-1959*, 7ª ed., Era (Problemas de México), México, 1986, 196 pp.

⁷ “La CTM escuda a la Federación Burócrata, gravemente amenazada de disgregación”, en *Excelsior*, núm. 15 131, año XLII, tomo III, México, 13 de junio 1958, p. 12.

⁸ Cfr. Raúl Domínguez, “El perfil político de las organizaciones estudiantiles durante la década de 1950”, en Luna, Lorenzo, et al., *Los estudiantes. Trabajos de historia y sociología*, UNAM, México, 1989, pp. 261-290.

determinó el alcance de la protesta. En tal perspectiva, no se puede considerar el movimiento estudiantil de 1958 como un antecedente del movimiento de 1968. Por el contrario, lo que demuestra es que al tratarse de *figuras intermedias*, como se define en una vertiente de la sociología a las clases medias,⁹ en permanente estado de transición, sus intereses se ajustan y se circunscriben a una dimensión espacio-temporal perfectamente delimitada y permanentemente cambiante. En 1958 la matrícula de educación superior en el país, pero de manera muy particular en la capital de la República, constituía una expectativa destacada en aras de la modernización y del progreso. En 1968 ya no.

5

En una obra clásica de nuestra cultura política, cuyo autor fue designado rector de la Universidad Nacional justo después de ocurrido el movimiento del 68 sin ninguna casualidad —y dicho esto sin detrimento de los indiscutibles méritos académicos y personales que lo facultaban para ese cargo—, se puede leer la siguiente afirmación:

La inconformidad del México marginal no se manifiesta en forma consecuente y continua, como fenómeno colectivo, institucional o natural. La inconformidad no aparece ni cívica ni permanentemente. Todo un México desorganizado, no informado y sin medios de información está quieto, silencioso; es un México sin ciudadanos en el sentido genuino de la palabra.¹⁰

La primera edición de la citada obra apareció en 1964, cuando, pasada la euforia inicial del “milagro mexicano”, comenzaban a percibirse con mayor grado de molestia y con menor optimismo las contradicciones subyacentes. Pero, debido a esta situación apuntada por González Casanova —por desgracia aún vigente en buena medida treinta años más tarde—, la inconformidad solía abrirse paso por cauces ajenos a la oposición organizada. La tentativa del movimiento ferrocarrilero, aplastado en marzo de 1959, había evidenciado la total ineficacia de las organizaciones que pretendían representar a los sectores menos favorecidos de

la sociedad mexicana, dando lugar a rompimientos internos y externos y enfilándose hacia un proceso de debilitamiento mayor. Las diversas formas de cooptación practicadas por el régimen, la intimidación (recordemos la tristemente célebre figura de *disolución social*), el sesgo triunfalista de los macroindicadores económicos y, en fin, toda suerte de mecanismos de represión y control abiertos o encubiertos, sumados a la incapacidad de las agrupaciones opositoras, constituían un terreno fértil para el *espontaneísmo*.

Otros autores —éstos norteamericanos— que estudiaron el asunto de la instrucción escolar y sus contradicciones en esa época, aluden en su trabajo a una circunstancia que, sin duda, sirvió de fermento para la contestación estudiantil en México y en otros países del mundo.

Sencillamente —apuntan— le resulta imposible a la educación superior conservar su estructura tradicional humanística y transmitir capacidades útiles de alto nivel a los estudiantes, sin desarrollar al mismo tiempo parte de las capacidades críticas de los estudiantes y de transmitirles parte de la verdad sobre el funcionamiento de la sociedad.¹¹

Naturalmente, esta consideración no explica por sí sola un brote insurreccional, pero si a esa contradicción añadimos contradicciones objetivas que amenazan de manera directa el *status* —operante o pretendido— de este sector, las posibilidades aumentan en forma exponencial.

Hay que tener presente que, desde 1962, la más importante casa de estudios del país había introducido dispositivos de control al ingreso, hasta entonces accesible —al menos en apariencia— y abierto, dando lugar ya a un número creciente de candidatos rechazados, los que a principios de 1968 dieron origen a la así llamada Preparatoria Popular. La educación superior no era —y no podía ser— para todos. Las evidencias empíricas inmediatas de esta situación tenderían a exacerbarse con otro hecho registrado, más que en el terreno de lo empírico, en el de lo intuitivo: la incapacidad del sistema para garantizar la satisfacción a las expectativas generadas de bienestar futuro. La promesa, muchas veces explicitada en el discurso público, de ascenso social por la vía escolar, disponible para quien así lo decidiera, era —y continúa siéndolo— falsa. Pero estas realidades se constituyeron en forjadoras de conciencia? No. No, si por conciencia entendemos una ela-

⁹ Cfr. F. P. Cerase y F. Mignella Calvosa, *La nueva pequeña burguesía*, “Teoría e investigación sobre una clase en transición”, trad. de Silvia Tabachnik, Nueva Imagen, México, 1980, 267 pp.

¹⁰ Pablo González Casanova, *La democracia en México*, 9ª ed., Era (Serie Popular Era, 4), México, 1977, p. 152.

¹¹ Samuel Bowles y Herbert Gintis, *La instrucción escolar en la América capitalista*, “La reforma educativa y las contradicciones de la vida económica”, trad. de Pilar Mascaró, Siglo XXI, México, 1981, p. 268.

boración analítica y sistematizada. Más bien de lo que se trató fue de registrar, en un determinado ámbito de lo sensorial, la incapacidad del sistema de brindar satisfactores y, con ello, poner de manifiesto su capacidad represiva.

6

Parece incuestionable que el movimiento estudiantil de 1968 no fue orquestado de conformidad con una ideología política definida; tal vez ni siquiera inspirado. La lista de personajes —Marx, Marcuse, Che, etcétera— y de acontecimientos históricos —la Revolución cubana a la cabeza— que le sirvieron de bandera apunta de manera más exacta a lo que de elementos subversivos sugerían sus ejemplos individuales, que a sus proposiciones reales. Luis González de Alba, miembro del CNH y destacado protagonista del movimiento, lo explica de la siguiente manera:

El motor que sacó a los privilegiados (estudiantes) no fue la indignación por una situación política que sólo unos cuantos, en los grupos de izquierda, consideraban intolerable. Fue el dasaño contra normas sociales que no estaban ni siquiera implícitamente señaladas en nuestras seis demandas. No fue la caridad por el prójimo, cuyos problemas el estudiante común ni conocía ni se interesaba mucho por ellos en caso de conocerlos. ... Fue la fiesta, el carnaval contra la cuaresma obligada de México los últimos cincuenta años, contra el mural que nos pintaba una sociedad estática mientras el mundo se transformaba.¹²

La escuela —UNAM, IPN, Chapingo, Normal y las otras que participaron— no se constituyó en sucedáneo del partido. Fue más bien el espacio propicio para la emergencia de contradicciones expresadas a través de un grupo social que, por sus características particulares, se encontraba asimismo propicio para tal efecto. El movimiento estudiantil incorporó una amplia gama de ideologías implícitas, desarticuladas, no programáticas, impulsado por un anhelo tácito de mayores márgenes de actuación, y dotado —ésta es una de las aporías de un totalitarismo no descarado— de capacidad para exigirlos.

La respuesta para sofocar el movimiento fue el genocidio. Acto seguido, se empezaron a perfilar medidas ten-

ientes a abrir el espectro de la oferta política y a suavizar los métodos de la intolerancia. "Los mexicanos sostenemos —esto lo afirmó uno de los responsables de la represión en 68, en ese entonces en calidad de presidente de la República electo— que no son modelos deseables para nuestro desarrollo, ni el que se funda exclusivamente en la acumulación del capital y la explotación del trabajo, ni el que suprimiera la libertad humana como valor supremo y la iniciativa individual como fuerza motriz del progreso."¹³ El impacto del movimiento habría de determinar, en efecto, un cambio. No el que pretendieron los estudiantes, ni el que reclamaba la situación social del país. Se trataba sólo de absorber y neutralizar aquellas contradicciones que resultaban manejables, al menos en el plazo inmediato. Así se hizo, postergando soluciones de fondo que muy pronto emergerían con su peso insoslayable.

Respecto de la tentativa de Echeverría, un estudioso del tema hace una observación interesante, doblemente interesante porque este sexenio marca el ocaso del populismo y la entrada a un realismo que a muy pocos agrada.

Teóricamente, el proyecto burgués-reformista del sexenio de Echeverría buscaba establecer o crear las condiciones para el funcionamiento de un nuevo modelo de acumulación que no se apoyase exclusivamente en la concentración del ingreso. Este proyecto, que pretendía estabilizar la economía vía mayor intervención estatal y atender las demandas populares básicas, podía, en algún momento, entrar en contradicción con el proyecto impulsado por el gran capital.¹⁴

Así fue. Ensayos, ajustes, paliativos y demás remiendos —la última de las ilusiones fue *la administración de la abundancia*, proclamada por López Portillo— habrían de resultar infructuosos ante las directrices reales de nuestro sistema, ante sus propias contradicciones estructurales y ante la lógica implacable del poder. Es en este sentido que podemos reconocer el año 1968 como el punto de inflexión a partir del cual se empieza a desvanecer la ilusión del progreso y de la concordia social, de la vigencia y la viabilidad de un proyecto edificado con muy altas cuotas pendientes de soberanía efectiva y de justicia social, mismas que, a la fecha, prevalecen. ♦

¹³ Luis Echeverría, "Discurso de toma de posesión a la Presidencia de la República", 1° de diciembre de 1970, en Banco Nacional de Comercio Exterior, *La política económica del nuevo gobierno*, México, 1971, p. 180.

¹⁴ Américo Saldívar, *Ideología y política del Estado mexicano (1970-1976)*, Siglo XXI, México, 1980, p. 84.

¹² Luis González de Alba, "La fiesta y la tragedia", en *Nexos*, México, núm. 189, septiembre de 1993, p. 27.

Un no más grande que el mundo

♦
ALBERTO BLANCO

Llevamos más de veinte semanas avanzando
—siempre penosamente, siempre a contracorriente—
en esta casa enmarañada donde giran los vientos
y los árboles se cruzan en todas direcciones.

La casa parece no tener principio ni fin...
ni muros alrededor ni un secreto centro.
Tal vez no habrá nunca una puerta en esta casa:
estamos dentro y una ventana abarca cuanto hay.

O tal vez salir sea como perder la partida
y por eso preferimos demorarnos en la casa
castigándonos por nuestros propios errores,
nuestros prolongados extravíos y nuestras culpas.

Pero no está en nosotros el tamaño del castigo
ni el imperio de la ley, ni siquiera el escarmiento;
tampoco parece que la casa estuviera cerrada
a la luz del olvido, ni por fuera ni por dentro.

Y es que llevamos más de veinte siglos avanzando
lo mismo en el balcón que en el sótano y en la azotea,
sin haber podido recontar los restos del naufragio
y sin ordenar nuestras exiguas pertenencias.

Pero si hemos de seguir dando vueltas
y girando alrededor de la misma prisión,
de la misma emboscada y del mismo asilo,
que sea sogá en mano para acabar con el tiempo.

Octavio Paz y la diosa madre azteca. El eje del universo



LUIS ROBERTO VERA

La cuerda en el laberinto

La transformación de la imagen de la Tierra Madre en su paisaje puntúa la evolución de la crítica de arte de Octavio Paz.¹ El poeta percibe de tres maneras el acto de ver. Primero, como un desciframiento y una rearticulación de las obras de arte en tanto signos visuales (de aquí el énfasis en el contexto y el significado, así como en la posición privilegiada otorgada al receptor).

Segundo, el acto de ver es una actividad que involucra no sólo una participación —un punto de referencia— que compete al orden estético, sino que también posee un sentido metafísico. Como Beatriz para Dante, la figura femenina provee a Paz de una guía numinosa. La mujer es la visión del ser. La figura femenina está presentada a través del mito de la Diosa/Madre-Virgen-Novia/Tierra: Coatlicue es su proyección sincrética. El interés del poeta por la Virgen de Guadalupe surge de un doble proceso de síntesis del culto mariano: primero, en la Península Ibérica integra el culto de las diosas mediterráneas y, luego en México, el de las diosas precolombinas. Así, en su visión poética, Tonantzin/Guadalupe, sin dejar de ser María, es también Coatlicue. Por otra parte, mediante el concepto binario de la analogía/ironía, Paz le ha dado a la imagen de la Gran Diosa azteca un significado aún más amplio y profundo. La *Coatlicue Mayor*, su principal representación, que ahora se preserva en la Sala Azteca del Museo Nacional de Antropología, aparece en cada texto del poeta como la refe-

rencia última de la encarnación de los opuestos, de la vida y de la muerte.

Tercero, el acto de ver es una actividad —a la vez medio, expediente y estratagema— autorreflexiva: la circularidad de la mirada. Sólo que esta circularidad es también una coexistencia: englobadora, continua, total, no sucesiva. Y si bien es cierto que el despliegue de su explicación pertenece al orden del discurso, su visualidad se ubica en el ámbito de la situación. De allí que exista una contradicción entre la movilidad sintáctica y la quietud de la esencia mítica. El rito conjura esta contradicción entre el discurso y los arquetipos. El rito —gestos que son danza y música y lenguaje en una relación determinada— actualiza la intemporalidad del mito; pero, a su vez, este flujo preestablecido del movimiento, del sonido y del tacto busca anularse por medio de su mismidad sacralizada. Sacrificio abstracto, el rito en su repetición se aniquila: tal como el mantra para el que medita o las cuentas del rosario entre los dedos de quien reza, el molinillo de oración y las aspas de la cruz al girar forman el círculo y se anulan. La circularidad de la visión paciana es una instancia del decodificador binario que rige su pensamiento; y, en el caso de su crítica y poesía basadas en obras de arte, una manera de presentar la analogía (la correspondencia visual) y la ironía (el mito de la crítica y la crítica del mito) en cuanto expresión del acto de ver o, mejor, de pensar la mirada: por la semejanza se llega a la vacuidad.

Así, no es extraño que de nuevo haya aparecido el mito de la caverna como un telón de fondo platónico al analizar las reflexiones pacianas acerca del *Ensamblaje* de Filadelfia, de Marcel Duchamp, en donde una imagen femenina da sentido al mundo. Más aún, como Ariadna para Teseo,

¹ V. Mary Farakos, Octavio Paz: Critic of the Arts, tesis doctoral, inédita, Universidad de Indiana, 1980.

la imagen de Coatlicue para Paz es tanto una visión y un hilo —verdadero cordón umbilical— que lo guía a través de las circunvoluciones de su laberinto. Esta realidad no es sino una sombra, el reflejo del reflejo de otra realidad. Pero, con la sombra de Coatlicue, el poeta entreteje una nueva visión. Una verdad acerca de esta realidad y, por lo mismo, de la naturaleza humana. De ser una estatua que representa las fuerzas duales de la realidad, gracias a la evolución paralela del concepto binario de la analogía/ironía, Coatlicue encarna en los muchos avatares del mito femenino. Y es en la evolución de su crítica de arte donde mejor podemos percibir la transformación de esta visión totalizadora: de personificación dual de la realidad encarnada en la representación de la Mujer, y de la Mujer en Diosa de la Madre Tierra, la imagen finalmente deviene su paisaje.

**“Piedra de sol” y “Pasado en claro”:
a la sombra de Coatlicue**

Para Octavio Paz el amor exige una elección: la aceptación de transformarse tanto en el sujeto como en el objeto de una relación afectiva. Puesto que Coatlicue personifica a la Diosa Madre, nos encontramos con una relación que se afina en el poder matriarcal. Así, no hay elección posible sino un enfrentamiento con la fatalidad y con la necesidad. Más que presentar una elección afectiva, el conflicto de tener que aceptar la reversibilidad del amor, los ensayos de Paz acerca de Coatlicue despliegan la lucha trágica del hombre frente a hechos dados e imposibles de cambiar y el reto permanente que implica ejercer su inalienable derecho a la libertad. Simbolizan en otra dimensión su percepción del arquetipo femenino. Al asumir la imagen de Coatlicue como figura materna, Paz también acepta a la madre. Encontramos un primer ejemplo de esta aceptación final y trágica en una estrofa de “Piedra de sol”.²

Allí, hay varios aspectos que exigen atención y que particularizan una referencia específica a la *Coatlicue Mayor* mediante los cuatro elementos metafísicos arquetípicos. Para empezar, las reiteradas y sucesivas referencias a formas pétreas: jade, roca, peña, peñasco, basalto, en donde la piedra aparece como la representación de la tierra y en ella se concilian los opuestos que constelan el cuerpo de la estatua. Si chalchihuites, serpientes y garras de águilas se incrustan o

enlazan a un peñasco que planea sobre “valles submarinos” y “valle de los muertos”, esta “reina”, “pastora” y “guardiana”, que es asimismo la encarnación del “circo lunar”, también es “flor de resurrección, uva de vida” y “señora de la flauta y del relámpago”. Por otra parte, las tres ocasiones que indican el acto de escribir están asociadas con los tres elementos restantes: “escritura de fuego ..., del mar ..., del viento”. Esta inferencia aparece confirmada mediante el último acto de escribir de un quinto elemento, centro del universo azteca: “testamento del sol”, después de todo, nacido de la entraña de Coatlicue. La escritura de todos estos elementos cifran el cuarto elemento: es la diosa misma, puesto que, al mismo tiempo, ella es la Tierra y la Piedra.

“Solo a dos voces” también tiene este rasgo reticente. Su segunda estrofa nombra tan sólo tres de los cuatro elementos metafísicos arquetípicos: viento, agua, fuego. Allí, asimismo, el cuarto elemento está representado por la propia diosa, Tierra y Piedra. En esta segunda estrofa, la secuencia de los versos acerca del “sol en el vientre” de la piedra no puede ser sino una referencia a Huitzilopochtli y Coatlicue.

Algunos de los versos de la tercera estrofa de “Solo a dos voces”, a saber: “Desandar el camino, / volver a la primera letra / en dirección inversa / al sol, / hacia la piedra: / simiente, / gota de energía, / joya verde / entre los pechos negros de la diosa” repiten el tema de la tierra/vientre en relación con el de sol/semilla (pan) que ya hemos visto en la segunda estrofa; en tanto que la piedra preciosa de “joya verde / entre los pechos negros de la diosa” comporta una asociación con el color de la renovación de la naturaleza, presente asimismo en “el cuerpo verde de la selva negra” del poema dedicado “Al pintor Swaminathan”. Las asociaciones entre las características de esta piedra, su color verde y su relación con una naturaleza feminizada —en tanto ésta surge como una oscura diosa de la tierra que mediante este color encarna en una “selva negra”—, así como su cualidad preciosa, al ser “joya”, permite identificarla como jade.

Las siete cuentas de jade en forma de discos que la estatua de Coatlicue lleva alrededor de su cuello como un collar representan precisamente su condición de *chalchihuitl*, es decir, preciosa. De acuerdo con la teoría de Macazaga, el numeral *chicome*, ‘siete’, está localizado inmediatamente abajo del par de serpientes enfrentadas entre sí (y representan tanto la cabeza de Coatlicue como a Ometéotl, la divinidad dual); *cóatl* es ‘serpiente’. Ambos símbolos crearían el pictograma con el nombre de la diosa Chicomecóatl (Siete Serpiente).

² V. Paz, “Piedra de sol”, en *Libertad bajo palabra*, 2ª ed., FCE, México, 1968, p. 241.

El jade en asociación con Coatlicue también implica una referencia a los entierros y, por tanto, al ciclo de vida y muerte, debido a la costumbre funeraria mesoamericana de colocar una cuenta de jade en la boca de los muertos. (Los chinos, por cierto, también utilizan el jade para los mismos propósitos funerarios que los mesoamericanos.) Esta asociación funeraria del jade es registrada por Paz en “Salamandra de tierra y agua / piedra verde en la boca de los muertos”, en donde aparece, una vez más, asociado a los cuatro elementos arquetípicos y, aquí, en particular a la “tierra” y el “agua”, propios del Mictlán.

De manera que las referencias analógicas que Paz presenta en “Piedra de sol” y mediante las cuales vincula las semillas (“grano de anís”, “espinas diminutas y mortales”, “uva de vida”, “granada”, “espiga”) a las serpientes y al jade no son sino las series iconográficas que constelan la *Coatlicue Mayor*.

Expresiones de un culto agrícola, Chicomolotzin, Chicomecóatl y Coatlicue no son sino las advocaciones de Omecíhuatl, ‘Nuestra Señora de la Dualidad’, manifestación femenina del principio divino dual, Ometéotl.

En el contexto de esta estrofa de “Piedra de sol”, tanto el acto de escribir (efectuado por los cuatro elementos arquetípicos) como el símbolo del agua (que fluye de una roca, “fuente en la peña”, con que se hace referencia a la inspiración) son metáforas que representan por igual a la poesía y a la creación del mundo. Estos aspectos generativos caerían más allá de la esfera de la representación de la Madre Tierra —a la vez genésica y tanática— en estas estrofas, si no fuese por el hecho de que la imagen del “testamento del sol” ofrece el necesario contrapunto de un signo masculino, a la vez creativo y agónico como en la imagen de Shiva en la representación bengalí de Kali analizada por el poeta, que contrasta con la avasalladora presencia femenina en el panteón mesoamericano evocado por toda la *Coatlicue Mayor*.

Por otra parte, la cualidad material de la *Coatlicue Mayor* a la que Paz hace referencia en esta estrofa mediante “grieta en la roca” y “fuente en la peña”, conlleva asimismo una referencia directa a su *yoní* (y no es un azar que aparezcan tantas lianas, enredaderas, plantas y flores); y ambas asociaciones se funden en el “cantil del vértigo”. En “Vrindaban” es aún más explícito: “Tal vez en una piedra hendida / Palpó la forma femenina / Y su desgarradura / El vértigo sin forma”.

Puesto que Coatlicue es ‘Nuestra Señora de la falda de serpientes’, la expresión “reina de serpientes” es evidente.



DePRimente

“Circo lunar” se emparenta con las letanías de la cuarta estrofa de “Petrificada petrificante”: “Circo de montes / teatro de las nubes / ... / estera de la luna”, en donde Coatlicue encarna en un espacio: La Roca sobre la Ciudad sobre la Isla del Lago, es decir, México-Tenochtitlan. Pero “señora del relámpago” es una mención directa al *xiuhcoatl*, símbolo tanto de Huitzilopochtli como de Coatlicue. Las otras metáforas en esta estrofa surgen libremente de las imágenes analógicas e irónicas que representan a los símbolos opuestos de la vida y de la muerte.

El inicio de otra sección de “Piedra de sol”, “frente a la tarde de salitre y piedra”,³ designa el paisaje de México-Tenochtitlan de la misma manera que el vientre de la madre en “A la mitad de esta frase”, con metáforas análogas, fue descrito mediante imágenes geográficas propias de la meseta mexicana: “colinas arrugadas”, “lavadas lavas” y “llano de llanto”, así como “yantar de salitre”. De manera correspondiente, estas imágenes que describen el Valle del Anáhuac brotan en la primera estrofa de “Petrificada petrificante”: “Terramuerta / terrisombra nopaltorio temez-

³ *Ibid.*, p. 243.

quible / ... / susurro de salitre"; así como en la tercera: "Valle de México / boca opaca / lava de bava / desmoronado trono de la Ira", identificando y situando el hogar de Coatlicue. En tanto que los versos siguientes en esta misma estrofa de "Piedra de sol": "armada de navajas invisibles / una roja escritura indescifrable / escribes en mi piel y esas heridas / como un traje de llamas me recubren", así como el final de esta estrofa: "y tus palabras afiladas cavan / mi pecho y me despueblan y vacían, / uno a uno me arrancas los recuerdos", presentan una alusión a los ritos de desollamiento de las víctimas ofrendas a Xipe-Tótec, confirmada, además por la utilización de las "navajas", símbolo iconográfico de la diosa Itzpapálotl.⁴

Nuevas y necesarias referencias a la cualidad material de la estatua aparecen aquí por medio de: "tus ojos ... de piedra" y "tus pechos, tu vientre, tus caderas / son de piedra".

Por lo demás, "tu cuerpo sabe a pozo sin salida" tiene una muy cercana afinidad con los versos de otra estrofa de este mismo poema: "un hoyo negro / y en el fondo del hoyo los dos ojos / de una niña ahogada hace mil años, // miradas enterradas en un pozo", que ejemplifican de qué manera las imágenes de la *Coatlicue Mayor* enterrada y la imagen de la madre se hayan interconectadas intrínsecamente en la poesía de Octavio Paz.

La referencia previa a Coatlicue en tanto "señora del relámpago" es retomada hacia el final de la misma estrofa: "y te yergues / como un fulgor que se congela en hacha, / como luz que desuella, fascinante / como el cadalso para el condenado, / flexible como el látigo y esbelta / como un arma gemela de la luna". En este caso, la referencia al *xiuh-coatl* describe tanto al rayo solar en el mito del nacimiento de Huitzilopochtli, como a la manera en que este dios, al utilizar su arma, cercenara la cabeza de la diosa de la luna,

⁴ V. María de los Ángeles Ojeda Díaz, *Estudio iconográfico de un monumento mexica dedicado a Itzpapálotl*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1986, pp. 34 y 35: "Itzpapálotl es básicamente diosa de la tierra y es así como la identificamos en el monumento; lleva colmillos y ojos con cejas que la vinculan directamente con Tlaltecuhli, dios de la tierra; lleva el cuerpo de mariposa adornado con pedernales porque en el contexto simbólico del monumento, Itzpapálotl está relacionada con la tierra y la muerte. Tlaltecuhli, la tierra, lleva en su vestimenta y lengua pedernales, el elemento frío y cortante que algunas veces es representado con dientes como indicando que con él se corta y se desgarran; también es representado con ojos, cejas, garras y dientes refiriéndose a su carácter terrestre, ya que la tierra tiene en las coyunturas ojos y boca con la que muerde como bestia salvaje [núm. 59: *Historia de México o Histoire du Mechique*, trad. de Joaquín Meade, notas de Wigberto Jiménez Moreno, en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, México, v. 20, núm. 2, 1961, pp. 183-297.]; el pedernal es el cuchillo con el que se sacrifica para obtener la sangre, el divino líquido."

Coyolxauhqui. De acuerdo con el mito, tanto la diosa de la luna como el dios del sol eran hijos de Coatlicue, lo que explica la expresión "como un arma gemela de la luna". Así, la acción de la Diosa Madre de la Tierra, quien tiene "palabras afiladas" y ha "cavado" en el pecho del poeta, lo deja vacío y desprovisto de recuerdos.

El vacío que sufre el poeta es a la vez espiritual y físico. La percepción de una vida interior herida tiene su correlato en un interior aislado: "una oquedad que ya nadie recorre".⁵ Este paisaje interior deshabitado, además, está permanentemente privado de cualquier vista exterior: está "sin ventanas"; y en este sentido nos remite a la caverna del mito de Platón. Habitado por un ocupante solitario que se describe recubierto por "esas heridas / como un traje de llamas", es sólo el resplandor surgido de su propia imagen, "como luz que desuella", y que al reflejarse en este "pasadizo de espejos" ilumina apenas este lugar sumergido en la sombra. La "situación de orfandad" del habitante solitario recuerda la descripción que Paz hiciera del *Prometeo* de Orozco —vestido igualmente por "un traje de llamas"—, también conocido, precisamente, como *El hombre en llamas* (en el fresco de la cúpula del Hospicio Cabañas de Guadalajara, que el pintor titulara *Los cuatro elementos*), de la misma manera que nos remite a la definición que Gorostiza hiciera de Cuesta en "Muerte sin fin": "¡Oh inteligencia, soledad en llamas / que todo lo concibe sin crearlo!"

Las características cavernosas y laberínticas de este espacio espejeante hacen de la visión un proceso exclusivista y absorbente que no solamente abarca sino que reemplaza el pensamiento. Puesto que allí la única actividad posible es la introspección, todo se vuelve imagen: formas e ideas no son creadas o recreadas, sino reproducidas incesantemente. Al repetirse, esta visión autorreflexiva y autorreflejante deviene una verdadera metamorfosis este-reoscópica proyectada *ad infinitum* en un laberinto cavernoso. Ya hemos visto esta circularidad de la visión como un *leitmotiv* a través de los ensayos de Paz acerca de la obra de Duchamp. Aquí, en "Piedra de sol", se aplica de manera natural a la autorreferencialidad del proceso poético; y aparece, asimismo, como una caracterización de la Diosa Madre de la Tierra. La circularidad de la visión, sin embargo, tuvo una connotación negativa en la estrofa inmediatamente anterior, en donde el cuerpo de Coatlicue "sabe a pozo sin salida".

⁵ V. "Piedra de sol", en *op. cit.*, p. 243 y 244.



PRI-sioneros

Porque, aun con todas las connotaciones que lo relacionan con el mito de la caverna platónica y con el mito cretense del Minotauro, no menos que con el de Prometeo, e incluso sin todas estas asociaciones, este laberinto/cueva es ante todo el lugar dedicado a la Diosa Madre de la Tierra. Enrique Florescano ha mostrado recientemente que el culto a la Gran Diosa sobrevivió en Teotihuacan, en donde tuvo un papel preeminente. En sus representaciones, realizadas tanto en murales como en cerámica, aparece en lo alto de una cueva, o más específicamente, de una caverna. Esta caverna es un elemento iconográfico intrínseco de su representación: la diosa es la caverna. El subsuelo de Teotihuacan estaba cruzado por cavernas laberínticas. Construida sobre estas cavernas, la ciudad, de ser el lugar sagrado de la diosa se transformó en la diosa misma. Tanto la Gran Diosa de Teotihuacan como la Muchacha del *Ensamblaje* de Duchamp participan del mismo paisaje retirado, aislado: una caverna provista de una cascada. Pero, quizás tan interesante como este aspecto es el hecho de que ambas porten signos dobles: la diosa es la dadora de la vida y de la muerte, mientras que la Muchacha levanta una lámpara que emite una luz intermitente.⁶

El viaje del Poeta/Narrador dentro de este espacio interior tiene por lo menos tres etapas. Quizás estas tres fases recapitulen las edades del hombre, tal como en el mito de Edipo y la Esfinge. Niño, al volver la mirada hacia la madre, según plantean los versos “pozo sin salida, / pasadi-

zo de espejos que repiten / los ojos del sediento, pasadizo / que vuelve siempre al punto de partida”, al que ella, como a un “ciego de la mano”, lleva “por esas galerías obstinadas / hacia el centro del círculo”. Entonces, en una segunda etapa, alejado de la madre y sumido en un estado autorreflexivo, mediante la circularidad de la visión “se pierde en su misma transparencia, / conciencia traspasada por un ojo / que se mira mirarse hasta anegarse / de claridad”. Esta segunda

fase, narcisista y absorta en los espejos como la adolescencia, exige naturalmente un proceso de búsqueda autointrospectiva: un rito de iniciación, una hoguera no al aire libre sino en la reclusión de un espacio interior. Luego, en una tercera etapa, alcanzamos la contemplación de la madre y con ella observamos la madura reconciliación interna lograda por el Poeta/Narrador. Este movimiento transitivo hacia la reconciliación meta irónica —y que como en una espiral que absorbiese plegando y anulando para volver a replegar las diversas etapas de un proceso analógico/irónico; o como en la greca escalonada de la que nos habla Westheim— termina en una verdadera ascensión de la madre, y aparece tanto en estrofas de “Piedra de sol” como en un poema posterior, “Pasado en claro”. En el primer caso,⁷ las imágenes de entierro “en un pozo” de la última estrofa parecen tener su paralelo “correlato objetivo” en el entierro precedente: “un hoyo negro / y en el fondo del hoyo los dos ojos / de una niña ahogada hace mil años” y quizás aludan a la Diosa de las Cavernas teotihuacana. Esta equiparación podría atribuirse en primer lugar a la cercana asociación de los mitos concernientes a la Diosa Madre de la Tierra y a la Diosa de la Luna en la civilización mesoamericana. Segundo, a la relación establecida entre el “hoyo negro”, alusión a su epíteto —una caverna—, y una fórmula irónica inmediatamente precedente acerca del Árbol de la Vida (en una visión no degradada de éste correrían arroyos): “un racimo ya seco”. En ese sentido, esta “niña ahogada hace mil años” y aquellas “miradas enterradas en un pozo” se refieren tanto a la diosa como a su profundo, húmedo y oscuro reino. Tal como la Diosa de las

⁶ V. Enrique Florescano, “Mitos Mesoamericanos”, en *Vuelta*, México D. F., núm. 207, febrero de 1994, pp. 25-35. La identificación de la Gran Diosa de Teotihuacan como la Diosa de las Cavernas se debe a Esther Pasztor, *Teotihuacan: an Experiment in Living*, capítulo VI (en prensa), *apud* Florescano, *op. cit.*, p. 35, núm. 11.

⁷ V. “Piedra de sol”, en *op. cit.*, p. 244.

Cavernas —otra advocación, si no la predecesora de Omecíhuatl, 'Nuestra Señora de la Dualidad'—, dadora y exterminadora de la vida, las miradas de la madre "nos miran desde el fondo / de la vida y son trampas de la muerte". Tercero, Coatlicue hereda no sólo la función dual de su contraparte teotihuacana, sino también su área de jurisdicción mítica. La base de la *Coatlicue Mayor* representa el Mictlán, absorbiendo así lo que anteriormente pertenecía a su predecesora, el reino de la Diosa de las Cavernas, el inframundo. Cuarto, tanto el entierro de Coatlicue en el centro de la Ciudad sobre la Isla, como el desmembramiento de la Coyolxauhqui tienen como telón de fondo el paisaje lacustre de Teotihuacan y México-Tenochtitlan. En "Piedra de sol", los "ojos" y las "miradas" ahogadas o enterradas en el fondo de un pozo tienen sus imágenes correspondientes en "luna caída en el lago. / Los criollos levantaron, / sobre el canal cegado y el ídolo enterrado, / otra ciudad", de "Nocturno de San Ildefonso"; y especialmente en "Petrificada petrificante": "Imágenes enterradas / en el ojo del perro de los muertos / caídas / en el pozo cegado del origen", que describe el descenso de Xólotl, el gemelo de Quetzalcóatl, al Mictlán y su regreso al lugar del Ombligo de la Luna, tal como era llamado el lago de México. Con el desecamiento del lago —y enterradas la estatua y las miradas de la madre de la misma manera en que han sido cegados los canales— desaparece un mundo al que vivificaba.

El tema del cuerpo femenino en relación con los reflejos de la luna en un pozo también ha sido expuesto en "Cuerpo a la vista": "Entre tus piernas hay un pozo de agua dormida"; y su ausencia a través de la inolvidable imagen de "Ishtar, diosa cruel", quien, al igual que su nombre, "brilla como la luna sobre un pozo vacío" en "Utacamud".⁸

Por lo demás, las inflexiones irónicas que encontramos en estas dos últimas estrofas de "Piedra de sol", al mostrar a la madre como una anciana exhausta, están teñidas por descripciones basadas en los símbolos iconográficos relacionados con la *Coatlicue Mayor* (la escoba del verso anterior ya aludía a la limpieza que la diosa realizaba en un templo, espacio en que ocurre la concepción partenogenética de Huitzilopochtli tras colocar un flojel de plumas de águila en su seno) y también con la imaginería de Itzpapálotl. Así, "un cuchillo mellado" se refiere al uso de las navajas en los sacrificios rituales característicos de la diosa Mariposa de Obsidiana, en tanto que "un plumero, / un pellejo colgado de unos huesos" retoman aquellas referencias a una Diosa

de la Tierra agotada, confirmándonos la recurrencia de los signos iconográficos propios de ambas diosas en la descripción que Paz realiza de la imagen materna.

Una escultura del periodo tolteca, quizás la más antigua representación de la diosa Itzpapálotl, está preservada actualmente dentro del pequeño museo de sitio de la zona arqueológica de Tula, Hidalgo. María de los Ángeles Ojeda Díaz, en un estudio acerca de este monumento, describe específicamente sus aspectos rituales: "Itzpapálotl es una diosa de la tierra íntimamente relacionada con el sacrificio y la muerte"; y agrega que es de esta manera que la encontramos en Tula, en una lápida que la presenta "con cráneo descarnado adornado con plumones de sacrificio y con pechos flácidos característicos de la vieja diosa de la tierra".⁹ En los códices precolombinos que han sobrevivido, Itzpapálotl aparece con su cuerpo característicamente pintado de amarillo; y con círculos en sus mejillas, o *tlaxapochtli*, que son los capullos de algodón, propios de todas las deidades terrestres.¹⁰ Ojeda Díaz agrega que Itzpapálotl también está ataviada con un ornamento en la espalda, que consiste en una calavera coronada de una especie de faldellín de plumas, atributo asimismo de las deidades de la tierra.¹¹ Por supuesto, el cráneo con "una mandíbula descarnada"¹² enfatiza "su relación con la muerte".¹³ Sin embargo, el faldellín de plumas fue identificado como "el escudo de Huitzilopochtli" por Justino Fernández en su descripción de la estructura piramidal de la *Coatlicue Mayor*, la cual, según él, "se debe principalmente a un gran colgajo que le cae por detrás, desde la cintura hasta casi el nivel del suelo". Este símbolo posee, nuevamente, un carácter dual: masculino y femenino. No deja de ser notable que por lo menos se puedan discernir dos parejas de significados para el mismo símbolo. Por una parte, representa tanto los "plumones de

⁹ V. Ojeda Díaz, *op. cit.*, pp. 31 y 32: "Itzpapálotl es una diosa de la tierra íntimamente relacionada con el sacrificio y la muerte, de esta manera la encontramos en Tula, Hidalgo, en una lápida que la presenta con cráneo descarnado adornado con plumones de sacrificio y con pechos flácidos característicos de la vieja diosa de la tierra".

¹⁰ V. Miguel León-Portilla (comp.), *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*, textos de los informantes de Sahagún, introd., paleografía, versión y notas de Miguel León-Portilla, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM (Fuentes indígenas de los informantes de Sahagún, 1), México, 1958, p. 128; *ápu*d Ojeda Díaz, *op. cit.*, n. 46.

¹¹ V. Ojeda Díaz, *op. cit.*, fig. 2 (Itzpapálotl. Códice Vaticano Ríos, lámina 28), y fig. 3 (Itzpapálotl. Códice Telleriano Remensis, lámina xv). Además, estos mismos atributos aparecen también en la parte posterior de la *Coatlicue Mayor*, tal como lo describe Justino Fernández, "Coatlicue: estética del arte indígena antiguo", en *Estética del arte mexicano*, UNAM, México, 1972, pp. 124-125.

¹² Cfr. Ojeda Díaz, *op. cit.*, fig. 5 (Itzpapálotl. Códice Borgia, lámina 66).

¹³ V. Ojeda Díaz, *op. cit.*, pp. 31 y 32.

⁸ V. "Utacamud", en *Ladera Este*, Joaquín Mortiz, México, 1969, p. 41.

sacrificio” como el flojel de plumas de águila (origen este último de la concepción de Huitzilopochtli, como ya hemos visto); y, por la otra, sin dejar de ser lo anterior, es un instrumento —escoba y plumero— de la diosa de la tierra y el escudo del dios solar. De manera que este “colgajo” es otro símbolo iconográfico de naturaleza dual que cambia su significado de acuerdo con la posición del contexto, un elemento en una relación.¹⁴

¹⁴ V. Justino Fernández, *op. cit.*, p. 127, en donde corrobora el significado de este símbolo al analizar otra sección de la estatua: “En cuanto a los colgajos de plumas de águila que salen bajo la falda de serpientes y que están pegados sobre las ‘piernas’ o patas de águila de *Coatlicue*, son asimismo símbolos guerreros, como en el canto a Cihuacóatl: ‘Plumas de águila son vuestro aderezo. / Oh, el que combate valiente en la guerra, / ése es vuestro aderezo.’ Además, aquellos plumeros colgantes sobre las piernas de *Coatlicue* son símbolos del sol, del águila, de Huitzilopochtli. En todo caso las plumas y los cascabeles son como símbolos secundarios y complementarios del águila y la serpiente, el sol y la tierra, y con ellos se enriquece el simbolismo de la parte baja de *Coatlicue*”.



Tormenta en tiempos PRI-mitivos

La última imagen de reconciliación con la madre proviene de “Pasado en claro”.¹⁵

Si la madre del poeta es una “niña de mil años” es porque se trata de una advocación de la Gran Diosa. Es por esto que la llama “madre del mundo”. En este sentido mítico también es apropiado que la llame “jilguera, perra, hormiga, jabalina”. Pero, al mismo tiempo, ella es también el personaje histórico que dio a luz al poeta: “huérfana de mí”, es decir, privada de la presencia de su hijo. Este verso muestra, asimismo, la reversibilidad de los lazos generativos entre la madre y el hijo, expresados por medio de la visión circular en otra estrofa de “Piedra de sol”.¹⁶

Aunque innombrados, todos los opuestos atributos de la divinidad femenina —“vida y muerte / pactan en ti” y “cuerpo del mundo, casa de la muerte”— enunciad

dos aquí por Octavio Paz parecen dirigirse a Omecíhuatl, ‘Nuestra Señora de la Dualidad’. (La diosa está silenciosa, pero el poeta quizá no la adore como a una diosa sino como a una imagen de la divinidad del ser humano; tal como lo dice en “Domingo en la Isla de Elefanta”: “Shiva y Parvati: / Los adoramos / No como a dioses, / Como a imágenes / De la divinidad de los hombres”).¹⁷ Pero la intensa invocación: “entiérrame en tu tierra” no deja duda alguna acerca de la destinataria de estos versos, puesto que *Coatlicue* es la Diosa Madre de la Tierra *sine qua non* en el panteón azteca. El dístico “tu silencio dé paz al pensamiento / contra sí mismo airado”, con sus connotaciones epistemológicas particularmente conmovedoras, es una alusión a igual número de versos en el *Troilus and Cressida* de Shakespeare: “Oh madness of discourse, / that cause sets up with and against itself!”¹⁸ ¿No es paradójico encontrar a un poeta que pide el silencio para lograr la reconciliación de la ira y la lucha que habitan en el interior de cada hombre? Sin embargo, se trata de un silencio que sucede al discurso, no el silencio primordial que precede a la palabra. ♦

¹⁵ V. “Pasado en claro”, en Weinberger, *The Collected Poems of Octavio Paz, 1957-1987*, New Directions, Nueva York, 1987, p. 450.

¹⁶ V. “Piedra de sol”, en *op. cit.*, p. 253.

¹⁷ V. “Domingo en la Isla de Elefanta”, en *Ladera Este*, p. 128.

¹⁸ V. Weinberger, *op. cit.*, p. 456 y nota de Paz en p. 652.

El rey Candaules en *Elogio de la madrastra* de Mario Vargas Llosa

MARÍA SILVINA PERSINO

El *elogio de la madrastra* (1988) se concentra en la vida íntima de Rigoberto y Lucrecia, esposos para quienes su lecho conyugal es fuente de placer y fantasías eróticas. Se trata de los primeros meses de matrimonio entre una atractiva mujer de cuarenta años y un viudo bien establecido económicamente. Foncín, el hijo de Rigoberto y su difunta esposa, profesa por su madrastra una admiración sexual que no la dejará indiferente. Lucrecia y el púber Foncín acabarán unidos en una aventura erótica que el marido-padre descubrirá hacia el fin de la novela. La historia se alterna en el texto con la narración de las fantasías sexuales de los personajes y reproducciones pictóricas, algunas de las cuales tienen un contenido erótico.

En el primer capítulo de la novela se narra un encuentro sexual entre Rigoberto y Lucrecia; en el segundo, las fantasías eróticas imaginadas por los esposos durante su juego amoroso. Rigoberto, como otras veces, propone a la mujer una identidad o situación imaginaria que acrecienta el gozo. En este caso, en la culminación del placer, Rigoberto se identifica con Candaules, el rey de Lidia, y ante la pregunta de Lucrecia de “¿quién soy?”, el esposo le responde: “La esposa del rey de Lidia”, frase con la que se cierra el capítulo (23). Sigue entonces uno titulado “Candaules, rey de Lidia”, en donde un narrador, Rigoberto encarnando a Candaules, relata y comparte con su esposa la fantasía erótica anunciada. La transición entre la trama básica y la imaginaria-erótica —primer y segundo capítulo, respectivamente— se produce a través de la primera imagen visual incluida en el libro: la reproducción de *Candaules, rey de Lidia, muestra su mujer al primer*

ministro Giges de Jacobo Jordaens (1648). El cuadro representa la escena en la que Candaules y su primer ministro, ambos escondidos, espían el cuerpo desnudo de la reina, a punto de entrar al lecho conyugal.

El origen de este relato está en las *Historias* de Heródoto, donde se cuenta el reinado de Candaules, último de la estirpe de Hércules.¹ Muchas veces, el rey de Lidia elogiaba a su esposa frente a su favorito Giges. Ella era, insistía, la mujer más bella de la tierra: “[El rey] dijo a Giges lo siguiente: ‘Giges, como creo que, pese a mis palabras, no estás convencido de la belleza de mi mujer (porque en realidad los hombres desconfían más de sus oídos que de sus ojos), prueba a verla desnuda’” (I, 92). Así, Giges es convocado por el rey para admirar el cuerpo de su esposa en su dormitorio. En el relato de Heródoto, a pesar de los cuidados de Candaules, la reina descubre la presencia escondida de Giges, pero calla y cumple con su papel. Luego, en busca de venganza, manda a llamar al ministro y le da a escoger entre morir o matar a Candaules. Giges opta por el homicidio y, escondido por la reina en el mismo sitio desde donde la espiara aquella noche, asesina al rey y ocupa su lugar en el trono y en el lecho conyugal. Esta historia es recreada por Theophile Gautier en su novela *El rey Candaules*, donde se introducen algunas variaciones interesantes, como por ejemplo la presencia de dos elementos mágicos. El primero es un anillo encontrado por

¹ Max Milner en *On est prié de fermer les yeux: le regard interdit* analiza en detalle el desarrollo de esta leyenda en relatos anteriores y en la novela de Gautier (106-115). Existe, asimismo, una recreación dramática de André Gide.

Giges, que vuelve invisible a la persona que lo lleva, y es mediante este artilugio que al matar a Candaules y seducir a la reina (aquí llamada Nyssia) su impunidad queda asegurada. Este anillo mágico proviene de la breve narración del segundo libro de *La república*, donde Platón refiere la historia de un modo muy distinto: la culpabilidad de Candaules como exhibicionista de su propia esposa está ausente (37 y 38). En esta versión es Giges quien es juzgado moralmente cuando, aprovechándose del anillo mágico, se vuelve invisible, seduce a la reina y mata al rey. El otro elemento mágico introducido por Gautier es un talismán poseído secretamente por Nyssia, que agudiza de manera extraordinaria la percepción visual de quien lo tenga, lo que justifica el descubrimiento del engaño por parte de la reina.

Desde Heródoto, se caracteriza al rey como un vanidoso, que "posee" la mujer más bella del mundo y desea demostrarlo. Para ello, recluta la mirada de un tercero. Max Milner comenta que el Candaules de Gautier, al permanecer pasivo frente a su mujer desnuda, ejerce el voyeurismo a través de los ojos de su ministro; voyeurismo a él mismo vedado precisamente por su legítima condición de marido (114 y 115). El relato francés también conserva una característica esencial de la reina, el pudor, que Heródoto había explicado a sus lectores griegos diciendo que para los hombres y mujeres de Lidia, y para todos los pueblos bárbaros, mostrarse desnudos era un acto particularmente vergonzoso. Es un pudor que cobra expresión cuando la reina descubre al *voyeur*.

Me ha parecido necesario dar un panorama general de las diferentes narraciones verbales sobre esta historia con el objeto de reflexionar sobre todo acerca del modo en que varía la interpretación de la conducta de Candaules. Quisiera ahora incluir en este contexto el cuadro de Jacobo Jordaens presente en *Elogio de la madrastra*, como otra narrativa que relata la historia del rey de Lidia. A mediados del siglo XVII, el pintor representa esta escena que, desde principios del siglo XVI, había sido objeto de recreaciones en la literatura, la pintura y la ópera. A simple vista, hay dos diferencias fundamentales introducidas por el cuadro: una, el papel de Candaules, quien en la escena de Jordaens no está con la reina sino escondido junto a su ministro; otra, el gesto insinuante y cómplice de la reina. En este sentido, Nora de Poorter, estudiosa de la obra de Jordaens, explora la interpretación que el pintor hace de la historia de Candaules y adjudica gran importancia a la mirada de la reina que apunta fuera del cuadro y convierte a los espec-

tadores en *voyeurs* de la escena. Según Poorter, la sonrisa de la reina relativiza la antigua historia y le sustrae su carácter trágico (238).

La expresión de la reina se reitera en otra obra de Jordaens que también pone en escena una mirada transgresora sobre una mujer desnuda: *Susana y los ancianos*. El espectador de este cuadro capta en la Susana de Jordaens un gesto que ella esconde a los ojos de sus perseguidores, una sonrisa que distorsiona el sentido original de la historia bíblica, al expresar cierta complacencia y ningún disgusto frente a los apremios sexuales de los que es objeto.

Debo apuntar que la representación del tema de Candaules por parte de Jordaens resulta singular dentro de la tradición nórdica a la que pertenece. Uno de los grabados que ilustraba un libro de versos de Jacob Cats parece ser el antecedente directo inspirador de Jordaens, aunque en el grabado el aspecto moralizante cobra gran intensidad al mostrar en un recuadro interior la muerte de Candaules, consecuencia de su proceder errado. Allí, lo mismo que en las posteriores representaciones de Franz van Mieris, *el Viejo*, y Eglon van der Neer, la reina descubre horrorizada la mirada escondida de Giges. Sólo la obra de Jacob van Loo representa a la reina en la misma actitud provocadora que en la de Jordaens, pero sin la presencia del rey ni de Giges. Por último, las dimensiones de la pintura de Jordaens (193 x 157 cm) resultan sin precedentes, teniendo en cuenta la audacia del tema.

En *Reading Rembrandt: Beyond the Word Image Opposition* Mieke Bal analiza el concepto de focalización en la obra pictórica, ligado a la mirada de los personajes en la escena. En este sentido, ¿cuál es el juego de miradas puesto en escena en *Candaules, rey de Lidia, muestra su mujer al primer ministro Giges*? El cuadro representa la mirada ilegítima de Giges, y además inscribe, mediante la mirada de la reina, una mirada externa a la obra, la del espectador. En efecto, si la distribución de la luz hace del cuerpo de la reina el centro de atención de la escena, el movimiento de su cuerpo, lo mismo que su mirada, desplazan el foco hacia el observador externo. En principio, la mirada de la esposa que se extiende fuera de la escena invita al voyeurismo del espectador. Sin embargo, creo que el modo en que el cuadro de Jordaens incorpora la mirada del observador externo es ambivalente. La mirada puramente voyeurista estimulada por la reina queda problematizada a partir de otra mirada focalizadora dentro de la obra, la cual ejerce un efecto poderoso en el espectador y su modo de observar el cuadro. Me refiero a la mirada del rey

Candaules desde las sombras del ángulo superior derecho. Ésta no se dirige a Giges —mirón autorizado—; ni a su mujer —tantas veces mirada y admirada por él— sino al verdadero intruso en la escena y mirón no-autorizado: el contemplador externo. Los ojos del rey, lo mismo que el resto de su cuerpo, apuntan al espectador externo a la escena. De esta manera, hay un recorrido que tiene en sus extremos dos miradas que se dirigen, separada pero simultáneamente, al observador fuera de escena (rey —> espectador; reina —> espectador). Giges, el *voyeur* interno a la escena, es delatado por una mirada adicional: la del perro, representado en el foco de luz de la escena que también incluye a la reina. Así se establece otro circuito que, a través de Giges, lleva la mirada del espectador nuevamente al cuerpo desnudo (perro —> Giges —> reina) para encontrarse descubierto, una vez más, por la mismísima reina.²

Michael Fried, al estudiar cierto periodo de la pintura francesa del siglo XVIII, utiliza dos conceptos que podrían ser útiles a estas reflexiones. Según él, hasta mediados de ese siglo, la mayor parte de la pintura occidental tendía a lo que él llama “absorption”; cada personaje debía aparecer inmerso en cierta respuesta psicológica frente a lo sucedido en la escena, y en relación visible con los otros personajes, si los había (8-70). Explica Fried que esta modalidad pretendía excluir la existencia de un observador externo a la escena. En el *Candaules*, en cambio, lo mismo que en otros cuadros de Jordaens donde se representan escenas grupales (*La adoración de los pastores* y *El rey bebe*, por ejemplo), quedaría plasmada la configuración opuesta, que Fried llama “theatricality”, y que muestra a un personaje cuya actitud, desgajada de la unidad del conjunto, reconoce y busca la mirada del contemplador.³

Siguiendo esta línea de reflexión, la *teatralidad* de *Candaules* no podría ser más desafiante, ya que no solamente da cuenta de un espectador externo al cuadro, sino que además provoca y delata su voyeurismo, duplicación

del representado en el cuadro. *Candaules* excluye completamente el efecto de *absorción* desde el momento en que —como propuse antes— no existe contacto alguno entre las miradas de los tres personajes en escena y, además, la vía hacia el espacio externo es doble, a través de la mirada del rey y de la reina. En esa doble convocación visual, la mirada celosa del marido es captada por el espectador como un llamado de atención sobre el carácter transgresivo de su actividad voyeurista. Así, el contemplador se enfrenta con dos voluntades en conflicto, dos miradas que lo interpelan, la de la reina y la del rey; se debate entre responder a una, invitadora a la transgresión, o a otra, reprobatoria. La escena promueve y censura a un tiempo el ejercicio del voyeurismo.

Una vez planteado el diálogo entre el relato clásico y el cuadro de Jordaens, deberíamos extender el circuito a la fantasía erótica de *Elogio de la madrastra*. Es decir, preguntarnos sobre la posible significación de ciertas distorsiones que el relato de Vargas Llosa opera en relación con las otras narrativas —verbal y pictórica— del rey Candaules. Si la escena pintada por Jordaens establece variaciones importantes respecto de la historia original, posulo que éstas —saltando tres siglos— se continúan en la recreación verbal de *Elogio de la madrastra*. Así, mi hipótesis es que el lugar donde la novela retoma y recrea su historia es la obra de Jordaens, con lo que prolonga su interpretación pictórica.

La narración de la fantasía erótica en la novela mantiene la doble perspectiva de ignorancia/conciencia ya establecida por Heródoto en sus *Historias* y continuada en la tradición posterior: el rey no sabe que la reina sabe, es decir no sabe que ella ha visto al *voyeur*. Es cierto, sin embargo, que el rey Candaules imaginado por Rigoberto, habiendo sobrevivido la historia, es capaz luego de dudar retrospectivamente: “hice las cosas sin que mi amada lo supiera. Por lo menos ésa fue mi intención, aunque, recapacitando, hurgando en los resquicios de mi memoria lo sucedido aquella noche, a veces dudo” (34). Este resquicio de duda en *Elogio de la madrastra* retoma y expande la sonrisa de la reina imaginada por Jordaens, sonrisa que transforma el relato en una historia no sólo de voyeurismo sino también de exhibicionismo. Asimismo, el gesto exhibicionista de la mujer y la comicidad provocada por la expresión del rostro de Giges en el cuadro se ajustan perfectamente al tono ligero y la suspensión moral que predomina en la novela de Vargas Llosa hasta muy avanzada la lectura. Podríamos afirmar sobre *Elogio de la madrastra* lo

² Resulta curioso que los ojos de Giges se dirijan a la cabeza de la reina, iluminada a medias, cuando el cuerpo entero y prohibido se le ofrece para su contemplación, radiante de luz. Sin embargo, esto podría corroborar un elemento importante en la tradición del relato: el hecho de que Giges, *voyeur* por mandato real, cumple con las órdenes a pesar suyo. Como consecuencia, el espectador externo al cuadro queda, él solo, en el lugar del verdadero intruso.

³ Tengo plena conciencia de que, al utilizar aquí la terminología de Fried estoy simplificando sus sutiles y precisas observaciones. Éstas describen un proceso paulatino de transición a lo largo de treinta años de la pintura francesa que reacciona contra el rococó.

mismo que comentaba Poorter sobre el cuadro de Jordaens: la sugerida y sugerente complicidad de la reina desbarata la carga moralizante de la historia clásica. Es su sonrisa la que implica, además, una distorsión en el desenlace mismo de la historia, pues no es posible captar una pizca de mortificación o intención alguna de venganza en el rostro de la reina de Jordaens. En *Elogio de la madrastra*, el cierre del episodio imaginado por Rigoberto también excluye un desenlace de usurpación y crimen.

Además de estos elementos sugeridos en Jordaens, hay otros completamente nuevos en esta versión vargallloseana de la historia de Candaules. La escena voyeurista se duplica, puesta dos veces en escena por el rey de Lidia. Candaules llama al esclavo Atlas, personaje inventado por Vargas Llosa, y es, él mismo, mirón del acto sexual —fallido— de su esposa y el esclavo: “Dudo que muchos habitantes de Lidia puedan emularme. Una noche —estaba ebrio— sólo por averiguarlo llamé al aposento a Atlas, el mejor armado de los esclavos etíopes. Hice que Lucrecia se inclinara ante él y le ordené que la montara. No lo consiguió.” (29) El propósito explícito de este intento por parte del rey es competir y consagrarse como superior en su vigor sexual. Debemos preguntarnos quién fue el ganador en este certamen de alarde viril. Aunque aparentemente fue Candaules el victorioso, ya que el esclavo no pudo lo que él sí, es posible especular que la experiencia, en verdad, ha resultado frustrante para el rey. Si se tiene en cuenta el discutible saber popular que asegura la relación directa entre el tamaño del órgano sexual masculino y la masculinidad de su poseedor, la imposibilidad de Atlas de consumir el acto sexual con Lucrecia podría muy bien deberse no a su falta de vigor, sino precisamente a su masculinidad. En efecto, se hace alusión al tamaño desmesurado de su miembro viril en las palabras de Rigoberto/Candaules: Atlas es “el mejor armado de los esclavos etíopes” (29).

Esta hipótesis se ve confirmada por el destino final de Atlas, quien, luego de esta experiencia, es decapitado por orden de Candaules. La ejecución, tanto como la modificación en la organización de la segunda escena voyeurista, están animadas por el explícito deseo del rey de compensar a su esposa por la supuesta mortificación ocasionada en la primera escena. Dice Rigoberto/rey: “me juré a mí mismo no volver a someterla [a Lucrecia] a prueba semejante” (34). Sin embargo, se puede entrever que los motivos reales —y “reales” en sus dos sentidos— son otros. Candaules acaba de fracasar en su deseo de goce voyeurista,

ya que el resultado fue, en cambio, la puesta en duda de su masculinidad superior. El esclavo debe ser eliminado para eliminar con él la amenaza que supone a la autoridad incuestionable del rey. Luego de borrar toda evidencia de la existencia de Atlas, y con ello, de la primera escena, Candaules dispone la segunda escena voyeurista. Recordemos que en la pintura de Jordaens, el rey es originalmente otro espectador, doble espía, de su mujer y de su ministro espiando a su mujer. Sin embargo, el Candaules de Vargas Llosa distribuirá esta vez los papeles de tal modo que su ministro Giges sea el mirón, su esposa la espiada y él mismo el exhibicionista y participante del acto sexual. El papel exhibicionista es un elemento nuevo en la representación de esta historia, que vuelve aún más explícito el deseo de Candaules de exhibirse como hombre sexualmente vigoroso.⁴ Lejos de arriesgar su superioridad monolítica como la primera vez, Candaules se asegura el triunfo al eliminar a todo competidor e instituir una mirada externa que lo acredite: “La tuve así un buen rato, gustándola con los ojos y regalándole a mi buen ministro ese espectáculo para dioses. Y mientras la contemplaba y pensaba en que Giges lo hacía también, esa maliciosa complicidad que nos unía súbitamente me inflamó de deseo” (35).

La redistribución de las reponsabilidades, es decir, de las culpas y los castigos, en el relato sobre el rey Candaules presentado en *Elogio de la madrastra*, tendrá implicaciones significativas en la interpretación de la novela como totalidad. Recordemos que el mensaje moralizante en Heródoto no pone el énfasis en la figura de Giges como usurpador sino en el castigo ejemplar que Candaules recibe tras haber violado la intimidad de su propio lecho conyugal. En cambio, en la escena adicional creada por la fantasía de Rigoberto, siguiendo en esto la breve alusión hecha por Platón, el castigado es el *voyeur* obligado, y no aquel que ha organizado la escena voyeurista, es decir, el rey. Es posible entender que esta modificación obedece a las necesidades del género erótico que busca representar un mundo regido por el principio del placer sexual y desprovisto de preocupaciones morales que no estén en función de intensificar el erotismo. En otro nivel de interpreta-

⁴ El psicoanálisis ha relacionado la tendencia exhibicionista con el temor a la impotencia. Freud explica que cuando existe una fijación en conductas preliminares a la copulación (“preliminary sexual aims”) —por ejemplo voyeurismo y exhibicionismo— dicha fijación debe ser entendida como resultado de una temida limitación —impotencia, peligro, costo económico, por ejemplo— para alcanzar la copulación (“the normal sexual aim”) [“Three essays on sexuality”, 153 y 154].

ción, la distorsión de la historia de Candaules es un juego irónico, ya que el final feliz imaginado ahora por Rigoberto será reemplazado, al cabo de la obra, por un final de usurpación que lo muestra sumido en la total infelicidad.⁵

La muerte del primer mirón, Atlas, y el final aparentemente dichoso de la segunda escena (Candaules recibe la confirmación del valor estético de su esposa y de su propia virilidad) refuerzan el poder absoluto y la inmunidad del rey como actor y a un tiempo director de escena. Ésta es la "persona" (en un sentido teatral) encarnada por el protagonista de la novela de Vargas Llosa para actuar su fantasía sexual. La posición invulnerable de Rigoberto/Candaules será subvertida en el desarrollo posterior de la trama básica, cuando el mirón real —Foncín— ocupe el lugar del mirón imaginado por los esposos. El hijo de Rigoberto —como Giges— usurpa el lugar de poder —el trono, el lecho conyugal— y destruye el mundo de su padre.⁶ Se trata tan sólo de un retardo del desenlace de Heródoto, ya que si bien fue suspendido en la narrativa que Rigoberto imaginó, cobrará vida en la trama básica, es decir, en los hechos "reales" presentados en la novela. El esposo, aunque cree controlarlo todo, desconoce la verdadera naturaleza de un elemento de la trama básica que él mismo (re)crea en su fantasía: la presencia del *voyeur*. El texto juega con la doble perspectiva que es esencial a la historia. Tanto el relato clásico, como el de Vargas Llosa y el del cuadro de Jordaens, pueden leerse a través de los ojos del rey/Rigoberto, ignorante de la conciencia de su mujer de ser observada o, a través de la mirada de la reina/Lucrecia, quien se sabe observada y tiene control de la escena. La mirada voyeurista se incorpora en este mecanismo de ignorancia/conocimiento ya que, en la imaginación del marido, pertenece a la fantasía y corresponde a personajes de ficción y, en cambio, en la de Lucrecia, se inspira en su propio hijastro. En efecto, el rostro de Foncín queda grabado en la madrastra tras el fugaz momento de excitación erótica vivido poco antes en el dormitorio del niño, y así lo evoca Lucrecia mientras hace el amor con Rigoberto, a punto de encarnar al rey Candaules: "En el fondo del remolino

placentero que eran ella, la vida, como asomando y desapareciendo en un espejo que pierde su azogue, se delineaba a ratos una carita intrusa, de ángel rubicundo" (22). Cabe señalar una asociación entre esta imagen concebida por Lucrecia y la de Giges espiando en la escena creada por Rigoberto: "Mientras la acariciaba la cara barbada de Giges se me aparecía y la idea de que él nos estaba viendo me enfibrecía más" (35). La oposición entre la "cara angelical" de Fonchito y la "cara barbada" de Giges será relativizada en el desarrollo de los hechos que colocarán a Fonchito en la posición de ángel diabólico. Por otra parte, anticipa la distancia entre marido y mujer que, aunque compartiendo la misma fantasía, divergen en elementos muy significativos. Esta estrategia de contraste irónico magnifica el vuelco de suerte en la vida del protagonista. Así, la novela de Vargas Llosa propone una doble lectura, que no es sólo una lectura de ida y vuelta —reelectura que registra la ironía— sino también captación de una tensión irresoluble sostenida tanto en el discurso verbal como en el visual: la doble lectura de Lucrecia y Rigoberto. ♦

Obras citadas

- Bal, Mieke, *Reading Rembrandt: Beyond the Word Image Opposition*, Cambridge UP, Cambridge, New York, 1991.
- Freud, Sigmund, "Three essays on sexuality", en *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. VII, Hogarth, London, 1953, pp. 125-243.
- Fried, Michael, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley, Los Ángeles, 1980.
- Heródoto, *Historia*, trad. y notas Carlos Schrader, Gredos, Madrid, 1977.
- Jacob Jordaens (1593-1678): *tableaux et tapisseries*, catalogo por R.-A. D'Hulst, Nora de Poorter y Marc Vandenven, redacción Hans Devisscher y Nora de Poorter, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes, 1993.
- Lampugnani, Rafael, "Erotic Parricide in Vargas Llosa's *Elogio de la madrastra*", en *Antipodas* 1, 1988, pp. 209-218.
- Milner, Max, *On est prié de fermer les yeux: Le regard interdit*, Gallimard, París, 1991.
- Platón, *The Republic*, trad. Allan Bloom, 2ª ed., Harper Collins, New York, 1991.
- Vargas Llosa, Mario, *Elogio de la madrastra*, Emecé, Buenos Aires, 1988.

⁵ En el cierre de la novela, Rigoberto, descubierta la traición y desplazado por su hijo en el lecho matrimonial, hace recaer la culpa sobre su esposa, a quien echa de la casa para entregarse a una religiosidad casi mística.

⁶ Rafael Lampugnani señala el modo en que la novela evoca el mito arquetípico en el que el poder paterno es derrocado y reemplazado por una dinastía joven, al introducir esta historia en la que Candaules, último descendiente de Hércules, es destruido por Giges (214).

5/4



RICARDO POHLENZ

Shh, escucha: la tarola es apenas un recordatorio del suelo en el aire de los platillos. Entra Brubeck en ese intersticio, casi puede verse ondular en un medio perpetuo, entre colchón y cimientito, sustentando el precario edificio que apenas despierta. Eso, si te atreves a llamar precario a ese piano de Brubeck, sólido como roca. Aunque, hey, tenlo claro, no te vayas con la finta de lo sólido, un piano es sólido. El piano, eso que se oye y que puedes reconocer en un plaza sésamo como piano, es otra cosa. La roca cae, como las mujeres, nena, o como todo lo que está arriba. Oye ese piano: lo que busco es una metáfora para la contingencia. Esto sube.

Y es sólo el principio.

Y hey, no te me vayas a confundir, todo principio supone un antes. Todo tiene su lugar en el juego de los palitos y los hoyitos: estás donde cabes. Es esa holgura que te da estar a la medida. Esa respiración de más que pone todo en su lugar, que te hace ser la medida de todas las cosas. Tú lo dices, tú lo haces, nena, si no, no hay seducción. Toma nota: siempre hay un porque sí.

Todo este tinglado está ahí para Desmond. Una vez que Desmond emboquilla el sax alto no hay suelo. Óyelo, nace en medio del cielo, surgido de uno de los cinturones magnéticos que envuelven a la tierra. Es contundente. Es la clara demostración de que el cielo viene en capas, una sobre otra, sin llegar a confundirse: un hojaldre estelar que entre la crema batida y el chocolate demuestra que Dante tenía algo de razón con eso del cielo de la luna y el cielo cristalino y el cielo de Saturno. Es casi el cielo, bah, es el cielo mismo: una tajada de pastel.

Lo es, es una necesidad, esto de cortar todo en rebanadas para demostrar que hay un nife, un núcleo, un primer motor, algo que complete el sándwich cosmogónico. ¿Sabes lo que

te dice la vida al respecto de Aristóteles? Que sí, que todo puede verse como una rebanada de pastel, aunque el pastel sólo sea una forma de ver el pastel. Comerse el pastel cambia toda la perspectiva, digerirlo es otra cosa, y jalarle a la cadena sólo es el final de otro principio. ¿Por qué no darle a los intestinos el lugar que se merecen en el panteón de nuestras querencias? Hey, no hay cielo sin intestinos.

Bah, te decía: Desmond arranca desde una incisión hecha en el cielo mismo. Brubeck y Morello ya han pintado un contorno, un arriba y abajo que se niega con sólo ser. Y Des-mondo, como algo que surge para haber caído ya en el centro de una diana, en franca demostración de lo inmóvil que está la flecha en cada momento de su viaje al blanco, es. No cae, no llega: aparece.

Y es.

Momento: no quiero que te vayas a confundir, que te imagines lo que no está ahí. No hay rampa, no es Evil Knivel que sale despedido entre inercia y gravedad a un momento de vacío. Esto no es física, es ontología, nena. No sé si lo sepas, ah: estás presenciando el milagro de una vulva que se basta a sí misma.

Todo vuela: los platillos de Morello son aire, Desmond hace sus alas ahí y deja el mundo y Brubeck lo sostiene en la mutabilidad de lo semejante. Motoriza el trayecto con un es lo mismo, es lo mismo, y nunca es igual. Una y otra y otra vez. ¿Lo oyes? Es lo que se mueve, el ánima: una pierna, luego otra, una pierna, luego otra. Los brazos, concertados, imitan el movimiento. Todo lo demás es todo lo demás. Uno camina y siempre es más lo que pasa. No es sólo caminar. Cada paso es una caída, uno tras otro, cada paso anuncia una caída. La pierna en el aire es un fuera abajo que se conjura con la otra pierna, apenas en el aire

cuando la otra ha caído. La multiplicidad de caídas hacen el avance. Así avanza Brubeck, en lo mismo, en lo mismo, en una sucesión de caída que se ve salvada siempre en el mismo último momento. Todo está siempre a punto de caer, y no se cae. No ahora, por lo menos. Es la vida, nena.

Acaba por caer.

Nunca se sabe si es hacia abajo.

Tú suéltate, no hay manera de caer, es como el aire y las alas, vil y pura aerodinámica. Es el espacio, es un sentido dado al espacio. Es una cátedra, lo importante no es lo que está sino lo que parece no estar, uno tiene que ponerle envoltura al espacio para saber que está ahí, para sentirlo, para eso inventamos los ladrillos y el cemento, para hacernos ver el espacio, para construirlo. Y es que el espacio depende de su techo. Cuando no hay techo, cuando está tan lejos que no lo vemos, decimos pavadas como eso de la bóveda celeste. Necesitamos algo arriba para poder sentir que hay algo entre el arriba y nosotros. La arquitectura sólo embellece el cepo con el que rodeamos al espacio.

Hay otros cepos. Una red, *exempli gratia*: Papa Brubeck, Desmondo, Morello, hechos red. Óyelo de nuevo: no es algo que se construya. Se teje, un poco más arriba, un poco más abajo. Es un patrón que no sabe repetirse, que tiene que estarse inventando a cada momento. Es un tejido, como el de la piel, como el de los músculos, como el de los huesos: un tejido que se sabe a sí mismo, que se inventa a sí mismo. Siente esa piel en el aire, nada sabe de la cantidad enferma de células cutáneas que pierdes todos los días, a cada hora, a cada minuto, y sin funeral. A lo mucho queda la sensación de la esponja al frotarla contra el brazo, la espalda, la nalga, el muslo, ¿o no, nena? Pero nada de la célula muerta. Ese desgaste mínimo pero persistente, como el de la aguja sobre el surco del disco. Es algo que no oyes, que no quieres oír.

Olvídalo, no existe, queda abolido apenas Morello le ha dado huesos al asunto. Huesos de un tuétano indudable, huesos que sin embargo son puro aire: una ascensión donde cuerpo y espíritu todavía no deciden cuál es cuál. Te digo, nena, esos platillos son como tus huesos, tan delicados que podrías dudar que están ahí. Sí, sí, aunque pongas esa cara de pero si mis huesos ahí están, siéntelos. Lo están. Lo están. Puedo sentirlos ahí, falange por falange, metacarpiano por metacarpiano, cada carpiano, radio, decúbito, húmero, omóplato, clavícula y hey, son más de doscientos si los cuento uno por uno. Revístelos de músculo, acciónalos con nervios, dale un sentido al aire, ¿y qué tienes? A Morello que traza la contingencia del cielo. ¿Tú crees que sus

huesos son sólidos cuando hace eso? Está negado. Está poseído. Es Kyrie Eleison puro. Shh, calla. Escúchala:

Es una ascensión.

Casi puedo ver la escalera.

¿La escuchas?

Se van clavando los escalones en el aire. Desmond sube, no se siente el esfuerzo, asciende como si el aire existiera gracias a él. Un globo aerostático no tendría tanta gracia. Se dispara a lo alto pero no hay rastro de pólvora. No hay propulsión. No hay vértigo. Sólo sube. Desmond se enrama en su aliento, se seduce a cada respiro, no puede más que quedarse en lo alto y subir cada vez más. Se extiende, cuan largo es. Se distiende, metálico, como un gemido a punto de ser gozo, ¿gozo?, yaj no, qué te digo, de un gemido, punto.



Anatomía del mexicano

El aire parece tener un límite. Óyelo nena, lo tiene. Un momento hay aire, el otro no. Lo abarca todo para dejar de hacerlo. Es todo aire pero crear ese vacío que se lo lleva todo. Una coladera. Llega al límite y ríe. Es tanta la distancia, tal el panorama, hey, tan enrarecido está el aire que Desmondo tiene que hacer como si no hubiera tal límite. No lo hay, pero hay que fingirlo. Existe, pero está Desmondo, órfico, a punto de volver el rostro, en el trance. Extendido te dice: es sólo una intuición. Y desde ahí parece gritarse hasta el agotamiento. Una zancadilla que te rinde en sudor frío. Que te besa. Una vez que parece rendirse, que tú también te has rendido, no está. Ha desaparecido porque está tan alto que no puede verse. Llega Brubeck y lo corta todo con un tajo. Óyelo. Un, dos: no es más que una intención y queda como hiato obturado en el silencio.

Lo que sigue es un misterio, nena.

Va en serio, un misterio, nena. Como los de Eleusis.

Es como te lo digo, es como lo oyes.

El cielo, hecho de platillos, queda iluminado. ¿Se oye el trueno? Puedes creer que es el trueno, que se acerca; la tarola que llena los intersticios, como un adviento. Escúchalo germinar, a lo lejos como un trueno. Parece demasiado sencillo: la tarola es un intermediario entre los platillos y los tambores. ¿Quién copula con quién? ¿Cómo decirlo? ¿Se lleva la tarola la mejor parte? Podría, si pudiera creerlo. Está el cielo, está el suelo, nosotros en medio estacados entre el uno y el otro. ¿A cuál irle? No, nena, no se trata de decidirse entre onanistas anales que cultivan a Sade en Francia y albagineses que te cortan la cabeza para ahorrarte el mal paso mundano. No preguntes y sólo escucha: entre cielo y suelo, el en medio es el tránsito, el vuelo de la moneda, ese punto muerto entre la ascensión y la caída: gravedad cero. Claro que es sólo un momento aunque todo, para nuestra desgracia, es para siempre.

Para que no te confundas, tú siempre pregúntate: ¿dónde está arriba? Si tienes eso, ¿qué más puedes querer? Lo que sube, baja. La tierra da vueltas y por eso todo se cae. Es algo que la tierra hace todo el tiempo. Una vez que sabes dónde es el arriba sabes del abajo, te asomas y ya está: el abismo, grande o pequeño, pero siempre abismo. Puedes o no cerrar los ojos, es lo de menos, lo que importa es saber caer con gracia, poco a poco, si quieres, o de sopetón con un dramático *full stop* antes del pavimento: es la tentación que anima al dibujo animado. La tentación que nos anima, que nos mueve entre el adelante y el atrás. Escúchalo, el cielo se ha abierto, y Morello, como si se sintiera avión, va de *loop* en *loop*, en caída libre. Traza la línea del cielo y el suelo con calma kamikaze, sólo falta encender un cigarro. Para oreja, nena: la caída va a trompicones, premeditados como el pulso cardíaco que no sabe qué hacer con tal sarta de secreciones en *fast forward*, aunque todo va, como tantas otras cosas en el mundo que quisiéramos vivir: ese *slow motion* que nos dice: ahí, justo ahí. Cae uno a uno, de la mano, enlazados en una duda cuántica que se viste con la gracia de un oso simulado en cada golpe de tambor. La sangre late atrás, en el bombo. En cada breve intersticio se llena el silencio con un dejarse sonar, orgánico, pulsado desde el entramado perfecto del pum, pum, pa que se sabe en el borde del caos y por eso, entrópico, se mantiene en la línea de lo divino. Todo queda inscrito como una acotación al margen: la respiración, la pulsación, el cerebro que corre neuronal y eléctrico en pos de esa nada que pueda decirlo todo,

decir algo, decir aquí, decir ahora. Oírlo es verlo, es el oso en la trama del cielo, escucha la cadencia de su trote sobre el cielo. Escucha esa persecución que dura todo el cielo, de traslación a traslación sin saber cómo dejar de dar vueltas. Te lo digo nena, es el vuelo de la moneda. Un misterio, como los de Eleusis.

La tarola sostiene a los tambores, ha sido un descenso a los infiernos, y el problema es que el infierno está arriba. ¿Dónde crees que estamos, nena? El infierno es arriba, ha descendido y no sabe hacerlo, Morello rebota en la síncope de lo orgánico, *pinball* donde cada *flapper* sabe salvarla una y otra vez de lo que ha quedado atrás, cada golpe previene la caída, esa que tienta, esa que te dice me caigo. Cae, cae, ¿cae? Te toma el pelo, no va a caer. Los platillos van a acabar por decir; es aire. Toda esa tierra latiendo, húmeda, era al final, aire. Un misterio, te digo, un misterio, nena, el reino que se inventa al sacrificarse. El rey es siempre el mismo.

Falta el corazón. Nunca le das demasiada importancia. Nunca lo oyes. A menos que se haga oír, cuando no tienes aliento. Cuando la adrenalina sube a decirte, hey, cuidado o aquí quedas. El corazón es algo que se dice y no se quiere sentir. Está ahí, es un músculo y qué, se duele, sabe dolerse, sabe cómo tirarte al suelo. Óyelo. No se ve, como el tuétano, que está dentro de los huesos. Claro, con trazarlo en el aire queda dicho. Es más y lo sabes. Un momento después está ahí la sangre, todo lo que fluye, lo que late. Está ahí detrás, es él, no tú, el junco que sabe doblarse con la esperanza de no romperse. Es él, no tú, el espinazo que te sostiene. Mierda, la diferencia es mínima, con abolirla no está, y te puedes decir a ti mismo tú en un gesto que arma el modelo del yo con piezas intercambiables. ¿Oyes eso? Mínimo, oculto como el sentido de la vida, ininteligible como él, ¿lo oyes? Eugene Wright ha estado todo este tiempo ahí señalando, uno a uno, los rudimentos que hacen posible la aerodinámica. Oírlo es encontrar la estrella polar y dejarse sentir dentro de una esfera. Y entonces te preguntas, nena: ¿existe una fuerza superior? ¿Estamos predestinados a algo, a cualquier cosa? Tú dime: ¿está todo ahí? ¿Es todo esto una ficción? Lo es, pero ¿cómo saberlo? Lo único es que no podrás ignorar a Wright que en el bajo te hace pom-pom, pom-pom. Él te lo dice, él responde a la pregunta mántrica que Brubeck teje como un patrón que se trama a punto del borde siempre.

Tiene que acabar porque el silencio contenta todo sentido. Nunca sabes si creerlo, un momento después del beso, ¿qué puedes saber del beso? Entre descreimiento y des crédito, ¿qué diferencia cabe? Todo es memoria, nena, y sobran las palabras. ♦

La pena de muerte: un crimen contra la humanidad

◆
CÉSAR CANSINO

Lamento profundamente que en la actualidad debamos debatir en México sobre la pena de muerte. Lo lamento porque es una señal de que en nuestro país la intolerancia y la violencia han alcanzado niveles alarmantes. Si hoy es necesario ofrecer argumentos persuasivos en contra de la pena de muerte es porque alguien ha ofrecido argumentos en su favor. Más aún, la idea comienza a tener eco en algunos sectores de la población, pero aún es tiempo de contener su efecto desde la razón y la acción democráticas.

En lo que sigue defenderé tres argumentos en contra de la pena de muerte, que por lo demás están sustentados plenamente en la filosofía de los derechos fundamentales del hombre: a) si la justicia en un país funciona mal el riesgo de implementar la pena de muerte es muy alto, pues deja lugar a arbitrariedades y abusos de autoridad; b) no se puede desarrollar entre la población un juicio más objetivo sobre la violencia si ésta se combate con más violencia; c) la pena de muerte, en lugar de acercarnos, nos aleja del Estado de derecho.

Toda mi argumentación girará en torno a una idea clásica: la ciudadanía constituye el derecho a tener derechos. Es mi convicción que sólo este principio tiene la validez normativa y axiológica necesaria para refutar a quienes hoy proponen regresar a la ley del talión como criterio decisivo en la aplicación de la justicia.

El derecho a tener derechos

El derecho a tener derechos encuentra su expresión jurídica en los derechos fundamentales del hombre. Si puede hablarse de una tradición del derecho en Occidente, que va del derecho natural a la filosofía del derecho, ésta ha

terminado por afirmar que el valor de la persona humana es el *valor fuente* de todos los valores políticos, sociales y económicos y, por consiguiente, el fundamento último de la legitimidad del orden jurídico. Pero esta afirmación de principio no siempre ha sido observada en la práctica. Más aún, las experiencias totalitarias de este siglo —que como tales no han sido plenamente conjuradas— han representado una verdadera ruptura con el mismo.

Es quizá por esta razón que quienes hoy ofrecen los mejores argumentos acerca de los límites y obstáculos para que las sociedades modernas alcancen la democracia sean también los principales estudiosos del totalitarismo. Entre ellos se encuentran teóricos políticos de la talla de Hannah Arendt y Claude Lefort, de quienes retomaré algunas lecciones a continuación.

En principio, sólo estudiando el totalitarismo como antimodelo de la democracia se puede trabajar en el diseño de ésta última. He aquí, por ejemplo, tres rasgos decisivos del totalitarismo sin los cuales no entenderíamos hoy el desarrollo de la democracia: primero, destrucción de la esfera pública y abolición de la multiplicidad de opiniones en beneficio de una *unidad de opinión*, que es difundida como saber; segundo, la supresión de los linderos de la esfera privada y la pública a través de una *politización* de lo privado aparentemente ilimitada y la desaparición de la política pública; y, tercero, el ejercicio y la justificación de la tiranía por medio de la apelación a un saber privilegiado, la ideología, en lugar de los principios racionales, mediante los cuales es posible alcanzar un acuerdo siempre revisable.¹

¹ De Hannah Arendt puede consultarse su celebre libro *Los orígenes del totalitarismo*, Taurus, Madrid, 1974, y de Claude Lefort *La invención democrática*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1990.

Frente a este antimito, la democracia tiene un carácter abierto. Si bien no existe ninguna ley evolutiva de la historia que nos diga que la fundación de una república democrática puede deformarse autoritariamente o, incluso, degenerar en totalitarismo, el estudio de la historia de la democracia muestra que ésta, aunque cambiante, presenta una continuidad interna que indica que la política democrática es irrevocablemente conflictiva y que sólo de forma provisional admite una forma constitucional estable. Así, frente al firme propósito totalitario de negación del conflicto a través de la imposición de una única *opinión*, *esquema* o *dogma*, las sociedades democráticas, en la medida en que se fundamentan en el cuestionamiento institucionalizado de sí mismas, renuncian a cualquier tipo de unidad o verdad única, por débil que ésta sea.

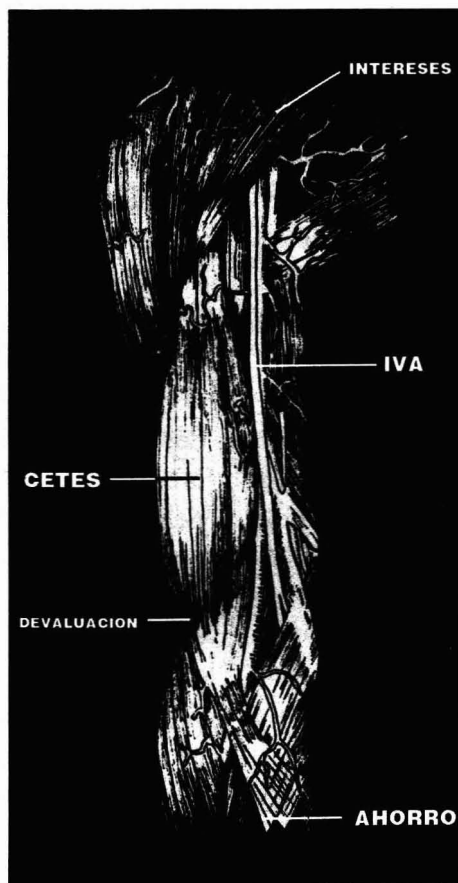
En esta concepción de la democracia, la sociedad civil juega un papel fundamental, pues constituye el ámbito por excelencia del espíritu público. Ésta, como tal, se encuentra en peligro de extinción por la lógica de los mecanismos administrativos y económicos; a pesar de ello, es el primer factor de profundización de la democracia bajo los regímenes liberal-democráticos realmente existentes. De esta suerte, el poder no es algo que se sustraiga al horizonte de experiencias de las personas concretas o que actúe detrás de ellas, como nos han hecho creer otras interpretaciones de la democracia, sino que se localiza en aquella dimensión en la que los individuos y grupos se forman una imagen de su situación y sociedad.²

El ejercicio de este poder definiría la acción democrática como la praxis contra todos aquellos mecanismos que ofreciesen resistencia al ejercicio efectivo de la igualdad, la libertad y la solidaridad civil. En términos positivos, la acción democrática ha de responder a estos valores. El mejor ejemplo de ello son las acciones y luchas ciudadanas que en los últimos años han reivindi-

cado la reestructuración y vertebración de las posibilidades de acción conjunta de la sociedad frente a un real o potencial Estado totalitario o, por supuesto, frente a un real o potencial capitalismo totalitario. Señales recientes de estas demandas hay por todas partes. En México y América Latina, por ejemplo, la existencia de los más variados grupos y formas de participación colectiva (desde las más diversas organizaciones no gubernamentales, pasando por todo tipo de iniciativas ciudadanas, hasta la resistencia civil y los movimientos de protesta) es prueba de que la ciudadanía está haciendo en los hechos un uso intensivo y efectivo de la democracia y que ésta no es un orden institucional dado de una vez por todas sino una forma de sociedad en permanente construcción; demuestra además que la acción democrática reivindica hoy como valores la igualdad, la libertad y la solidaridad civil, pero sobre todo la tolerancia de la diferencia.³

Por sí sólo este argumento ya ofrece una objeción a la idea de la pena de muerte. La acción democrática, que reclama tolerancia hacia la diferencia, sea de género, raza, religión o preferencia sexual, no puede más que reconocer un principio común: el derecho a tener derechos, siendo el derecho a la vida el más importante. Sin embargo, la idea debe ser complementada con otros supuestos.

Definir los valores esenciales de la acción democrática o, para decirlo con el filósofo Claude Lefort, el "dispositivo simbólico de la democracia" no es una tarea sencilla.⁴ Sobre todo porque con la palabra *democracia* se han identificado los regímenes políticos más deleznable —como el mexicano— y en su nombre se han justificado los más crueles abusos de autoridad. Frente al discurso oficial de la democracia conviene pues reconocer los rasgos de ésta como modelo de autorregulación: a) el poder es un espacio vacío, potencialmente de todos y materialmente de nadie, b) la verdad es pública o no



Doy mi brazo a torcer

² En esta definición de democracia coinciden varios autores. Véase U. Rödel, G. Frankenberg y H. Dubiel, "El dispositivo simbólico de la democracia"; A. Maestre, "La cuestión democrática", y C. Lefort, "¿Renacimiento de la democracia?", en *Metapolítica*, vol. 1, núm. 4, octubre-diciembre de 1997, pp. 511-522, 543-557 y 579-592, respectivamente.

³ Sobre este tema, véase C. Cansino y A. Sermeño, "América Latina: una democracia toda por hacerse", en *Metapolítica*, vol. 1, núm. 4, octubre-diciembre de 1997, pp. 557-572.

⁴ C. Lefort, "¿Renacimiento de la democracia?", en *op. cit.*

es verdad, es decir, la opinión pública surge en el espacio público-político y c) la sociedad civil está autónomamente organizada y diferenciada. De acuerdo con estos rasgos, la sociedad democrática está abierta y la democracia se inventa permanentemente. La acción democrática define sus contenidos.⁵

En resumen, si no existen absolutos ni elites que detenen el poder, todos los ciudadanos han de reconocerse entre sí como libres e iguales, todos ellos han de tener los mismos derechos y oportunidades de ser oídos públicamente y de que sean tomadas en cuenta sus propuestas. La democracia es, por tanto, el sistema político que permite dirimir las disensiones (conflictos) por vías pacíficas. Cuando se recurre a la violencia se atenta contra la democracia en tanto que se viola la libertad de los miembros afectados de la sociedad y el principio de igualdad de los ciudadanos. Sólo en caso de violencia será legítima la aplicación de las leyes represivas correspondientes, pero nunca cuando las personas manifiesten pacíficamente sus reivindicaciones. De lo contrario, estaríamos creando un nuevo absoluto, el imperio de la ley, en cuyo nombre tienen lugar tantas respuestas represivas.

Con este *excursus* he querido dejar asentado que las condiciones de partida, es decir, la vigencia de los principios de igualdad y libertad, de tolerancia y respeto a las garantías individuales, son indispensables para que la acción democrática pueda prosperar. Ahí donde estas condiciones no existen plenamente, como en nuestro país, el uso de la fuerza más que un mecanismo correctivo constituye un instrumento de control y dominio. En este sentido, la pena de muerte no sólo atenta contra el derecho a tener derechos sino que puede ser utilizada con una alta dosis de arbitrariedad y abuso.

El asesinato de Estado

Pero hay que volver a la dicotomía totalitarismo-democracia para encontrar los mejores argumentos en contra de la pena de muerte. En efecto, no fue circunstancial que la muerte haya sido el destino lógico de millones de personas en manos del nazismo o del stalinismo. El totalitarismo contaba con una justificación simple y aterradora: *todo es posible*. Sólo un presupuesto como éste podía apoyar la idea de que los seres humanos resultan superfluos y

descartables. Nadie analiza mejor estas implicaciones del totalitarismo que la filósofa Hannah Arendt. En la práctica, la afirmación de este principio totalitario rompe de tajo con la tradición del derecho que ve al ser humano como *valor fuente* de todos los valores. Para Hannah Arendt esta ruptura con la tradición durante el totalitarismo nazi tuvo lugar cuando refugiados, apátridas y perseguidos políticos se vieron privados de la ciudadanía y, por consiguiente, de los beneficios del principio de legalidad; por tal motivo, no pudieron valerse de los derechos humanos, se volvieron, efectivamente, superfluos, por indeseables, y terminaron en los campos de concentración. De esta suerte, el problema de los seres humanos superfluos e identificados como tales (lo que se traduce en la privación de la ciudadanía) creó las condiciones para el genocidio.⁶

Desde la perspectiva democrática que hemos defendido en la primera parte de este ensayo, el genocidio no puede ser calificado más que como un crimen contra la humanidad, por cuanto niega frontalmente la diversidad y la pluralidad (elementos propios de la condición humana). Al respecto, Arendt señaló:

La concepción tradicional del infierno es admisible para el hombre porque contiene el supuesto del Juicio Final, es decir, la idea de un criterio absoluto de justicia combinado con la infinita posibilidad de la misericordia y el perdón. En el campo de concentración no hay ningún criterio de justicia—todos los castigados son inocentes—ni ninguna posibilidad de misericordia.⁷

El genocidio significa pues la muerte de la personalidad jurídica del hombre en cuanto ser humano sujeto a derechos y obligaciones; la destrucción de la personalidad moral del hombre y la eliminación de la singularidad de la persona humana.

De ninguna manera resulta arbitrario o exagerado remitirse a esta experiencia límite para hablar hoy de la pena de muerte. En un mundo como el actual que tiende a excluir al hombre, o dicho de otra manera, si los seres humanos tienen múltiples razones para no sentirse en casa en el mundo, ¿cómo es que los derechos humanos—que representan la modernidad—pueden continuar siendo el núcleo de la reflexión deontológica del derecho, o sea la legiti-

⁵ Véase A. Maestre, *op. cit.*

⁶ Véase H. Arendt, *op. cit.*, pp. 25-56, y C. Lefort, *La reconstrucción de los derechos humanos. Un diálogo con el pensamiento de Hannah Arendt*, FCE, México, 1994.

⁷ H. Arendt, *op. cit.*, pp. 34 y 35.

dad del poder y la justicia de la norma? Por si fuera poco, las tentaciones autoritarias y totalitarias no han desaparecido del todo. En países como México no hemos sido capaces de desterrar las inercias autoritarias. La hipótesis aquí es que incluir la pena de muerte en nuestra legislación, en lugar de acercarnos a la construcción de un Estado de derecho, nos aleja peligrosamente de esta empresa.

Ahí donde existe un Estado de derecho como expresión mínima de respecto a las garantías individuales, los condenados por delitos previstos en la ley cumplen penas y la pena de prisión puede ser considerada ya sea como castigo reparador del orden social violado, como oportunidad de reforma moral del condenado, que lo rehabilita para la convivencia social, o como instrumento de la prevención general de delitos. No tengo que decir que el sistema de justicia en México es un hoyo negro en el que nadie quisiera entrar ni por accidente. Lo mismo puede decirse del sistema carcelario, muy alejado de las condiciones mínimas de respeto a los derechos individuales elementales.

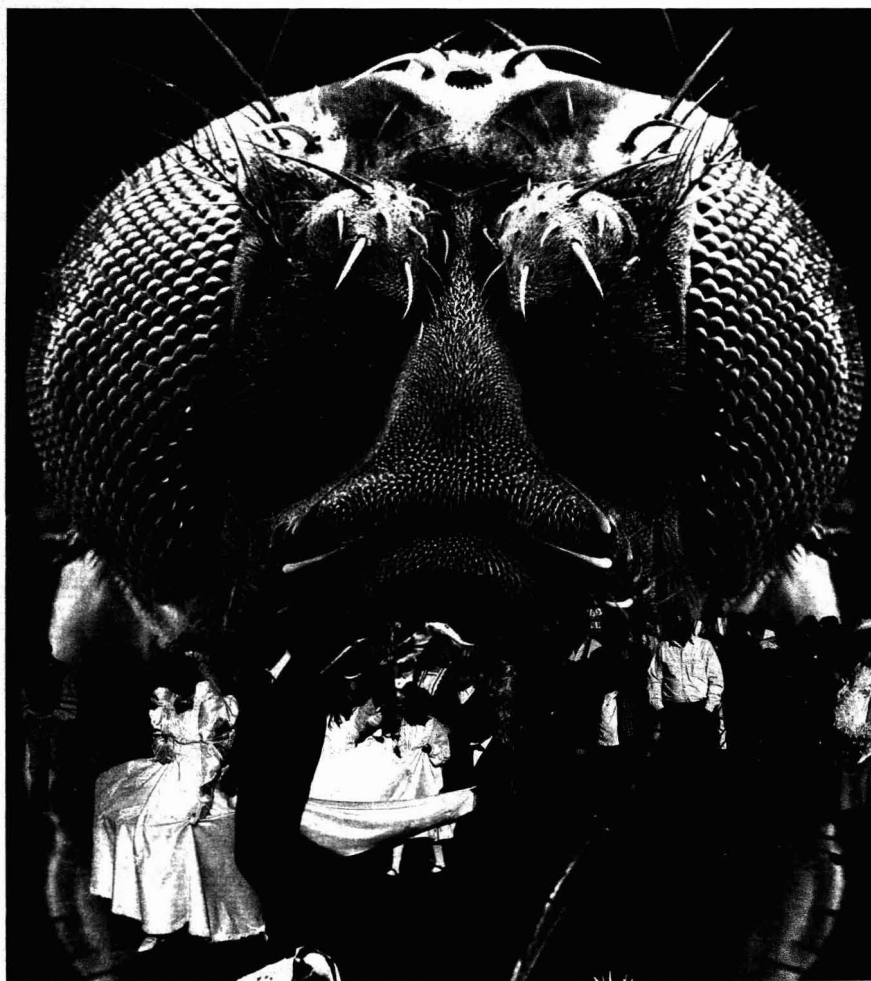
El país del desorden

Pasemos ahora al análisis concreto de las condiciones que hacen insostenible defender la pena de muerte en un país como el nuestro.

a) En México existen enormes déficit en materia de derechos humanos. Si bien los avances de los últimos años en el terreno electoral, aunque lentos y graduales, parecen contradecir los muchos signos de intolerancia que aún subsisten en el país, lo cierto es que persiste la violación sistemática de los derechos humanos más elementales. Democrático en la forma y autoritario en la práctica, el régimen político mexicano ha tenido como componentes la intransigencia, los abusos de autoridad, la represión, la censura, la tortura, la amenaza, la imposición, la coerción, la aplicación arbitraria de la ley, la descalificación moral, la eliminación física del adversario, etcétera. Sin embargo, nunca como ahora habíamos presenciado una situación tan alarmante. Las cifras más recientes proporcionadas por las principales organizaciones internacionales defensoras

de los derechos humanos, como Amnistía Internacional, colocan a nuestro país en el rango de naciones más deficitarias en este punto, es decir, en el mismo nivel que muchos países de África. Las estadísticas resultan contundentes sobre todo en lo que respecta al número de presos políticos o de conciencia, de desaparecidos y de torturados.

b) Pero la violación sistemática y creciente de los derechos humanos no es la única señal preocupante de lo que puede venir en nuestro país si prosperan las posiciones más conservadoras dentro del régimen. La militarización del territorio nacional es ya una triste realidad imposible de ocultar o maquillar. Una realidad que refuta las aspiraciones democráticas del país. La represión oficial no sólo toca a los movimientos armados y a la guerrilla; por el contrario, son cada vez más frecuentes los desalojos, los abusos de autoridad, las detenciones sin órdenes de aprehensión, etcétera, perpetrados en contra de la sociedad que se mueve y protesta. Los ejemplos son muchos y no



México siempre fiel

acabaría en este espacio de mencionarlos. Se trata en todos los casos de acciones que buscan frenar el poder de convocatoria de la sociedad civil, desalentar sus iniciativas independientes y, en casos extremos, anular su impacto social por la vía de la fuerza. Me inquieta pensar que la intolerancia se reproduce y multiplica en todos los niveles y en todas las regiones del país. La pregunta es entonces inevitable: ¿dónde estamos, ¿en la antesala de un régimen de normalidad democrática o en uno de *ambigüedad democrática*?

c) Como he sostenido en otras ocasiones, la ambigüedad es el signo de nuestro ordenamiento político. En esta lógica, la celebración de elecciones correctas no hace sino potenciarla. Así, al tiempo que tenemos avances indudables en materia electoral, continúan existiendo enclaves autoritarios muy visibles y grupos de poder que siguen actuando como si en este país no hubiera cambiado nada; al tiempo que la oposición conquista posiciones en todo el país, se intensifica la militarización; al tiempo que se respetan cada vez más los resultados electorales, prosperan la intolerancia y la represión para con muchos mexicanos; al tiempo que las autoridades expresan su compromiso con la democracia, afloran cada día los nexos entre altas figuras de la clase política y el narcotráfico, etcétera. Obviamente, este escenario es el que mejor describe el presente mexicano y quizá sea el que más probabilidades tenga de mantenerse en el futuro. De ser así, cobra nueva fuerza la idea que sostiene que la duración de una transición a la democracia es directamente proporcional a la ambigüedad del régimen que se intenta democratizar.

d) El tema de la corrupción constituye un signo más de la ambigüedad de nuestro ordenamiento político. Ciertamente, el grado de corrupción en un país mantiene una relación con el grado de democratización alcanzado en términos institucionales y el grado de respeto al orden normativo vigente. Frente a la corrupción desmedida de nuestros políticos, que sólo revela la ausencia de instituciones apegadas a derecho y capaces de articular a la comunidad, sólo cabe anteponer la defensa de la sociedad civil. En los hechos, frente a la incapacidad del Estado no sólo para legitimarse sino para obtener resultados mínimamente coherentes, ha sido precisamente la sociedad civil, con sus iniciativas, con sus reclamos, con sus formas todavía incipientes de contestación, la que ha empezado a ocupar el espacio político público.

e) Otra señal preocupante es la creciente infiltración del narcotráfico en las altas esferas del poder. Hay

quien habla incluso de una *colombianización* de México. Como se puede deducir, este apelativo aproxima a nuestro país a un esquema similar al que existe desde hace mucho tiempo en Colombia, es decir, una situación donde hay formalmente prácticas democráticas (cabe recordar que la Constitución de Colombia es quizá la más avanzada del continente) pero los poderes informales mantienen una gran influencia en las decisiones públicas. De acuerdo con este escenario, estaríamos en presencia de una descomposición real de la política que alienta el fortalecimiento de poderes autónomos que ignoran al Estado, como el narcotráfico, y que al mismo tiempo obliga a una creciente militarización del país. Huelga decir que en estas circunstancias la democracia es superada por la vía de los hechos. En su lugar, crece la informalización de la política, la represión, los poderes discrecionales, la corrupción incontenible, etcétera.

f) Es por ello que en la perspectiva del cambio democrático parece inevitable llegar al planteamiento de una nueva Constitución que simbolice y concrete el tránsito definitivo de un régimen de partido hegemónico a un régimen plenamente competitivo, de un presidencialismo fuerte a un presidencialismo acotado, de un Estado de privilegios a un Estado de derecho. Asumir este planteamiento quizá sea una buena oportunidad para que el gobierno muestre su compromiso con el cambio democrático. Una posibilidad de acción en ese sentido, aunque ciertamente difícil, sería generar un mecanismo para que de manera excepcional se sometan a referéndum las modificaciones a la Constitución, relacionadas con los temas más relevantes, que emanen del Congreso de la Unión. De esta manera, dado el imperativo de la democratización, el proceso sería refrendado no sólo por los partidos políticos sino por la sociedad en su conjunto.

Definitivamente, en un país con tantos déficit en materia de derechos humanos, la pena de muerte, de llegar a implementarse como lo han propuesto diversos abogados y legisladores, se convertiría en un instrumento peligroso en manos de quienes buscan desesperadamente cómo mantener sus privilegios derivados de detentar el poder del Estado.

El espejismo del norte

Con certeza, el nivel de respeto a los derechos humanos es directamente proporcional al grado de democratización

alcanzado por el país en cuestión. Esto explica los enormes déficit en ambos aspectos en nuestro país. Pero ello no debe hacernos suponer que en una democracia consolidada el principio básico del derecho a tener derechos se observe plenamente y sin excepciones. El mejor ejemplo de esto es nuestro vecino del norte, Estados Unidos, donde la aplicación de la ley dista de ser equitativa y transparente para todos los que ahí radican.

Ejemplos en tal sentido los tenemos todos los días. En particular, llama la atención el rigor con el que las leyes norteamericanas sancionan a las minorías étnicas, como la de nuestros compatriotas que deciden emigrar para buscar trabajo. Con frecuencia, los policías involucrados en actos de brutalidad contra chicanos y braceros no son privados de su libertad ni cesados en sus funciones, por el simple hecho de ser anglosajones. Algo similar puede decirse del rigor con el que se impone en algunos estados de la unión americana la pena de muerte contra los mexicanos involucrados en actos delictivos. Cuando esto llega a ocurrir, no hay solicitud de clemencia ni de perdón que valga, aunque el proceso judicial que condenó al acusado haya estado repleto de irregularidades y dudas.

En suma, de poco sirve que las leyes de un país sean avanzadas cuando en su aplicación prosperan criterios extralegales. Pero además, no puede decirse que las leyes de una nación sean avanzadas cuando admiten y contemplan todavía la pena de muerte en el caso de ciertos crímenes. Estados Unidos es en esta materia sumamente retrograda respecto de las democracias europeas. Desde cualquier punto de vista, pero sobre todo ético, no tiene cabida la privación de la vida humana. Nadie lo expresó mejor que la filósofa Hannah Arendt al señalar que privar de su existencia a un individuo es un crimen contra la humanidad. En el caso que nos ocupa, la pena de muerte siempre será un asesinato de Estado. Si se concibe a los individuos como sujetos de derecho, el principal de ellos es el derecho a la vida.

En consecuencia, son muchas las razones que nos llevan a condenar la pena de muerte y lamentar profundamente que se aplique, como sucede en los Estados Unidos. Tal pareciera que las autoridades norteamericanas están empeñadas en mostrar por todas las vías posibles su posición intransigente frente a los inmigrantes. No importa cuántos de ellos mueran o sean privados de sus derechos o sean deportados. Lo que importa es demostrar que el país del norte ya no los necesita y que de ser necesario los eliminará

por la fuerza. No hace mucho, un influyente intelectual norteamericano neoconservador, Samuel Huntington, recomendaba a las autoridades de su país mantener una política antiinmigrante firme e intransigente. Según este autor, lo que está en juego es la propia identidad cultural del pueblo norteamericano. Como se puede observar, los argumentos pueden ser muchos, pero la esencia xenófoba resulta evidente.

Obviamente, además de condenar la pena de muerte por cuanto atenta contra los derechos más elementales del ser humano, el caso de los Estados Unidos sugiere múltiples interrogantes y tratamientos. Desde un punto de vista filosófico, el asunto ha sido relacionado con el problema del reconocimiento al multiculturalismo y a la identidad del otro. Se deben al filósofo Charles Taylor algunas de las páginas más sugerentes al respecto.⁸ En opinión de este autor, nuestra identidad se moldea en parte por el reconocimiento de ella o por la falta de éste; a menudo también por el falso reconocimiento de otros, y así, un individuo o un grupo de personas pueden sufrir un verdadero daño moral, una auténtica deformación psicológica si la gente o la sociedad que los rodea les muestra, como reflejo, un cuadro limitativo o degradante o despreciable de sí mismos. Si el falso reconocimiento o la falta de reconocimiento puede ser una forma de opresión que constriña a alguien a un modo de ser falso, deformado y reducido, el reconocimiento debido de la persona no sólo es una cortesía que le debemos a los demás: es una necesidad humana vital.

Es precisamente esto último lo que no ha sucedido en el trato de los anglosajones a las minorías étnicas en la sociedad norteamericana. Incluso ahora el racismo resurge con mayor fuerza en contra de los latinos. En consecuencia, la nueva ola xenófoba en los Estados Unidos parece cancelar de antemano el proyecto de una sociedad democrática de igual trato a todos y donde se reconozcan las identidades culturales específicas.

Por todo lo dicho, resulta una idea peligrosa querer perfeccionar nuestro sistema de justicia mediante la instauración de la pena de muerte, de acuerdo con un modelo de país supuestamente más avanzado en derecho penal. A ello deben sumarse los muchos déficit en materia de derechos humanos que ya arrastramos. En suma, no encuentro ningún argumento válido para pensar que la pena de muerte haga más justo a nuestro sistema legal. ♦

⁸ Ch. Taylor, *La política del reconocimiento*, FCE, México, 1993.

Una radiografía de dos espacios conniventes

La Ciudad de México según Efraín Huerta

JESÚS GÓMEZ MORÁN

Para Vicente Quirarte

1. La ciudad en los cuarentas a través de un personaje representativo

*Perdida, te ha llamado la gente
sin saber que has sufrido
con desesperación.*

Chucho Navarro: "Perdida"

Hace 54 años, en la ciudad que era el prototipo del cosmopolitismo, Nueva York, Alfredo Gil, Jesús Navarro y Hernando Avilés fundaron el trío musical más famoso de la canción popular mexicana del siglo xx: Los Panchos. Su presencia en el ambiente nocturno de la Ciudad de México confirmó el éxito de cabarés con variedad de entretenimiento y, con el bolero, el triunfo de un género que con sus arpegios contrapunteados marcó el sello de toda una corriente musical.

También en 1944, producto de una nueva sensibilidad frente a la creciente urbanización, Efraín Huerta dio a luz pública *Los hombres del alba*, conjunto de poemas donde, con la característica sinceridad cruda del poeta, confiesa su "Declaración de odio" a "Los días de la ciudad". Su origen está demarcado a partir de ciertos antecedentes. Dentro de la tradición poética mexicana la urbe había aparecido más como un paisaje que como un tema. En "El sueño de los guantes negros" de Ramón López Velarde la ciudad es concebida, cuando cae el crepúsculo, como una capilla oceánica en "el más bien muerto de los mares muertos", amparando el encuentro más allá de la carne entre el poeta y

su "amada inmóvil". Xavier Villaurrutia, instalado de lleno en las altas horas de la noche, habita con ausencias su ámbito citadino, con paredes que funcionan como espejos y con desinencias de sonido cuyo origen es ahogado antes de ser percibido: "Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito, / querer tocar el grito y sólo hallar el eco" ("Nocturno de la estatua").

Efraín Huerta, ya desde el título de su segundo libro, *Línea del alba*, intentó marcar el horario de la poesía mexicana hacia el amanecer, inclusive quizá como una especie de balanza entre los dos poetas ya citados y sus contrapartes eminentemente solares: Carlos Pellicer (perteneciente a una generación anterior) y Octavio Paz. Pero es en *Los hombres del alba* donde Huerta ajusta su visión y se planta sin concesiones en el centro de la vorágine urbana. Los personajes y la situación a partir de ahora ya no figuran dando sentido al espacio que ocupan, sino que son producto de esta misma instancia. Y es desde esta primera tentativa de aproximación como Huerta encuentra bifurcada su referencia a la ciudad: por un lado la exploración minuciosa y arrebatada de sus lugares y gentes, y por el otro el propósito de construir en ella un lugar propicio para la utopía social.

Paralela a esto, la vida nocturna que abanderan agrupaciones musicales como Los Panchos es producto de una bonanza dentro del periodo de Ávila Camacho, puesto que entonces la economía nacional estaba menos a merced de los Estados Unidos y, sin la competencia de Europa (aún en guerra), tenía una minúscula rivalidad para sus exportaciones y actuaba como la principal abastecedora (de Centroamérica para abajo) de varios productos comer-



Los corridos de México

ciales, entre ellos los de la industria musical y cinematográfica. El México alegre que, a imitación de Europa, se quería implantar en los años veinte halló una expresión más genuina a partir de los cuarentas. El acceso a los centros de diversión ya no era privilegio de las clases más adineradas, si bien las más bajas, sobre todo en provincia, sólo participaban como inspiración de la música ranchera y de los filmes de tinte folclórico con el éxito internacional de *Allá en el Rancho Grande* en 1938.

Dentro de este contexto de pujanza y de relajación moral, que hasta cierto punto condicionó a los creadores artísticos del momento, vamos a considerar una constante. Precisamente en *Los hombres del alba* hay un poema que termina parafraseando otro que figura como texto de cabecera de los *Declamadores sin maestro*: "El brindis del bohemio". Me refiero a "La muchacha ebria", donde Huerta presenta un personaje cuyas características serán moduladas por la lírica musical del momento: la cabaretera. Es obvio que el tratamiento será distinto al que promueven justamente Los Panchos en su canción "Perdida", cuyo discurso propone la posibilidad de la redención por medio del amor. Sin

embargo, el simple hecho de dirigir la mirada hacia un personaje que no es nuevo en las letras mexicanas y que muestra ciertas características propias (presentes y comunes tanto en la canción como en el poema), de acuerdo con este contexto, resulta ya significativo.

Así como el retrato de la mujer que se dedica a la profesión más antigua del mundo es tratado con matices especiales por los intérpretes de tríos y por Efraín Huerta, éste difiere también en su descripción de otros antecedentes literarios como el de *Santa* de Federico Gamboa (que, al final de la novela, también es redimida), donde el personaje es analizado con ojo clínico. Eso

implicaba pasividad para Huerta, quien no intenta situarse en las circunstancias de "La muchacha ebria", sino asumir la visión de su realidad como un acto de denuncia lejos de toda postura moralista. El poema es fiel reflejo de una degradación física y moral que tal vez el autor no justifica ni comparte, pero sí comprende, y que como figura o personificación literaria hace extensiva, en una metonimia de la parte por el todo, a la

situación que hasta cierto grado desde entonces presenta la Ciudad de México: una muchacha ebria. ¿Y de qué estaba ebria la ciudad? A través de dos poemas de *Los hombres del alba* podemos aventurar una posible respuesta. Dice el poeta:

Te declaramos nuestro odio, magnífica ciudad.
A ti, a tus tristes y vulgarísimos burgueses,
a tus chicas de aire, caramelos y films americanos,
a tus juventudes *ice cream* rellenas de basura,
a tus desenfrenados maricones que devastan
las escuelas, la plaza Garibaldi,
la viva y venenosa calle de San Juan de Letrán.

("Declaración de odio")

Porque

Todo esto no es sino la noche,
sino la noche grávida de sangre y leche,
de niños que se asfixian,

de mujeres carbonizadas
y varones morenos de soledad
y misterio, sofocante desgaste.

("La muchacha ebria")

Pero en toda noche, por más cerrada que sea, siempre
se puede esperar el arribo del alba.

2. La ciudad como espacio de la reivindicación social

*Tu música y tus pupilas de madura lluvia
no pertenecen a esta república del llanto,
a este húmedo bosque desfallecido
aniquilado por desprecios;
a esta región de cobre
donde una madrugada de junio
soñé con la victoria...*

"Esta región de ruina"

Centrado nuestro estudio en algunos poemas de *Los hombres del alba*, podemos suponer aquí cuál es la significación del título. Ante todo éste indica una presencia inscrita a través de una obligatoriedad. Los hombres que aparecen al alba no lo hacen por gusto, sino por una necesidad específica: el trabajo. Esta cuestión sería más genérica en cuanto puede aludir tanto a obreros como a campesinos o, en términos de simbología socialista, a la hoz y el martillo. Pero como Efraín Huerta expande su mirada sobre la "ojerosa y pintada" ciudad de la furia, con esto se nos ahorra una digresión infructífera. Definitivamente, en correspondencia, sus hombres del alba serían los obreros que hacen cantar-auallar los metales en las fábricas: "Sé que ellos construyen con sus huesos / un sereno monumento a la guardia. / ... Y los hombres son pedazos del alba, / son tigres en guardia, / son pájaros entre hebras de plata, / son escombros de voces."

Sin embargo, como lo señaló Vicente Quirarte en su tesis doctoral, habría que matizar esta aseveración porque *Los hombres del alba* son también aquellos que viven marginados del sistema: borrachos, padrotes, indigentes...

Los bandidos con la barba crecida
y el bendito cinismo endurecido,
los asesinos cautelosos
con la ferocidad sobre los hombros,

los maricas con fiebre en las orejas
y en los blandos riñones,
los violadores,
los profesionales del desprecio,
los del aguardiente en las arterias.

("Los hombres del alba")

Sobre este punto, creo que en última instancia no hay divergencia: "los del aguardiente en las arterias" también pueden ser los mismos obreros que, tras la jornada de trabajo, acuden a las cantinas para disipar con el alcohol la conciencia frustrada de no conseguir en su desempeño laboral la justa retribución ni los factores de desarrollo para él y su familia, por lo que terminan habitando nuevamente el alba al retornar a sus casas "en una madrugada de junio" luego de soñar "con la victoria".

Faltaría ahora, en consecuencia, entender el concepto del alba. David Huerta asegura, en el prólogo a la *Poesía completa* de su padre, que éste, esencialmente, escribió poemas de amor. Tal es sin duda el tema de la mayor parte de sus obras. En *Los hombres del alba*, inicia con un poema dividido en tres instancias titulado "Ruidos del alba" que, junto con "Verdaderamente" y los cuatro "Cantos de abandono", da al alba el sentido de un espacio para los encuentros y desencuentros amorosos. Pero la definición de este elemento (el alba) debe pasar también como una referencia a la clase trabajadora y a la lucha socialista. En este punto habrá que apoyarse en los datos biográficos. Efraín Huerta comulgó durante mucho tiempo con la utopía socialista y, además, por medio de su palabra y ejemplo intentó difundir y propagar esta ideología política. Pero el objetivo en sí de Huerta no era comprometerse con esta doctrina, sino utilizarla como conducto para denunciar la desigualdad social y económica entre los hombres como una injusticia evidente.

Así como "los hombres del alba" (léase los que trabajan) constituyen el motor productivo de la economía del país y el despertar del día ciudadano, también serán quienes generen, con su lucha social, el amanecer para que la nación se convierta en el ámbito posible donde conviva una sociedad más justa. No otro es el papel que el poeta asigna a la ciudad como espacio de reivindicación social. Veinte años después de que concluyera una guerra civil, los instrumentos para la lucha de clase no eran ni debían ser violentos. Entre ellos, por fortuna, el derecho de huelga, junto con otras prerrogativas, estaba ya amparado por el artículo 123 cons-

titucional y regulado por la Ley Federal del Trabajo. Sin embargo, hay aparte otro recurso de demanda (al que Huerta alude) que actualmente sigue siendo punto de controversia para la opinión pública y las autoridades capitalinas: las marchas y plantones de ciudadanos. Exaltación de las masas que salen y ganan las calles para hacerlas el lugar de expresión para sus problemáticas, las movilizaciones urbanas son una característica en que Huerta secunda a Maïakovski, quien en su poema "150.000.000" escribe:

A TODOS!

A TODOS!

A TODOS!

¡A todos

los que ya no aguantan más!

¡Salid

y marchad juntos!¹

Basada su fuerza en el número de sus integrantes (de ahí el título), la marcha es la manifestación de una problemática que atañe o perjudica a una mayoría de la población; por eso fue una de las principales tácticas para el éxito de algunas revoluciones socialistas. Huerta exalta, pues, tanto las movilizaciones de gente como el papel de la ciudad en cuanto punto de reunión que concentra a los manifestantes y les brinda un espacio donde poder alzar la voz, donde promover una huelga, donde denunciar la incapacidad o venalidad de empresarios y gobernantes, a los que dirige su "Declaración de odio":

Ciudad negra o colérica o mansa o cruel,
o fastidiosa nada más: sencillamente tibia.

Pero valiente y vigorosa porque en sus calles viven

[los días rojos y azules
de cuando el pueblo se organiza en columnas,
los días y las noches de los militantes comunistas,
los días y las noches de las huelgas victoriosas,
los crudos días en que los desocupados adiestran su

[rencor
agazapados en los jardines o en los quicios dolientes.

Pero si Efraín Huerta forjaba con su palabra proyectos de reivindicación social, al mismo tiempo no se aferró a ninguna ideología para cegarse ante la clara evidencia de

su carácter impositivo. Aquí hace a un lado (es decir, pasa a segundo plano) la visión de los ideólogos y artistas del socialismo para situarse de modo firme y descarnado frente a la realidad. Si comparamos el fragmento anterior con la parte final de "Avenida Juárez" (poema escrito años después), veremos que la ciudad se ha transformado en una factoría por donde penetra un modelo de vida ajeno a la sociedad mexicana, que como sistema político liberal comienza a socavar incluso el paisaje de una ciudad subvertida. Es entonces cuando aparece el desencanto ante el espejismo que creara el llamado "milagro mexicano" en la economía de mediados de siglo. Huerta vuelve a declarar su odio, pero el coraje sólo le alcanza para evidenciarse:

perseguido por las tibias azaleas de Alabama,
las calientes magnolias de Mississipi,
las rosas salvajes de las praderas
y los políticos pelícanos de Lousiana,
las castas violetas de Illinois,
las *blues bonnnnets* de Texas,
y los millones de Biblias
como millones de palomas muertas.

.

¿Qué país, qué territorio vive uno?

¿Dónde la magia del silencio, el llanto
del silencio en que todo se ama?

(¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?)

La premonición (de entonces) y la vigencia (hoy en día) de este grito desesperado no puede menos que ser estremecedor, y quizá no nos reste (si acaso percibimos lo que sucede) más que seguir el ejemplo del poeta que, como los románticos, al querer evadirse de la realidad, huye hacia el pasado dentro de la misma ciudad, sólo para comprobar que ámbitos como "el pintoresco Chapultepec" del duque y la duquesa Job no permanecen sino en una imagen fotográfica: "y lo dejan a uno tirado a media calle / con los oídos despedazados / y una arrugada postal de Chapultepec / entre los dedos".

En este tenor, los hechos históricos son bastante elocuentes. Escrito unos años antes del 68, de la disolución del movimiento ferrocarrilero y de la huelga de médicos del hospital 20 de Noviembre, este poema consigna proféticamente cómo la ciudad, en tanto espacio para la reivindicación social y política, quedó (al menos en ese momento) anulado y su anhelo de cambio "tirado a media calle y despedazado, como los oídos del poeta. ♦

¹ Vladimir Maïakovski, *Poemas*, Ediciones 29, Barcelona, 1988, p. 38.

César Martínez Silva: rebeldía y expresividad

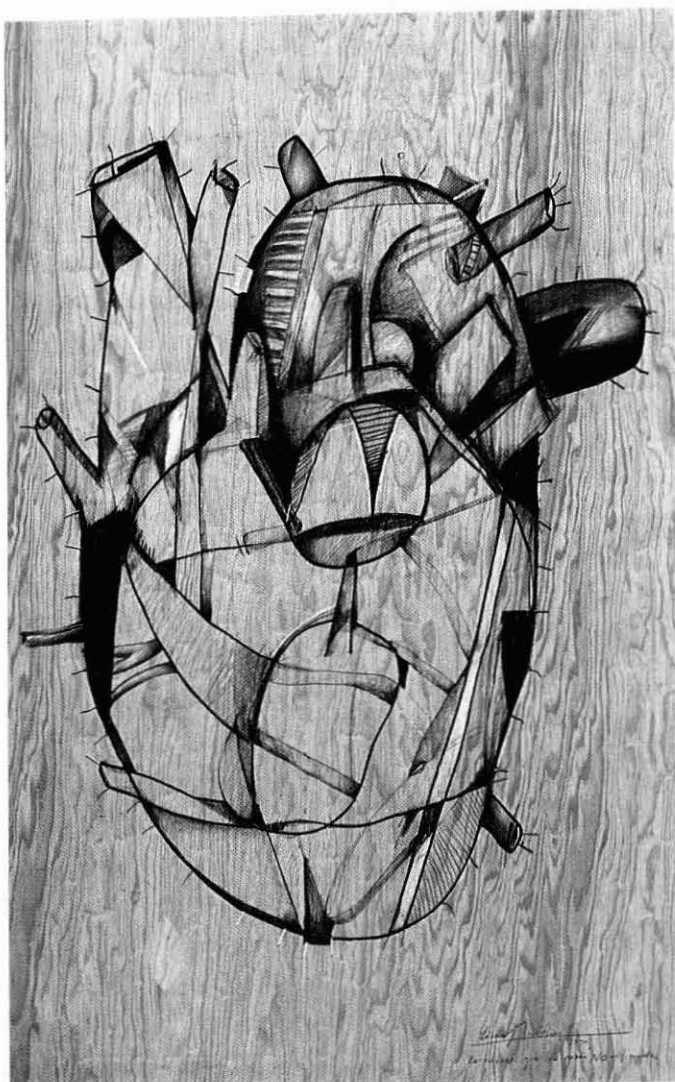
♦ CARLOS-BLAS GALINDO ♦



Está cobrón,
1996,
técnica mixta
con mecanismo de
reloj,
7.5 x 15 cm

César Martínez Silva es un artista visual de avanzada que explora sin descanso territorios culturales de alto riesgo. De ahí su relevancia. El cultivo de lenguajes cuya actualidad es manifiesta no le resulta incompatible con la postura disidente que mantiene. Es más: establece relaciones de complementariedad entre ambos aspectos (pese a que numerosos colegas suyos han pretextado que ningún puente resulta posible entre éstos). César Martínez Silva es autor de obras efímeras, de obras procesuales, de *collages*, de ensamblajes, de imágenes alteradas, de electrografías, de relieves postescultóricos, de instalaciones y de *performances*. Durante los últimos diez años ha trabajado con materiales diversos, ha empleado procedimientos distintos y ha utilizado diferentes procesos productivos.

Resulta fundamental que en este lapso, además de haber trabajado de forma tan plural, haya sabido elegir, luego conservar y después reforzar un cúmulo de elementos recurrentes que son los que, hoy en día, constituyen sus constantes estilísticas, particularidades que son indicios de la solidez de su lenguaje individual. Constantes que permiten distinguir sus obras respecto a las de otros artistas. Constantes que equivalen a marcas autorales. Durante el periodo mencionado, Martínez Silva jamás ha cedido en su empeño por alcanzar altos niveles de eficacia comunicativa. Su determinación de expandir



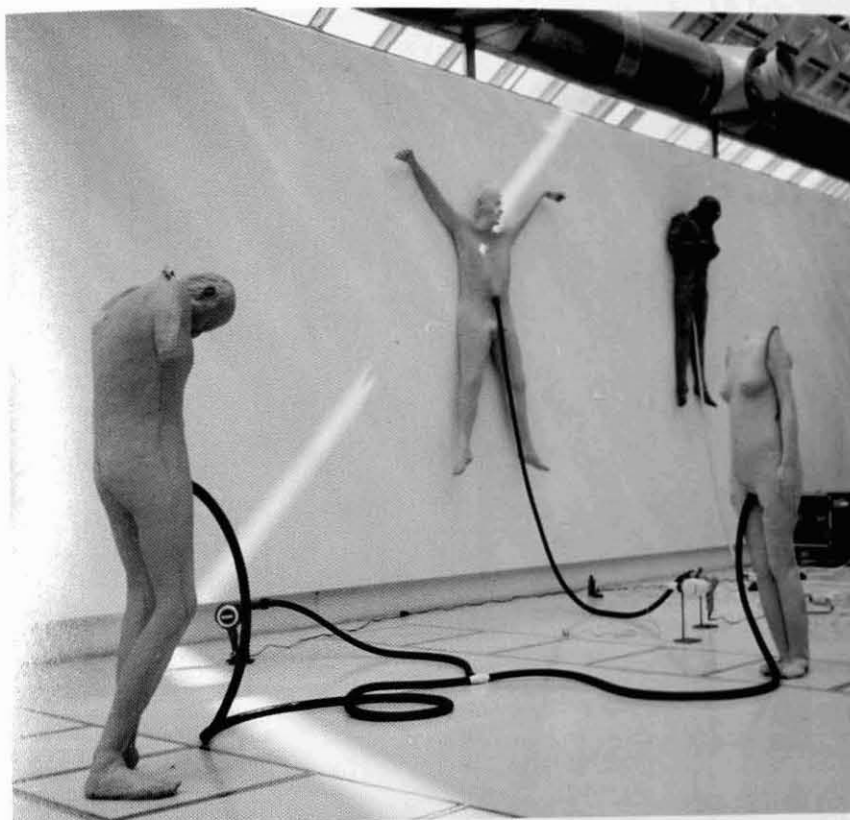
Co-razones que la razón no entiende, 1990, pólvora y grafito/madera,
163 x 123 cm

Fase I: planeación (izquierda)

Fase II: desarrollo (arriba)

constantemente los linderos del ámbito de lo artístico tampoco ha menguado. Y menos todavía ha decrecido su afán por recuperar todos aquellos recursos procedentes del auténtico espíritu de las vanguardias que puedan resultarle de utilidad para contribuir al desarrollo de la cultura artística (por supuesto que sin reiterar ninguna solución formal añosa). Recursos tales como la rebeldía, el atrevimiento y la confianza en la prerrogativa humana para edificar una realidad futura exenta de opresión. En estos diez años tampoco ha claudicado en su interés por lo lúdico. Y ha alcanzado claridad en cuanto a su postura disidente.

Al inicio de su trayectoria trabajó con pólvora. Sobre superficies de de un solo color pegaba unas cuantas imágenes xerográficas recortadas, de pequeñas dimensiones. En distintas áreas de sus soportes adhería asimismo varias cápsulas que había llenado con una mezcla de pólvora y pigmentos y en las que insertaba mechas. Interconectaba grupos de cápsulas con otras mechas, más largas, y mantenía únicamente algunas cuantas separadas. En la fase definitiva de realización de aquellas obras —fase que prefería acometer en presencia de espectadores—, César Martínez Silva utilizaba pinceles embebidos de agua para ejecutar trazos circundantes alrededor de ciertas cápsulas y también para aplicar algunas manchas casi inapreciables. Después encendía pausada y sucesivamente las mechas; a veces no todas. A consecuencia de las explosiones que provocaba, los colorantes de las cápsulas eran dispersados con violencia, con lo que algunas de sus partículas eran retenidas en donde había humedad, la cual las diluía. Las marcas de combustiones y explosiones, las improntas teñidas de estas últimas, las cápsulas intocadas, los recortes xerográficos agregados, así como los soportes mismos, eran los ele-



guardistas ochenteros. Sin embargo, por la heterodoxia con la que encaraba la normatividad estilística de aquel momento, era evidente que, en buena parte, fundamentaba su proceder en planteamientos que había recuperado de las vanguardias (los movimientos artísticos de la primera mitad

mentos con los que configuraba sus obras. Éstos constituían la totalidad de su repertorio cromático y de su acervo formal; el conglomerado de colores y de recursos que, dentro de los límites de sus superficies, protagonizaban sus escenas, sus realidades artísticas (esto es, aquellas que son independientes respecto a la realidad tangible, aun cuando la consideren).

Al confiar en lo azaroso, al externar su predilección por lo instantáneo, al producir objetos cuya conservación resultaba difícil, al privilegiar los procedimientos de factura antes que los resultados que mediante ellos obtenía (aunque sin detrimento de éstos) y al advertir la riqueza artística visual de las acciones de carácter público, procedía de manera concordante con varios de los criterios posvan-

guardistas y neovanguardistas (los movimientos de los cincuentas, sesentas y setentas). Además, dado su apego a lo aleatorio, a lo precario, a lo placentero y a lo novedoso, era manifiesto que, durante las exploraciones que había realizado en territorios vanguardistas y neovanguardistas, había identificado elementos susceptibles de diversificar y revitalizar el arte de su tiempos; su propio quehacer, inicialmente.

Durante la fase inicial de su trayectoria, Martínez Silva definió su postura ante el prohibicionismo de la fase posvanguardista. Desde entonces se apega de manera selectiva a éste y lo contraviene parcialmente. El contar con una posición clara le ha permitido conseguir altos niveles de coherencia a lo largo de todas las etapas de su labor profesional y realizar su obra en condiciones desprovistas de conflictos de



Las transpiraciones del desgaste o la devaluación aspirada, instalación, Ars Electronica Festival '97, Flesh Factor, Design Center, Linz, Austria, 1997, esculturas humanas inflables realizadas en hule látex, conectadas a un temporizador eléctrico que regula, a través de una pistola, la entrada y salida de aire

consideración. Para cuando él definió su postura (determinación que la mayoría de los autores posvanguardistas evitaba tomar), imperaba la idea de que vanguardias y neovanguardias, por una parte, y posvanguardias, por la otra, estaban dotadas de cargas ideológicas cuyas polaridades las convertían en irremediamente antagónicas. En opuestas diametralmente. Tal concepción constituía la base misma sobre la cual eran sustentados todos los antivanguardismos. El del pensamiento posmoderno y el de las posvanguardias artísticas, entre éstos.

Debido a la poderosa influencia de aquella idea, proliferaban los enfoques temáticos banales, condescendientes, de mera queja, cínicos, indecisos e innecesariamente solemnes. Los contrarios a los vanguardistas. Cuando este autor respondió al imperativo de contrarrestar dichos enfoques, subvirtió las reglas (impuestas, desde luego, por el poder cultural transnacional) que se esforzaba por acatar una parte mayoritaria de los autores de avanzada que forman parte de su generación, así como casi la totalidad de los nacidos con posterioridad. Al basar sus obras en afanes optimistas, igualitarios, rebeldes, testimoniales y plenos de vitalidad, Martínez Silva fue capaz de abatir normas que muchos contemporáneos suyos tenían por invulnerables.

La fuerza expresiva de las obras primeras que realizó con pólvora era cuantiosa. Durante los actos en los que resolvía su aspecto final, alcanzaba altos rangos de espectacularidad. Eran actos vistosos, sin duda. Pero tal característica no era la única fuente de su expresividad. Ésta provenía, también, de los componentes que él incorporaba ex profeso para estimular de manera eficaz la curiosidad de los públicos, para suscitar su interés y para mantener su atención; asimismo, de su ponderada agresividad, misma que coexistía con lo jocoso (elemento entonces inusual). La fuerza expresiva de sus obras también respondía a su distanciamiento de aquellas concepciones de orden, equilibrio y armonía (que, como se sabe, fueron planteados en el siglo tercero anterior a nuestra era) cuya observancia perduraba no obstante su obsolescencia. Y en gran medida obedecía a su destreza para provocar, en los destinatarios de su labor, reacciones sensibles (desde aquel entonces ya se dirigía tanto a integrantes de sectores carentes de información artística actualizada como a públicos especializados; a es-



The North America Fat Free Trade Agreement, perforMANcena, Institute of Contemporary Arts, Londres, Inglaterra, 1996, escultura de gelatina comestible sabor durazno de 15 x 175 x 70 cm

El sacrificio de la inteligencia, Northwood, New Hampshire, EUA, 1993, dinamita y nitroglicerina/acero inoxidable, 100 x 70 cm,

El eco del silencio,
instalación,
Festival
Internacional
de Arte Ciudad
de Medellín,
Colombia,
1997,
cinco figuras
de cera y papel,
165 x 50 x 70
cm c/u



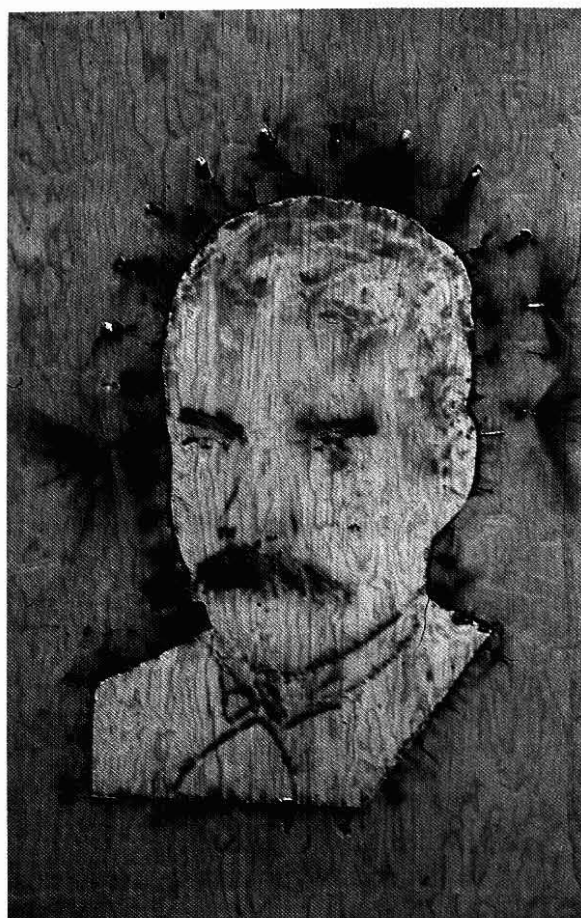
pectadores incidentales y a miembros del medio cultural). Eran reacciones de asombro, impresión, impacto, sorpresa, entusiasmo o seducción, básicamente.

Desde que inició su trayectoria ha elaborado obras tridimensionales. La importancia de las primeras radica en el carácter oscilante de su artísticidad. Eran contenedores de metal reutilizables, de formas cilíndricas y de dimensiones medianas; sus paredes estaban traspasadas por numerosos y pequeños orificios circulares, dispuestos ordenadamente. Martínez Silva cargaba estas piezas con pólvora que preparaba según las fórmulas aprendidas de artistas populares dedicados a la cohetería. Y, con apego a las indicaciones de sus maestros, insertaba una mecha en cada una de ellas. Tan pronto como las encendía, por sus horadaciones emanaban destellos de diversas coloraciones, al tiempo que emitían sonoridades a intervalos irregulares. Mientras permanecían activas, alcanzaban su plena condición artística. Pero ésta no cesaba del todo cuando el fuego se extinguía. Su función testimonial perduraba incluso cuando eran removidas. Con aquellas obras efímeras Martínez Silva optó de nueva cuenta por lo inasible. Por lo repentino. Por la transmutación irreversible. Con ellas exacerbó el carácter fugaz de la experiencia artística.

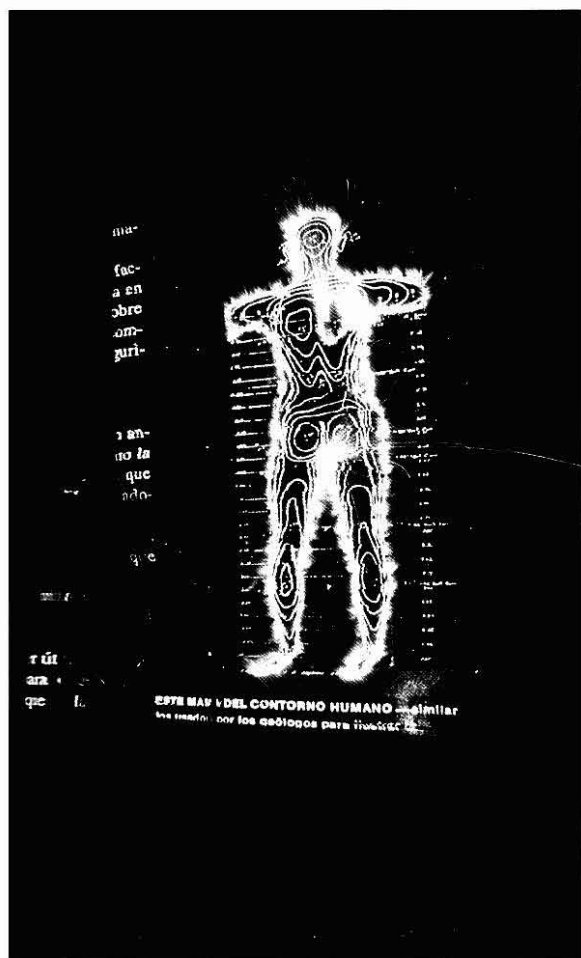
Años después trabajó en una serie para la cual volvió a utilizar mechas y pólvora. Sobre madera trazó con tales materiales imágenes de corazones inflamables y explosivos. Entre las obras que había elaborado al inicio de su trayectoria y estas otras no existían nexos iconográficos, pero sí otros puntos de contacto. De ma-

nera semejante como lo había hecho con las piezas anteriores, precisaba encender las nuevas durante la fase última de su realización, la que también ejecutaba públicamente. Tanto las primeras como éstas eran de índole procesual (dado que estaban basadas en la consideración de que preponderaba la manera como habían sido realizadas sobre su aspecto final). Empero, en las más recientes destacaban soluciones formales cuya complejidad resulta mucho mayor si se las comparaba con las iniciales. Aunque no por ello eran formalistas. En esta serie Martínez Silva se refería al corazón como al órgano regulador de los sentimientos. Con estas obras, amén de lograr altos rangos de eficacia comunicativa, consiguió desencadenar evocaciones, remembranzas, sensaciones y procesos de asociación. Al remontar el riesgo de condescendencia que implica el recurrir a un símbolo cuyo uso es demasiado común en Occidente, hizo alarde de la solidez que había conseguido.

El interés de Martínez Silva por usar sustancias explosivas como materiales artísticos no ha cesado. Bajo la tutoría de la artista Silvana Cenci realizó en los Estados Unidos una serie de relieves en placas de acero inoxidable mediante explosiones de cargas de dinamita y de nitroglicerina. Las obras de este conjunto son ejemplos de la tridimensionalidad postescultórica —vertiente que tuvo precursores vanguardistas pero cuya instauración definitiva fue tarea de los neovanguardistas— puesto que fueron elaboradas por medio de un procedimiento que es en extremo distante de los que son aceptados de manera irrestricta como propios del quehacer escultórico. Por medio de un procedimiento alejado, incluso, de los pocos provenientes de la llamada “nueva escultura” (o, mejor, de la tridimensión neovanguardista). En sus relieves en placas de acero inoxidable, los vínculos de Martínez Silva con el espíritu de las vanguardias son todavía más patentes. Antes que renunciar a la osadía, antes que desconocer su capacidad para conseguir resultados de una elevada originalidad, an-



*Zapata explotado,
1997,
fuegos
artificiales/madera,
100 x 50 cm*



*El lighting border,
instalación
efímera,
Parque México,
Ciudad de México,
1989,
fuegos
artificiales,
3.20 x 2.90 m*

tes que inculpar a las tecnologías como las causantes de nuestros males (cual si actuaran por ellas mismas, cuando los responsables de cualesquiera deterioros son quienes las usan con propósitos no encomiables), Martínez Silva prefiere encarar el prohibicionismo de su tiempo cual si se tratara de un reto por superar; o bien de un aliciente para subvertir la coerción antivanguardista. Desde que realizó sus relieves en placas de acero inoxidable, su atrevimiento es mayor. Desde entonces sumó a sus propósitos el de responder de manera innovadora a los requerimientos culturales que detecta y a los problemas artísticos que se plantea. Desde entonces utiliza de manera intensiva cuanto recurso tecnológico (ya sea tradicional, ya digital) considera aprovechable.



*Ni tan lejos ni tan
cerca,
1997,
infografía,
130 x 80 cm*

Las representaciones volumétricas de cuerpos humanos que Martínez Silva elabora cuentan con rangos muy elevados de expresividad. Si ante las obras en las que incluye cuerpos, los públicos manifiestan rechazo o estremecimiento, si los conmueven o los agreden, es porque Martínez Silva se ha propuesto inducir tales tipos de respuestas (aspecto del que ya se había ocupado en etapas anteriores). En la cultura occidental, donde la corporeidad es negada o anulada, las representaciones de cuerpos humanos suscitan con frecuencia asombro, sorpresa, repulsa e incomodidad. Muchas de éstas resultan estremecedoras y conmovedoras. Más aún cuando no portan ropajes. Tal vez la predilección de tanta gente por los museos de cera se deba al impacto que experimentan al ver cuerpos inanimados. Es paradójico que, al mirar figuras de cuerpos de su propia especie, algunas personas no vayan más allá de una reacción inmediata como la que se tiene al presenciar situaciones trágicas, terroríficas, siniestras,

nefastas, horrendas o grotescas. Que reaccionen cual si presenciaran algún caso de extrema brutalidad. Que se sientan amedrentados por meros objetos antropomorfos.

Pero es todavía más paradójico que no se muestren —en menor o mayor grado— atraídos, entusiasmados, seducidos o excitados por la gente real. Que no estén dispuestos a proceder de tal forma que redunde en beneficios para la humanidad. Que miren a sus semejantes como si fuesen extraños o como si evidenciaran agresividad. Que no identifiquen a quienes son sus verdaderos enemigos (lo cual favorece que éstos medren impunemente). Sin embargo Martínez Silva no pretende manipular a los públicos. Al suscitar en ellos reacciones como las mencionadas pretende estimular su sensibilidad. Quisiera favorecer el desarrollo de sus facultades crítica, reflexiva e intuitiva. Sus representaciones de cuerpos hacen referencia a esos numerosísimos oprimidos (que pueden ser identificados como “muertos vivos”), cuya sobrevivencia y cuyo exterminio no inmu-

tan a quienes los explotan. Éstas aluden al tránsito vital que culmina con la muerte, a la vulnerabilidad social ante los vaivenes bursátiles y cambiarios, a antropofagias de muy variadas índoles: la laboral, la del poder político o la interpersonal, entre otras.

Puesto que no duda de que el género humano consiga que su realidad futura sea mejor que la de ahora, manifiesta en sus obras su postura disidente. En sus series de *collages* y de ensamblajes César Martínez Silva enfatiza la función comunicativa y destaca la utilidad formativa de todo producto artístico visual. Con obras de este tipo el autor confirma que está obligado a mantener los altos índices de calidad de factura que ha alcanzado, independientemente de que persiga propósitos extra artísticos, aunados a los propiamente artísticos. Lejos de privilegiar una o unas cuantas vertientes y de desfavorecer al resto, en sus *collages* y en sus ensamblajes Martínez Silva corrobora que si en la actualidad dispone de rangos elevados de destreza y de dominio técnicos, y que si también está facultado para expandirlos, es porque tanto antes como hoy, en el manejo de su repertorio y de sus procesos de producción hay evidencias de su audacia. La pulcritud con la que trabaja, la minuciosidad con la que elige los acabados, la complementariedad que consigue entre las soluciones que son de tipo general y aquellas otras cuya índole es particular, son logros que están relacionados con la determinación que le caracteriza.

Interesado desde hace tiempo en el aprovechamiento de la riqueza artística visual de las acciones de carácter público, César Martínez Silva sobresale como autor de *performances*. El cultivo de esta vertiente le permite radicalizar su disidencia. Sus *performances* son más que obras de contenido político (lo que ya las haría dignas de encomio, ante la escasez de temas de este tipo en las artes visuales del presente). Son, con mucho, ejemplos de arte político. Son obras de avanzada en cuanto a sus rubros expresivo, temático, técnico, formal y estilístico. Y, por lo tanto, son avanzadas políticamente. Con sus *performances* este autor logra expandir los linderos del ámbito de lo artístico. No por el hecho mismo de practicar dicha vertiente, sino porque, al hacerlo, obtiene soluciones innovadoras —muchas veces colmadas de ludismo y de humor— para requerimientos que son propios de su tiempo. Porque contribuye al enriquecimiento de la cultura artística por la vía del impulso al desarrollo de este género. Porque favorece la expansión de los marcos de referencia de los públicos: de aquellos que carecen de información especializada y actualizada sobre las artes visuales, y de los especializados. Porque, al poner al descubierto la vulnerabilidad de las pretensiones normativas y prohibicionistas de las posvanguardias, incita a la toma de conciencia y llama a la rebeldía. Porque combate a quienes quisieran que la intransigencia y el fundamentalismo privaran en el campo de la cultura artística. Porque reduce los prejuicios que subsisten respecto a las artes. ♦



*The American
way of life,
1997,
electrografía
y figuras de
plástico,
23 x 27 x 10 cm*

Personajes patológicos en la obra de Gabriel Miró

PACIENCIA ONTAÑÓN DE LOPE

Gabriel Miró es uno de los grandes escritores modernos de la lengua española. Contemporáneo, cronológicamente, de los escritores del 98, tuvo mucha menor fama que ellos. Hombre refinado y solitario, prefirió muchas veces su vida aislada e íntima que la estridente de otros artistas, y más que la fama llamativa, el solaz de su creación, no muy abundante, pero exquisita y trabajadísima, agudamente crítica y llena de sensibilidad.

No se le consideró en su época un gran crítico, sino más bien un escritor modernista, sensual y paisajista. Su prosa refinada no permitió a los lectores de entonces penetrar en su contenido y se quedaron exclusivamente con lo exterior, hermoso en sí, pero vacío para ellos.

Sin embargo, prueba del reconocimiento de lo agudo de su crítica fue la persecución que sufrió en vida, sobre todo por parte de los jesuitas, en cuya escuela se había educado, en un terrible internado. Fue rechazado como miembro de la Real Academia Española; dos veces optó al premio Fastenrath y dos veces le fue negado. Se le calumnió en diferentes ocasiones y se le calificó como "pornógrafo, freudiano y perfectamente repugnante", probablemente por algún jesuita.¹

Nunca llegó a recibir el reconocimiento como escritor que él consideraba necesario. "Ser célebre —decía— es una casualidad ... depende de que se sepan y encomien los merecimientos. Pero después, falta que el pueblo unja al exaltado."²

Hablar de la obra de Gabriel Miró sería un largo recorrido. No voy a pretender tanto. Voy a referirme única-

mente a una de sus especialidades: su talento como psicólogo en la creación de personajes.

Casi al fin de su vida (murió relativamente joven) escribe lo que son para mí sus dos mejores obras: *Nuestro padre san Daniel* y *El obispo leproso*, dos novelas que se pueden leer separadas pero que son, en realidad, un todo, ya que la segunda completa a la primera.

El tema que allí trata Miró es uno de los que más le apasionan y que —probablemente— conocía muy bien: la situación de las ciudades pequeñas (o pueblos grandes) dominadas por los religiosos, de espíritu estrecho, lleno de prejuicios y temores, limitaciones y represiones. La ciudad es el gran tema, la gran protagonista de ambas narraciones. La ciudad, con un nombre supuesto, Oleza, pero con una realidad geográfica y social: Orihuela, pueblo rico del Levante español, pueblo mediterráneo y sensual, pero reprimido siempre por el horror al pecado y a la transgresión de la moral más estrecha. Lugar, precisamente, donde Miró pasó su infancia y adolescencia en el internado de los jesuitas. Oleza, que "criaba capellanes como Altea marinos y Jijona turroneiros".³

Las dos obras a que nos referimos son novelas sin protagonista; son las novelas de una colectividad, donde lo que cuenta es el desarrollo de esas vidas regidas por una misma ley estrecha y asfixiante. Muchos personajes pasan por sus páginas, pero yo voy a referirme exclusivamente a dos, no porque sean los más atractivos, sino porque son, tal vez, los dos mejores creados, los dos más patológicos y los dos mejor logrados como estudio psicológico. Cuando

¹ "Las ideas y el estilo de Gabriel Miró" (anónimo), en *El Debate*, Madrid, 4 de marzo de 1927, p. 11.

² Gabriel Miró, *Edición conmemorativa*, vol. VIII, p. 277.

³ Gabriel Miró, *Nuestro padre san Daniel*, en *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1943, p. 702.

Miró da vida a estas figuras, no se puede pensar exclusivamente en su trabajo de artista; no hay duda de que tiene conocimientos más científicos de los procesos psíquicos humanos. Es por ello por lo que estos personajes, ya sean de mayor o menor protagonismo, son poseedores de un carácter completo, tan bien trazado, que es posible analizarlos como si fuesen seres vivos.

Se trata de los hermanos Galindo, Álvaro y Elvira, procedentes de Gandía, pero avecindados en Oleza. Álvaro llega a esta ciudad como representante del carlismo, con objeto de conseguir adeptos para la causa de don Carlos, un poco en baja en esos momentos. Pero esta misión "de sacrificio" no es la única. Por debajo de ella existen otros fines menos desinteresados. Busca el matrimonio con la hija única de un rico y distinguido terrateniente, huérfana de madre y sin hermanos. Con gran ironía lo hace ver Miró: "No era rico y había de luchar por los ideales de 'Dios, Patria y rey' y también por el pan de su casa" (*Nuestro padre*, p. 725).

Es el clero carlista de Oleza el que ha buscado la presencia de don Álvaro en la ciudad, el que ha planeado la boda con la rica e inocente heredera, el que manejará también el funcionamiento del matrimonio, apenas se efectúe.

Paulina, la novia primero y la esposa después, es una muchacha inocente, bella, sensitiva, sumisa. Acepta el matrimonio con Álvaro, que le dobla la edad, porque es el elegido de su padre, en la más completa ignorancia. El infierno que será su vida posterior no puede imaginarlo.

Don Álvaro es el hombre ideal para el clero conservador de Oleza. Ha llegado "puro" a los cuarenta años, el estado perfecto según el padre penitenciario; "ahora cumple los cuarenta, la justa edad en un varón puro" (*idem.*).

Su descripción física corresponde a su estado: "Una frente huesuda y helada, unas cejas tenaces, un mirar hondo que llameaba con la luz de las sublimes causas, y una barba demasiado tendida, más de fray que de galán caballero" (*ibid.*, p. 724). Todo ello corresponde a lo que Miró resume como "la timidez enjuta de su pasada juventud atormentadamente virginal" (*ibid.*, p. 782).

Elvira, la hermana de Álvaro, compartirá su vida con el matrimonio y regirá la casa común. Lo que caracteriza físicamente a esta mujer es su "sequedad ardiente". "Es rígida de sedas viejas; su cabello en ondas de tenacilla cubriéndole un poco el frontal huesudo y grande como el del hermano; los ojos con azules de fósforo húmedo; la mantilla, tupida, puesta con remilgos y malicias que le dejaban una

expresión beata y sensual" (*ibid.*, p. 758). El padre de Paulina la miraba sin poder remediarlo, y "de tan casta le parecía una mala mujer" (*idem.*).

"La conducta sexual de una persona constituye el prototipo de sus demás reacciones."⁴ La prolongada virginidad de don Álvaro ha sido lograda por medio de una violenta represión (término que él confunde con virtud) que lo llevará a la infelicidad de su matrimonio, donde acoge a su pareja "con medidas exactas y éticas, velando lo demás y sellándolo con su mismo sacrificio irremediable" (*ibid.*, p. 781).

Pero Paulina es perfecta físicamente y parece estar esperando "la plenitud del amor", lo que produce en el esposo deseos violentos que "lo flagelaban con un sadismo de austeridad" (*ibid.*, p. 782). Y ahí empieza todo un tormento vital para este hombre: su naturaleza en lucha con su "virtud": bendice a Dios por haberlo escogido "para guarda y salvación de aquella vida primorosa"; pero, al mismo tiempo, siente celos feroces de lo que podría haber ocurrido de no casarse con ella, y sentía "una llaga ardiente que le devoraba hasta los huesos" al imaginar a Paulina casada con otro hombre joven, apasionado y hermoso (*ibid.*, p. 781).

Con los años la belleza de Paulina se acentúa y también sus atractivos para el marido casto, en quien se repiten deseos que apenas puede reprimir. Y él se odia a sí mismo por no poderse sustraer a su propia sensualidad, "que le brincaba por toda la piel, golpeándole las sienes, el cuello, el costado".⁵

Y de nuevo celos imaginarios lo invaden; se retuerce de dolor sospechándola deseable para todos los hombres; intuye, en el carácter dulce y sensual de su esposa, posibilidades de placer ignoradas por él. Si fuera de otro, experimentaría delicias que siente prohibidas para él, y la guardaba de ese ser imaginario aborreciéndolo "y algunas veces aborreciéndola también a ella como culpándola de su belleza" (*ibid.*, p. 803).

Su inflexibilidad ha deformado su naturaleza y le ha privado del amor: "Al lado de ella se interpondría en todo su goce la inflexibilidad que le espiaba y le quitaba la pasión hasta de sus ademanes y de sus ojos, dejándole el desabrimiento, la timidez enjuta de su pasada juventud" (*ibid.*, p. 782).

Para evitar que Paulina salga de casa, manipula la frustración que la infeliz mujer experimenta, hasta convencerla de que está enferma y que tiene que guardar cama. De

⁴ Sigmund Freud, *La moral sexual "cultural" y la nerviosidad moderna*, en *Obras completas*, t. II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, p. 1 258.

⁵ Gabriel Miró, *El obispo leproso*, en *Obras completas*, p. 885.

esta manera la convierte, temporalmente, en una neurótica, pasiva y sometida.

Álvaro se impone y grita. El hogar se ha convertido en un montón de odio. Es imposible que, satisfecho "de la fiereza de su virtud amarga", sea capaz de descubrir "las inexploradas virginidades del temperamento de su mujer". Todo esto le enfurece, le amarga, le obsiona. Es evidente que ha confundido una moral estricta y exacerbada con la virtud cristiana. Un tipo de moral que ya había descrito Freud, al señalar que el desenlace de estos extremos es una enfermedad nerviosa,⁶ el estado patológico al que ha llegado Álvaro Galindo.

Un elemento más destruirá este núcleo familiar: la presencia de Elvira, la hermana soltera, con problemas —en relación con la represión— semejantes a los de su hermano.

Lo cual no es casual. En breves líneas Miró describe dos retratos de los señores Galindo, padres de los dos hermanos. "El caballero, desencajado y lívido, se parecía a la hija; la señora, de una belleza monjil." Junto a ellos, la virgen de los Dolores "con el corazón de plata transido por siete puñales, pero resplandecía como si se lo traspasaran muchas más espadas de dolor" (*ibid.*, p. 757).

Elvira siente que el fin de su vida es combatir "el pecado". "El pecado" que vive dentro de ella misma, devorada por el deseo y la sensualidad que reprime. Los reprime como los personajes histéricos o fóbicos: como la única forma de no caer en lo que persigue.

Por eso vive espiando las faltas de los habitantes de Oleza: "porque Elvira reveló los pecados y los nombres de los pecadores, dolor durísimo de irresistible avidez para las imaginaciones más puras" (*ibid.*, pp. 772 y 773).

El pecado de los demás le proporciona un placer morboso, porque siente que éste le evita a ella sucumbir. Su interés por los demás lo ve en sí misma como una prueba de amor al prójimo: "Su lengua iba describiendo todas las intimidades de la ciudad, como si soltara los vendajes de un cuerpo llagado, y en cada revelación probada ponía el ungüento de una protesta de ternura" (*El obispo*, p. 846).

La obsesión de Elvira por todo lo que se relaciona con el sexo está presente en todos los momentos: "Un hijo —expresa— de lo primero que sirve es de malicia para llevar la cuenta de las pasadas satisfacciones en que fue engendrado ... porque yo no puedo remediarlo: ¡Yo me lo imagino todo!" (*ibid.*, pp. 801 y 847).



PRI-supuestos

La represión que Elvira ejerce constantemente con su naturaleza la conduce a desviaciones que, naturalmente, también tiene que reprimir. No hay que olvidar que "la esencia de la represión consiste exclusivamente en rechazar y mantener alejados de lo consciente a determinados elementos".⁷

La imagen de Elvira Galindo aparece con frecuencia relacionada con las llaves: de la correa de su hábito de los Dolores pende su llavero con el que cierra todo: "No podía. Nunca sosegaba. Los armarios, las cómodas, el arcón de harina, las alacenas y despensas, todo se abría, se cerraba, se contaba, bajo el poder, la vigilancia y las llaves de la señorita Galindo" (*ibid.*, p. 814).

Analizando este párrafo se pueden observar dos tendencias patológicas: una, el afán de dominio, que podría resumirse en lo que Adler denominó la "protesta viril",⁸ que no es sino un deseo femenino de emular al hombre, de modificar una realidad existente.

Otra, el énfasis en las llaves, con un significado semejante. Este objeto que la señorita Galindo esgrime siempre y del que nunca se separa, tiene un significado simbólico. Su simbolismo fálico contribuye a precisar también dos características de esta mujer: la virilización y el afán de imperio.

De la primera procede, sin duda, su particular sexualidad, que se relaciona también con la identificación con su hermano. Desde que conoce a su cuñada siente una atracción irresistible por ella, únicamente física, ya que en otros terrenos la desprecia totalmente. Miró describe, cuando la ve por primera vez, su mirada sedienta que recorría el

⁶ Sigmund Freud, *La moral sexual*, p. 1 260.

⁷ Sigmund Freud, *La represión*, en *Obras completas*, t. III, p. 2 054.

⁸ Cfr. Alfred Adler, *El carácter neurótico*, Paidós, Barcelona-Buenos Aires-México, 1984, p. 233.

cuerpo de Paulina, los ojos ávidos que “le hollaban esas suavidades de piel frutal con una sensación precisa y calmosa de palpos” (*Nuestro padre*, p. 755).

Cuando la belleza de la esposa, tras el nacimiento del hijo se hace más intensa, lo mismo que su hermano, siente Elvira una nueva atracción, que Miró describe con breves palabras: “Paulina sonreía, estremeciéndosele apasionadamente los pechos. Elvira se puso a su espalda y aspiró el perfume de su respiración. Le pareció sentirla como hombre” (*ibid.*, p. 804).

Cuando el hijo adolescente abraza a su madre siente Elvira arrebatos de celos; celos por su hermano, celos por sí misma también; miedo por los sentimientos eróticos que la escena le produce.

Todo ello es una consecuencia absolutamente normal del funcionamiento de la libido, la manifestación energética del amor. Si a ésta se le obstruyen sus cauces naturales de expresión, tendrá necesariamente que expresarse a través de otros, de manera que la satisfacción normal quede sustituida por otro tipo de satisfacción.⁹ Ello puede dar lugar a neurosis como la histeria o como las neurosis obsesivas.

En este sentido, los dos hermanos Galindo están ligados entre sí por sentimientos incestuosos. El varón de cuarenta años necesita el permiso de su única hermana para realizar sus desposorios (cfr. *Nuestro padre*, p. 750), y durante bastantes años no se separará de ella. En una noche en que Elvira siente a su hermano en peligro, corre tras él vestida con sus ropas; cuando lo encuentra, se abraza a él, “prorrumpiendo junto a su boca: —Perdóname. Sentí miedo de que ese hombre te acometiese a escondidas. Nadie lo sabe: te lo juro. ¡Tu mujer dormía!” (*ibid.*, p. 783).

El varón “de hueso y barba”, incapaz de ternura, en los raros momentos que se permite experimentarla es con su hermana. A raíz de un incidente en el hogar, don Álvaro la tomó de los hombros acercándola con ansiedad devota. Elvira se acongojó y sus sollozos vibrantes la revolvían en crujidos. “—¡Eres para mí más que una hermana valerosa y grande!”

Don Álvaro se agarraba las ropas, las barbas, la boina negra. Elvira quiso abrazarsele, y él la rechazó (*El obispo*, pp. 778 y 779). Miró muestra la relación entre los hermanos por medio de la visión que el niño, hijo de la pareja, ofrece, una visión ingenua y auténtica: “—En mi casa

llora siempre la mamá. Es que la mujer y el marido parecen los otros dos” (*ibid.*, p. 811).

Cuando el niño llega a adolescente comienza a incomodarse con este estado de cosas, tal vez sin ser muy consciente de ello. Pero inicia con un rechazo violento de su tía, la cual no lo acepta y lo persigue. Lo persigue también porque su gallarda figura de adolescente le produce una atracción inaceptable para ella. Esto significa el fin de su represión; llega un momento en que lo ofende y él la desprecia. Elvira se arroja sobre él “torciéndose en sus brazos y a sus muslos, crepitando como el sarmiento en la lumbre, sonriendo bajo su respiración de odio, dándole la suya rota y caliente”. El adolescente reacciona “aplastándole en la frente una palabra inmundada”, y la reacción no se hace esperar: “casi derribada por la rodilla del sobrino, pudo apretarle de los riñones, se le volcó encima, onduló acostada y le besó en la garganta buscándole la boca” (*ibid.*, p. 929).

No es una escena truculenta; es una situación real: los límites de contención se han roto. La naturaleza de Elvira se ha revelado con toda su fuerza, hasta perder el dominio de sí misma.

Una reacción histérica ha quedado perfectamente descrita. Las contracciones, los espasmos, los ataques convulsivos sustituyen en cierta forma a los deseos prohibidos.

La escena corresponde casi exactamente a la descripción esquemática de Charcot, recogida por Freud, del “gran ataque histérico”: “el ataque completo mostraría cuatro fases: la primera, la epileptoide; segunda, la de los grandes movimientos; tercera, la de las actitudes pasionales, y cuarta, la del delirio final”.¹⁰

Elvira, después de esto, es expulsada del hogar de su hermano y desaparece de la narración. Lo mismo que él, lleva consigo la infelicidad, la suya y la de quienes la rodean. Son, en realidad, víctimas de una serie de circunstancias: la extrema rigidez del hogar paterno, la intolerancia religiosa, el estrecho ambiente de provincias, el falso concepto de “virtud”, los problemas sociales, todo ello engendrador de una fuerte represión personal.

Pero Gabriel Miró ha sabido ser un gran crítico y al mismo tiempo un penetrante psicólogo. Ha sido capaz de ver, en muy poco espacio, el desarrollo personal de caracteres sometidos a presiones irresistibles y mostrar con gran claridad las consecuencias personales, familiares y sociales a nivel individual. ♦

⁹ Cfr. Sigmund Freud, *Psicoanálisis y teoría de la libido*, en *Obras completas*, t. III, pp. 2 674-2 676.

¹⁰ Sigmund Freud, *Estudios sobre la histeria*, en *Obras completas*, t. I, p. 47.

Carlos Pereyra y los tiempos del "desencanto"

De la revolución a la modernización: un recentramiento

BOLÍVAR ECHEVERRÍA

Resulta muy incómodo para mí hablar de los años que compartí con Carlos Pereyra, pues forman parte todavía del pasado tal vez no inmediato pero sí reciente, pasado que damos por vivo todavía y sobre el cual la mirada del historiador pareciera tener efectos letales, pues es una mirada que aun sin querer lo convierte en pasado remoto.

Mi trato amistoso con Carlos Pereyra comenzó en 1968 y terminó hace diez años, con su muerte. Fue especialmente intenso durante el tiempo en que los dos formamos parte del Consejo de redacción de la revista *Cuadernos Políticos*, publicada por ediciones Era.

Fueron veinte años en los que aconteció una transformación considerable en el discurso de nuestro medio político académico, en los que se cumplió todo un giro de ciento ochenta grados en su esquema de preferencias temáticas. Una transformación, por lo demás, de la que la obra de Carlos Pereyra no sólo es un testimonio importante, sino de la que él mismo ha sido un "sujeto" de importancia decisiva. Son los años de lo que se ha dado en llamar la redefinición del "ser de izquierda", de lo que sería una "sustitución de los paradigmas" dentro de los que la izquierda afirmaba su identidad, y que la habría llevado, por ejemplo, a quitar el énfasis que tenía puesto en el significado *revolución* y a trasladarlo al significado *modernización*, a no perseguir ya la "democracia inmediata" sino a trabajar por una democracia representativa. El propósito de este trabajo es referirme a esta transformación que tuvo lugar en los años de mi trato con Carlos Pereyra.

Resulta incómodo hacer una reflexión sobre el sentido de una época que uno mismo vivió y que sigue conectada, aunque no sea más que por la permanencia de uno

mismo, con la que se vive actualmente. Pero no sólo porque al reflexionar sobre ella la damos por cerrada y muerta, sin que lo esté, sino porque el resultado de la reflexión misma sobre el pasado aún presente da siempre la impresión de quedar incompleto y le deja a uno insatisfecho. Cuando se vive en ella, no se tematiza el sentido de una época, sino que se lo da por supuesto. Uno no analiza el ambiente en el que está, para estar ahí, sino que primero está ahí y a continuación trata de entenderlo, y lo hace siempre como algo que está siendo y haciéndose, que está inacabado: no como algo que ya ha sido y sobre lo cual se podría hacer un balance reflexivo. De manera que resulta todavía forzado y difícil reconstruir desde adentro la época del postsesenta y ocho, la época de Carlos Pereyra, un tiempo dentro del cual acabamos de estar, y no acabamos; reconstruir las premisas de lo que se hacía y se decía entonces —de lo que se dejaba de hacer o de decir, también—, aunque sólo se trate, como en este caso, de las premisas del ambiente político y cultural.

En mi caso, lo primero que habría que hacer es recordar el desconcierto que nos reunió a Carlos Pereyra y a mí en 1968, en los pasillos de la Facultad de Filosofía, en varios cafés de la ciudad y en las calles de las grandes manifestaciones estudiantiles. Desconcierto en él ante una realidad mexicana que, según me decía, se comportaba de manera completamente atípica, anómala, irreconocible; desconcierto en mí ante una realidad a la que yo percibía como completamente desconocida y sin embargo, a la vez, como muy cercana. Recordar una invitación que venía de ese momento de la realidad mexicana a que nos abstuviéramos de juicio ante la singularidad de lo que veíamos, a

que pudiéramos en duda los instrumentos conceptuales de que disponíamos para juzgarla, a que sospecháramos que podían llevarnos a falsear lo que estábamos viendo y viendo.

Mirada desde el mirador de la actividad política, que era el mirador por el que comencé a asomarme entonces a la vida mexicana, ésta se me presentaba, así, primero y ante todo, como una realidad desconcertante. Más allá de los hechos que resultan de la “desmesura” de sus dimensiones, lo desconcertante es-

taba en su capacidad de combinar, sin esfuerzo aparente, una inmensa vitalidad con una igualmente inmensa capacidad de contención. A alguien como yo, que se había habituado ya a la uniformidad de la sociedad alemana de Berlín, en donde había estudiado —aunque de otro lado proviniera de una ciudad parecida en sus costumbres a la Ciudad de México pero infinitamente más pequeña—, la vida mexicana imponía ante todo por la inmensa riqueza y el incansable dinamismo de las formas de su mundo. Pero a ese alguien, que había vivido en Berlín la gestación del famoso movimiento del 68 y que estaba convencido, como tantos otros, de que la historia pasaba por uno de esos raros momentos de “actualidad de la revolución”, de los que hablaba el joven Lukács, la realidad mexicana imponía también de manera negativa, dolorosa incluso, por la manera en que era capaz de encauzar dócilmente esa inmensa vitalidad en el cultivo de los restos institucionales de una revolución pasada, que, hacía tiempo ya, había incluso invertido su sentido.

Un movimiento obrero amplio y diversificado como ninguno, poderoso y organizado —eso era notable—, pero que era al mismo tiempo un movimiento totalmente autoengañado, sumiso a una cúpula burocrática, ella misma sumisa a un régimen innegablemente antiobrero. Esta imagen del movimiento obrero era, en términos de la preocupación política, la primera imagen representativa de México, que se proyectaba desde el pasado sobre el año de 1968. Era la imagen de una vitalidad política empantanada, una imagen que desgraciadamente iba a recomponerse poco a poco



Cinco bohemias, el papa y César Martínez

también en el futuro, en los quince años que siguieron a ese año crucial. Porque en 1968, por unos cuantos meses, la sociedad mexicana vivió fugazmente, sorprendida de sí misma, retándose a sí misma, en una serie de actos a medias imaginarios a medias reales —brutal, sangrientamente reales, algunos—, la descomposición de esta figura cuya tradición, la ruptura de sus hábitos institucionalizados de contención, la irrupción de su vitalidad política reprimida. Después del movimiento de 1968, la sociedad mexicana no pudo ya volver a ser la sociedad que la improvisación del Partido Revolucionario Institucional había construido autoritariamente a lo largo de cuarenta años. El proceso de recomposición de esa imagen de vitalidad empantanada iba a ocultar una serie de alteraciones sustanciales en la cultura política mexicana; alteraciones que han hecho de ella una cultura cuya meta indispensable es ahora sin duda la democratización institucional, pero cuya tradición retomada parece volverla reacia a pagar por esa democratización el precio de una barbarie neoliberal.

Se ha vuelto ya un lugar común llamar a la época de la política de izquierda que coincide con los últimos veinte años de Carlos Pereyra la época del “desencanto”, de la *ernüchterung* (como la llaman los alemanes), de la puesta de los pies sobre la tierra, de la desilusión, de la desobnubilación o la desideologización; la época en la que se volvió a saber lo que sabe cualquiera que tenga algo de sentido común: que no hay nada de “realista” en “pedir lo imposible”; que, efectivamente, “debajo de los adoquines” de París no está “la playa”.

Episodio central de esa época del desencanto en la política de la izquierda fue el de una metamorfosis: las metas y objetivos de abundancia y emancipación que ella creía reconocer en la vida social y hacia los cuales encaminaba su práctica cambiaron diametralmente. De tener la figura llamada "revolución" pasaron a tener la figura que conocemos como "modernización". A finales de la "época del desencanto", la idea de revolución había pasado al panteón de las ideas políticas; había hecho ese tránsito junto con otras, emparentadas con ella, como la idea de *democracia directa*, por ejemplo. Todas estas ideas, todos estos "sueños" deberían corresponder ahora a algo así como la prehistoria de la práctica y el discurso políticos.

Coincido, sin duda —¿quién no?—, con la afirmación de Octavio Paz de que "el mito de la revolución ha muerto, y de muerte natural". Pero pienso que entre la idea de revolución y el mito de la misma hay una gran diferencia; que despedirse del mito no implica necesariamente deshacerse de la idea sino tal vez, por el contrario, liberarla hacia una expresión más acorde con ella. Pienso que para la izquierda de la América Latina, y en general para su vida política, sería una recaída en un "encantamiento de nuevo tipo", en una nueva obnubilación o falta de realismo, esta vez a la inversa, tomar algo que en la sociedad puede ser una voluntad de transformación radical como si fuera una simple voluntad de modernización, tomar algo que en ella puede ser una voluntad de gobernarse democráticamente como si fuera una simple voluntad de participar en comicios electorales.

El mito de la revolución ha muerto, sin duda; el mito romántico de la burguesía, que se gestó en la gran fiesta ceremonial que acompañó a la Revolución francesa de hace dos siglos. Es el mito del Hombre que sustituye a Dios en la capacidad de fundar y constituir formas para la vida social sacándolas de la nada; de fundarlas, de suprimirlas y de refundarlas a su antojo. El mito de la revolución es el mito de la omnipotencia de la política, de la capacidad indefinida de la actividad política, del ejercicio del poder político, de moldear la socialidad a voluntad, de quitar y poner instituciones. Es éste precisamente el mito que llevó a la política de izquierda a concebirse a sí misma y a ponerse en práctica como una técnica de la conquista, la inversión del sentido —de "burgués" a "proletario"— y el ejercicio dictatorial —"benigno" (decía ella)— del poder del Estado. Es el mito cuya muerte Octavio Paz atestiguó con oportunidad.

Frente a él, la idea de la revolución, que la vieja izquierda creía expresar a través del mito de la revolución, es mucho menos metafísica y apocalíptica; es la idea acerca de la posibilidad de transformar radicalmente las relaciones de producción, de ponerlas en armonía con las capacidades técnicas de las fuerzas productivas, de reconstruir la sociedad en el sentido de la abundancia y la emancipación generales.

La meta posdesencantada de la modernización no parece apta para sustituir, ni con ventaja ni sin ella, a la que se vestía con el mito de la revolución. La necesidad de un cambio cualitativo en los esquemas básicos de la vida social y de la afirmación de lo social en medio de lo otro o *naturaleza*, la necesidad de diseñar en la práctica un sistema civilizatorio alternativo al de la modernidad capitalista, es una necesidad que se detecta en las zonas de fracaso de la opinión pública confeccionada por los *mass media* y que justamente por eso, por ser capaz de atravesar semejante dominio totalitario, debería ser tenida en cuenta como una exigencia profunda y poderosa. Se trata, obviamente, de una necesidad de alcances revolucionarios. Frente a ella, la propuesta "desilusionada" o realista de modernización se muestra excesivamente pálida y limitada, obsoleta y contraproducente. Ofrece más de lo mismo a quien quiere tal vez menos, pero de otra cosa.

Carlos Pereyra fue uno de los principales impulsores, desde finales de los años setentas, de lo que podría llamarse un *shock* de desencanto o de realismo dentro de la política de izquierda. Fue por ello un hombre de su tiempo, a la vez producto de esta tendencia de la época y agente de la misma. Todos los que lo conocimos y a quienes nos importaban sus opiniones nos preguntamos, en un juego de anacronismo, qué pensaría él de la situación actual de la izquierda, cuál sería su posición dentro de ella actualmente, qué diría de este sexenio —y del anterior—, qué pensaría de la rebelión de los indios en Chiapas, del EZLN, de Marcos, etcétera. Nos preguntamos, y sabemos que no hay respuesta posible, que nadie puede sustituirle, ni siquiera imaginariamente, en su papel de sí mismo. Pero lo que sí sabemos, y convendría recordar hoy día, que hablamos de la época modernizadora en que le tocó vivir, es que la modernidad que él creía indispensable perseguir no era la de la entrega neoliberal de la vida política a las manipulaciones de la "mano oculta" del mercado —un mercado que él sabía que no es libre sino subordinado al capital—, sino otra modernidad, la modernidad que es posible descubrir desde la perspectiva socialista. ♦

Oscuranas

(fragmento)



FRANCISCO MAGAÑA

No hay tiempo para el amor ni olvido para la muerte.

No para la espera en el fondo de las aguas ni para el canto sirenear de los silbidos en los misterios de la medianoche.

No hay tiempo: se esfumaron las pasiones por aguardar los ardores de un silencio ensimismado en su propia madrugada; su chapotear en el fango y su lengua entumecida; su toga casi deshecha: su desespero tenaz, terco, aferrado, aún vigila las esquinas con el peligro inminente del desgarró. Nadie viene.

¿No hay amores para el tiempo ni muerte para el olvido?

La pregunta, con sus rasgos tintes de ingenua curiosidad, levanta un silencio a su alrededor, interrumpido sólo por el grito fiebre de las parturientas, las prisas y los apremios que aquí, los descalabros, un llanto nuevo, lo mismo desde hace tiempo, desde el inicio de los dolores.

¿Quién responde? La pregunta.

(Dolorosa, con su imagen dolorosa, una figura de negro se regodea en los puntos cardinales y en las fieras estaciones del crepúsculo.

Destellos más que humanos, de locura: los ojos de la recién parida son la reverberación de una voz ahogada en su propia miseria, de un adiós convulso a los frescores de un ayer deshecho en la tumba de sus días. A golpes de reflejos condicionados, su palpito corazón ensombrece los rostros y las oraciones al pie de la cama.

Tan lejos como nuevo se escucha un grito,

allá afuera, tan lejos como el camino en el que nunca los pasos).

El silencio, con sus manos olorosas hermanadas con la soledad, es el rostro de un terror más propio de los espacios de la albahaca y las plegarias que del momento alumbramiento lumbre en el incendio enternecido por el fósforo tormento que pierde su dirección.

El olvido es la mortaja, incandescente, temprana, de la más cruel de las muertes.

La mortaja es el humo de la nostalgia, su propia vena,
música dolida en las costillas de un mal comienzo,
huella devorada y devorante por el salitre desde hace cuánto.
La mortaja es nuestra piel en los labios de la nada.
Silencio acaso, mueca en los espejos desquiciados
en el centro de la soledad: la mortaja, condescendiente,
se deja ir en el agua siempre virgen de los descubrimientos
para descansar del ajetreo inevitable de los vivos.
Nuestros labios son la piel de la mortaja: nada.
¿Dónde nuestros labios inflamados?
(¿Pero dónde nuestros labios inflamados en el vacío?)

La lluvia negra de las palabras en confluencias imaginadas; grises como la iglesia de Avignon en primavera, alegres como el hábito de Cister entre el oscuro crucifijo, la niebla y la montaña; como el infierno verde del segundo canto en el principio de un camino largo; como la mano luz de Lucía en los ojos del florentino que supo cantar a la angélica voz, muy dulce y llana:
La lluvia negra.

Así el primer dolor en la entrepierna de la creación.
Acaso estallido, muesca en el puñal,
una más pero tal vez la misma en el refugio de su instinto:
la mortaja en la tierra no pisada por las huellas ajenas
del profano que mascullo su rabia:
la mortaja de todos lluvia negra:
la mortaja de todos lluvia negra
en los cabellos sin brillo que vuelan al compás
del tedio flojo de los sinsabores,
de las horas en la simétrica desproporción de la huida
y de los altos horrores de una carne nueva, lloriqueando y acechante.

Del romance al *Romancero gitano* de Federico García Lorca

♦
MARÍA ANDUEZA

Al reflexionar sobre su propia creación poética, Federico García Lorca escribió aquellas tan conocidas y celebradas palabras: "... y si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio— también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema".¹

El doble proceso de la creación literaria —don de gracia y técnica del esfuerzo— se producirá ampliamente en la génesis y redacción del *Romancero gitano*. A García Lorca se lo ha considerado un poeta intuitivo y fascinante, pero no puede olvidarse que en la escritura poética las intuiciones van casi siempre precedidas por la reflexión. El poeta tratará de reescribir sus intuiciones y para ello tendrá que luchar con el lenguaje y tratar de precisarlo con ritmos propios con el fin de lograr mayor belleza conceptual y metafórica. Pues bien, el *Romancero gitano* no será solamente un intuitivo libro de romances, sino que además estos romances se hallarán esmerada y cuidadosamente elaborados. Los versos de García Lorca fueron escritos con exigente cuidado aunque parecieran hechos sin esfuerzo. En el proceso de la creación artística de su *Romancero gitano*, García Lorca supo conjugar armoniosamente la gracia y la técnica, la inspiración y el esfuerzo, el lúcido punto de arranque del poema y el asiduo trabajo de lima y cincel del artífice. Ambos factores —arte y técnica— desempeñaron un papel descolante en la elaboración del libro de poemas más celebrado, aplaudido y triunfal del siglo XX: el *Romancero gitano*.

Génesis del *Romancero gitano*

El *Romancero gitano* es un libro que fue formándose por etapas. La línea de esta evolución está claramente descrita en la correspondencia que el poeta de Fuente Vaqueros sostuvo con muchos de sus amigos, en especial con Jorge Guillén y con Melchor Fernández Almagro. La redacción del manuscrito fue un proceso largo, lento y detenido en el que participaron la sorprendente visión poética de García Lorca y, mucho también, el trabajo y el esfuerzo técnico del poeta. En la escritura de los dieciocho romances de que consta el libro, García Lorca tardó varios años y, en particular, la redacción de cada romance ocupó al poeta desde meses a años. En una carta fechada el 8 de noviembre de 1926, García Lorca escribe a Jorge Guillén: "no quiero dejar de enviarte este fragmento del 'Romance de la Guardia Civil' que compongo estos días. Lo empecé hace dos años... ¿recuerdas?"²

La portada de la edición *princeps* lleva las fechas del inicio y la terminación del libro: 1924-1927. Pero ellas pueden ampliarse a los años anteriores y posteriores, a juzgar por la cronología lorquiana de este tiempo. Por ejemplo, el poeta, ya desde 1919, sintió el fuerte impulso de escribir romances, pues tal tipo de composiciones —según propia confesión— era el que mejor se adaptaba a su temperamento: "Desde el año 1919, época de mis primeros pasos poéticos, estaba ya preocupado con la forma del romance,

¹ G. Diego, *Antología*, Madrid, 1932.

² Federico García Lorca, *Epistolario completo* (Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, eds.), Cátedra (Crítica y Estudios Literarios), Madrid, 1997, p. 392.

porque me daba cuenta que era el vaso donde mejor se amoldaba mi sensibilidad.”³

El primer romance del futuro *Romancero gitano*, fechado en 1921, es por completo ajeno al mundo gitano. Se trata de la “Burla de don Pedro a caballo”, de claro tema medieval, romance precursor que, paradójicamente, será luego uno de los últimos del *Romancero gitano*. Cabe aclarar que, al incluirlo al final de su *Romancero*, García Lorca lo impregnará de gitanismo.

En la primera etapa (1922) de la redacción del *Romancero*, el autor siente la necesidad de escribir romances de temas comunes, quizá para seguir la línea del romancero tradicional. En 1922, el poeta granadino concibe el proyecto de escribir una serie de romances. En carta a Melchor Fernández Almagro, explica:

Ahora pienso trabajar mucho ... Quiero hacer este verano una obra serena y quieta; pienso construir varios romances con lagunas, romances con montañas, romances con estrellas; una obra misteriosa y clara, que sea como una flor (arbitraria y perfecta como una flor): ¡todo perfume! Quiero sacar de la sombra a algunas niñas árabes que jugarían por estos pueblos y perder en mis bosquecillos líricos a las figuras ideales de los romancillos anónimos. Figúrate un romance que en vez de lagunas tenga cielos...⁴

A partir de 1924 comienza la segunda etapa de redacción del *Romancero gitano*. García Lorca revive el antiguo proyecto de 1922 y, así, escribe a Melchor Fernández Almagro: “te mando este romance gitano nuevo ... Te envío éste, que fue el primero que hice”.⁵ Se refiere el autor al “Romance de la luna luna”, fechado el 29 de julio de 1929, sin título particular en aquel entonces, aunque llevaba el número primero, índice revelador de una futura serie. Sigue el “Romance de la pena negra”, del 30 de julio de 1924, y el “Romance sonámbulo”, del 2 de agosto del mismo año. El romance de “La monja gitana” parece ser de esta misma fecha, aunque otros lo datan el 25 de agosto de 1925. Observemos que García Lorca ya une la palabra *romance* con el adjetivo *gitano*. Se ha formado, pues, un núcleo de cuatro *romances gitanos*. Es evidente que el tema de la gitanería andaluza se ha

impuesto sobre otros posibles asuntos comunes a los romances y, sobre todo, una nueva resonancia temática —la mítica gitanería andaluza— subyace ya en los poemas. Ya está en marcha la creación de los *romances gitanos*.

De 1926 data la tercera etapa de la escritura del *Romancero gitano*. El antiguo proyecto de un libro de romances se consolida de manera definitiva. García Lorca piensa ya escribir un libro constituido exclusivamente con *romances gitanos* y que, además, llevará el título unificador de *Romancero gitano*. El poeta, en enero de 1926, escribe de nuevo a Melchor Fernández Almagro: “Mi idea es hacer un *Romancero gitano*.”⁶ Y a su hermano Francisco, Federico le comunica ese mismo propósito en febrero de 1926: “El *Romancero gitano* quisiera reservarlo y hacer un libro sólo de romances.”⁷ A Jorge Guillén, le escribe en marzo de 1926: “Ahora trabajo mucho. Estoy terminando el *Romancero gitano*.”⁸ Eco de esta carta a Guillén, es la fechada en agosto de 1926: “Yo trabajo como siempre. Me he *propuesto* terminar el *Romancero gitano*. Aquí he hecho dos nuevos romances que me han costado un esfuerzo extraordinario.”⁹ García Lorca se propone firmemente terminar su *Romancero gitano*. En esta época se produjeron los romances “Prendimiento de Antoñito el Camborio” (20 de enero de 1926), “La casada infiel” (27 de enero de 1926), “Preciosa y el aire” (28 de enero de 1926), “Muerte de Antoñito el Camborio” (20 de enero de 1926), “Reyerta” (6 de agosto de 1926), “San Miguel” (6 de agosto de 1926), “San Rafael” (quizás agosto-septiembre de 1926), “Martirio de santa Olalla” (noviembre de 1926), “Romance de la Guardia Civil” (noviembre de 1926), “San Gabriel” (sin fecha; tal vez octubre de 1926), “Muerto de amor” (de fecha dudosa), “El emplazado” (etapa final: enero de 1928) y “Thamar y Amnón” (aproximadamente 1927). En total, trece romances gitanos. En suma: de 1921, un romance; de 1922, cuatro romances; de 1926-1928, trece romances. Ha quedado terminada la serie de los dieciocho romances del *Romancero gitano*. Sintetizando: en la primera etapa, García Lorca pensaba escribir poemas con temas variados; en la segunda se perfilan los *romances gitanos*; en la tercera, el proyecto inicial se convierte en un libro unitario: trazo y evolución de un pensamiento poético. Del *romance* a los *romances gitanos* y de ahí al *Romancero gitano*.¹⁰

³ Federico García Lorca, “Comentarios al *Romancero gitano*”, en *Revista de Occidente*, núm. 77, Madrid, agosto de 1979, p. 131 (conferencia dictada en Valladolid en 1926).

⁴ Federico García Lorca, *Epistolario completo*, pp. 147 y 148, Granada, 4 de julio de 1922.

⁵ *Ibid.*, pp. 322-332, finales de enero de 1926.

⁶ *Ibid.*, p. 323.

⁷ *Ibid.*, p. 324.

⁸ *Ibid.*, p. 334.

⁹ *Ibid.*, p. 361.

¹⁰ Las cartas de García Lorca a Jorge Guillén y a Melchor Fernández Almagro son los documentos que mejor muestran la línea de esta evolución.



Entrevista con Gorbachov

Terminados los romances, García Lorca los ordena y clasifica para publicarlos. El índice de la obra responde a una agrupación en cierta forma temática. El mito gitano andaluz lo desglosa García Lorca en varias series:

—*La gitana*. Los siete primeros romances (con excepción del tercero, “Reyerta”, se centran en la figura más destacada del gitanismo, la gitana andaluza que García Lorca presenta ejerciendo sus funciones míticas y de la vida real: la luna gitana baja a la fragua, la gitana perseguida por el viento, el suicidio de la gitana, el ensueño de la monja gitana, los desplantes de la casada infiel, la pena negra de la gitana Soledad Montoya.

—*Los arcángeles mítico-gitanos* (del romance octavo al décimo): “San Miguel”, “San Rafael” y “San Gabriel”, símbolos mítico-gitanos de Granada, Córdoba y Sevilla, respectivamente.

—*Tipos masculinos mítico-gitanos* (del romance undécimo al decimocuarto): “Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla” y “Muerte de Antoñito el Camborio”, “Muerto de amor” y “Romance del emplazado”, todos relacionados con la violencia y la muerte. El gitano joven, “moreno de luna verde / voz de clavel varonil” (R. 12), integra esta serie de retratos de gitanos.

—*Luchas míticas entre gitanos* (el romance tercero, “Reyerta”, en el que “Juan Antonio el de Montilla / rueda muerto la pendiente”).

—*Destrucción de la mítica ciudad de los gitanos* (decimoquinto, “Romance de la guardia civil española”: “¡Oh ciudad de los gitanos! / ¡Quién te vio y no te recuerda?”)

—*Romances históricos* (del dieciséis al dieciocho): el “Martirio de santa Olalla”, gitana de Mérida, la “Burla de don Pedro a caballo”, las dos lunas que presagian la muerte del caballo y del caballero, y “Thamar y Amnón” en que el incesto y la violación se delatan en el grito de la gitane-ría (“alrededor de Thamar / gritan vírgenes gitanas”).

La génesis del *Romancero gitano* ha sido ardua y laboriosa. Al revisar la correspondencia de García Lorca de ese tiempo, se observa que el poeta utiliza frecuentemente el verbo *trabajar*, acompañado bien de adverbios temporales (“yo trabajo como siempre”) o expresiones que indican la cualidad máxima del esfuerzo personal (“nuevos romances que me han costado un esfuerzo extraordinario”). Por otra parte, los autógrafos originales presentan correcciones múltiples, tachaduras, sustituciones, supresiones, añadidos, desplazamientos de versos, dobles o varias redacciones de un mismo romance, diferentes versiones, largas filas de palabras asonantadas en busca de la rima apropiada, etcétera. Otro detalle significativo es el cambio de los títulos de los romances hasta encontrar un nombre satisfactorio. Por ejemplo, antes del título definitivo del “Romance sonámbulo”, el poema se llamó “La gitana”, “Romance de la pena negra en Granada” y “Romance de los barandales altos”. Y al pie del autógrafo de “Reyerta” se lee: “Batalla campal”, “Reyerta de mozos” y “Reyerta de gitanos”. Estos datos revelan una gran laboriosidad técnica por parte del poeta. No fueron vanas las palabras acerca de la “gracia de la técnica y el esfuerzo” que García Lorca llevó ejemplarmente a la práctica.

El Romancero gitano

En julio de 1928 se publica el *Romancero gitano* en Madrid, Revista de Occidente, colección Nova Novorum. Su éxito fue rotundo, clamoroso y definitivo; no dejaba lugar a dudas. Federico García Lorca era un poeta nacional. Las ediciones de la obra se suceden tanto en España como en América (2ª ed. 1929, Madrid, Revista de Occidente; 3ª ed. Buenos Aires, Sur, 1933, etcétera). En el presente son incontables. La edición *princeps* fue ilustrada por el propio

García Lorca. La viñeta del autor es un dibujo alusivo: sobre el mapa de España que muestra la identidad nacional del libro, aparece un búcaro con tres girasoles que apuntan hacia la creación artística. El libro sale a la luz con doble título: *Romancero gitano* y *Primer romancero gitano*.¹¹

El *Romancero gitano* es un libro unitario, estructurado, con ejes temáticos precisos. En una conferencia relativa a esta obra, García Lorca explicó al público que había elegido como tema de su plática justamente el *Romancero gitano* no sólo por ser su obra más popular, "sino porque indudablemente es la que hasta ahora tiene más unidad".¹² ¿Cuáles son los ejes temáticos que dan unidad al libro? Se podrían señalar muchos factores; por ejemplo, la geografía andaluza que unifica el poema, la presencia de temas esenciales como la muerte, el amor, la pasión, la rebeldía frente a la opresión, la fatalidad, la violencia, etcétera. Sin embargo, hay tres ejes que estructuran sólidamente el *Romancero* y, sobre todo, que revelan el genio creador del poeta García Lorca. Me refiero al metro elegido—el *romance*—, que el poeta transformará con sus ritmos propios, al deslumbrante lenguaje poético—las fulgurantes imágenes que cruzan el cielo del poemario—y al misterioso aire que vivifica—el mito lorquiano del gitanismo andaluz.

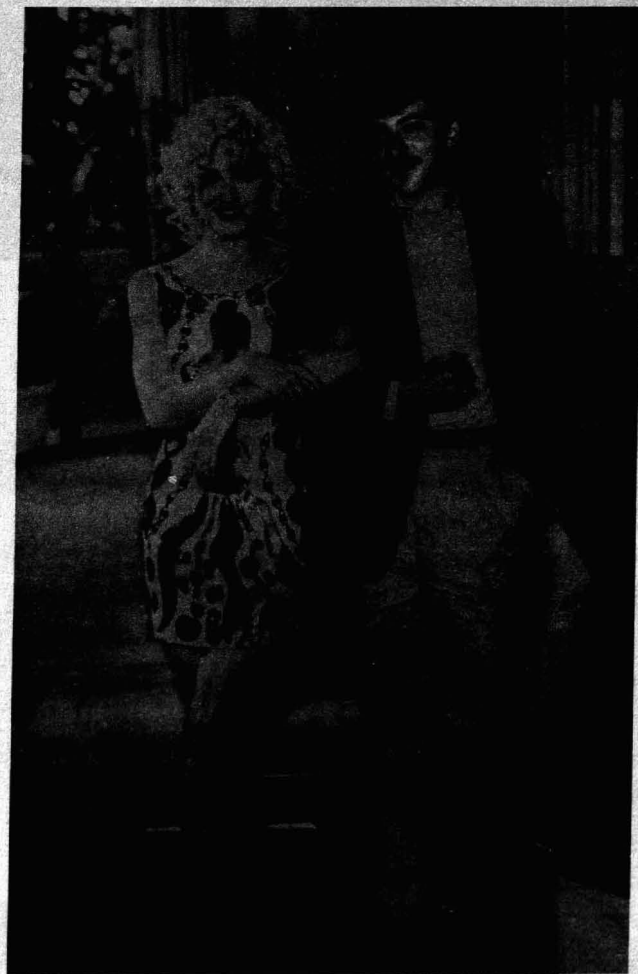
El *romance lorquiano*. García Lorca escribe su *Romancero gitano* con el metro tradicional del romance castellano y revalora en el siglo XX los pasos iniciados en el XIX por el Duque de Rivas y José Zorrilla. En la época de los *ismos* de vanguardia, el poeta granadino se une a la tradición romancista y prescinde de la moda reinante para oír una comunicación interior: "La forma del romance la encontré—mejor, me la comunicaron— en los albores de mis primeros poemas."¹³ Según Navarro Tomás, "el poeta oye en su interior los versos que compone".¹⁴ García Lorca abrirá el romance tradicional a sus ritmos interiores, a sus intuitivas relaciones musicales, a su gran sensibilidad rítmica. Las *innovaciones métricas y rítmicas* de García Lorca serán decisivas para la transformación del monótono octosílabo en un metro cambiante y lleno de sorpresas.

—El lector del *Romancero gitano* se encuentra ante un tipo de romances no continuos (se ha quebrado la llamada "asonancia indefinida"), separados tipográficamente por

blancos y asteriscos, es decir pausas y silencios que fragmentan el poema. Estas separaciones responden a cambios semánticos, a nuevas situaciones, etcétera. Por ejemplo, el "Romance sonámbulo", dividido por dos blancos y cuatro asteriscos, responde a diferentes fases o etapas narrativas que también pueden ser líricas (la gitana, la espera, diálogo de los compadres, las altas barandas, búsqueda de la gitana, suicidio de la gitana hechizada por la luna). Es más, supone casi un montaje teatral. Por otra parte, la rima asonante del romance octosílabo (a-a) da continuidad métrica y la fragmentación permite la entrada de ritmos nuevos, cambios de aire y libertad. El romance lorquiano ya no es solamente épico, sino también lírico y dramático. García Lorca se propuso amalgamar estos elementos: "Yo quise fundir el romance narrativo con el lírico sin que perdieran ninguna calidad y este esfuerzo se ve conseguido en algunos poemas del *Romancero*, como el llamado 'Romance sonámbulo'..."¹⁵

—Otra innovación es el ritmo cuaternario que deriva de la copla popular: la estrofa de cuatro versos que funcio-

¹⁵ "Comentarios al *Romancero gitano*", p. 131.



Después de la entrevista con Madonna

¹¹ Federico García Lorca hace notar que él es el primero en escribir un *Romancero gitano*, no escrito todavía dentro de la serie de romanceros: castellanos, moriscos, fronterizos, etcétera.

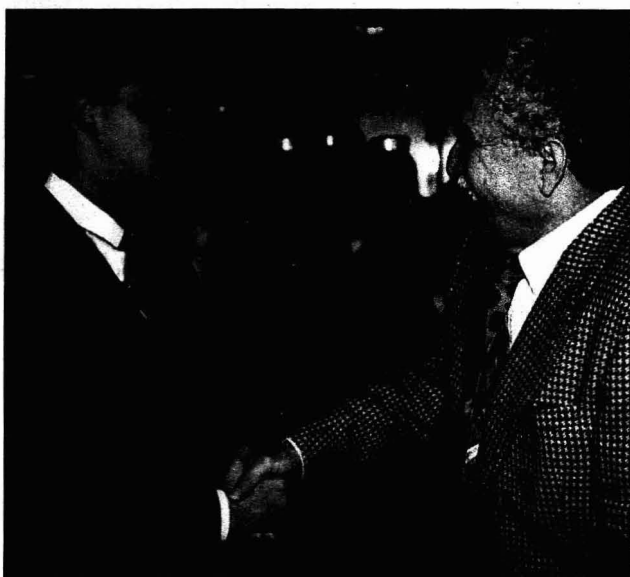
¹² "Comentarios al *Romancero gitano*", p. 131.

¹³ *Ibid.*, p. 131.

¹⁴ "La intuición rítmica en Federico García Lorca", en *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, Ariel, Barcelona, 1973, p. 359.

na como copla independiente. Luis Felipe Vivanco dice al respecto: "... por su procedencia de la copla, el romance octosílabo del *Romancero*, en vez de fluir sin interrupción como romance narrativo o descriptivo, suele estar consuetudinario, de una manera discontinua, en estrofas de cuatro versos. Y cada estrofa sigue teniendo calidad de copla aislada y suficiente".¹⁶

—En cuanto a los versos, no todos son octosílabos como es costumbre en el romance. Hay versos hexasílabos ("Por una vereda / venía don Pedro"), heptasílabos, trisílabos, pentasílabos y endecasílabos que sería prolijo enumerar. Del romance al romancillo. Por otra parte, la métrica del romance heptasílabo parece acomodarse al tono burles-



César Martínez y García Márquez durante un coctel en la Zona Rosa

co del romance "Burla de don Pedro a caballo" (R. 17). El verso no octosílabo de "La casada infiel", "Y que yo me la llevé al río", de diez sílabas, en realidad sí es un octosílabo: "yo me la llevé al río" tiene ocho sílabas. García Lorca no vacila en romper el ritmo octosilábico para dar énfasis y expresividad al verso ("Y que").

—En cuanto a la rima, en general, una sola asonancia atraviesa y unifica todo el poema. Para mayor variedad y libertad rítmica, García Lorca cambia las rimas. Hay romances con dos asonancias; por ejemplo: "San Gabriel" (a-e/ i-a); o con tres: "Martirio de santa Olalla" (o-a; a-a; a-o), que a su vez separan situaciones diferentes. Las rimas agudas se hallan en los poemas en que domina la violen-

cia, como el romance de la "Muerte de Antoñito el Camborio" (í-í). Otros muchos ejemplos podrían precisarse de los estribillos, los paralelismos sintácticos y léxicos. Nadie como García Lorca ha flexibilizado el octosílabo del romance tradicional para dar apertura a los ritmos modernos e imprimir a su *Romancero* múltiples registros, efectos, cadencias e inflexiones musicales.

El lenguaje poético. Otro de los ejes fundamentales que dan estructura sólida al *Romancero gitano* son las prodigiosas imágenes poéticas que se van eslabonando en él. García Lorca reconoce el valor de las imágenes, la consistencia del mundo metafórico. En su conferencia titulada "La imagen poética de don Luis de Góngora", dictada en Granada en 1926, García Lorca subrayó la importancia de las metáforas para el poeta cordobés: Góngora "...inventa por primera vez en el castellano un nuevo método para cazar y plasmar las metáforas y precisa, sin decirlo, que la eternidad de un poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes".¹⁷

La calidad y la trabazón de las imágenes, es decir la sujeción de una imagen a otra o dos imágenes entre sí para reforzarlas y estabilizarlas. Al igual que Góngora, García Lorca contempla las imágenes como elementos sólidos que dan consistencia y firmeza al poema, fijeza. En una carta a Jorge Guillén, el poeta alude a esas características de trabazón y solidez pétrea: "Quiero conseguir que las imágenes que hago sobre los tipos sean entendidas por éstos, que sean visiones del mundo que viven, y de esta manera hacer el romance trabado y sólido como una piedra ... El romance está fijo."¹⁸

El *Romancero gitano* sorprende por la calidad, consistencia y encadenamiento de las imágenes. Desde Góngora, no se habían conseguido resultados semejantes en la poesía española: desrealización suma, hermetismo, esquematismo. El lector queda deslumbrado por los giros metafóricos que además tienen la virtud de quedar sólidamente engastados en la memoria. ¿Quién podrá olvidar estas metáforas del *Romancero gitano*: "El jinete se acercaba / tocando el tambor del llano" (R. 1), "ajo de agónica plata" (R. 13), "Voces de muerte sonaron / cerca del Guadalquivir" (R. 12), "Ángeles con grandes alas / de navajas de Albacete" (R. 2), "Las piquetas de los gallos / cavan buscando la aurora" (R. 7)? El poeta granadino crea metáforas basadas en la vida real de los gitanos, con los elementos propios del mundo gitano: la fragua, el yunque, los caballos, los sueños, el bronce, etcé-

¹⁶ "Federico García Lorca, poeta dramático de copla y estribillo", en Luis Felipe Vivanco, *Introducción a la poesía española contemporánea*, t. II, Guadarrama, Madrid, 1974, p. 41.

¹⁷ Federico García Lorca, "La imagen poética de don Luis de Góngora", en *Obras completas* (Arturo del Hoyo recopilador), Aguilar, Madrid, 1972, p. 69.

¹⁸ Federico García Lorca, *Epistolario completo*, op. cit., p. 334.

tera. Por otra parte, las imágenes del *Romancero* son notablemente cromáticas. Los elementos de color matizan por doquier. ¿Quién podrá olvidar el “Verde que te quiero verde” y el panverdismo lunar de la gitana de pelo verde del “Romance sonámbulo”? ¿Y el negro acharolado de la Guardia Civil (“con sus almas de charol/ vienen por la carretera”), la pena negra de Soledad Montoya (“No me recuerdes el mar / que la pena negra brota / en las tierras de aceituna / bajo el rumor de las hojas”, R. 7), el místico blanco del martirio de santa Olalla (“Olalla blanca en lo blanco”) o el coqueto blancor almidonado del polisón de la luna (“La luna baja a la fragua / con su polisón de nardos”)?

El mito lorquiano del gitanismo andaluz. El elemento integrador más potente del *Romancero gitano* es sin duda la creación, por parte de García Lorca, del *mito gitano*. El gitano aparecerá en su condición histórica de pueblo perseguido, orgulloso de su naturaleza libre frente al poder, la opresión y la civilización. García Lorca reconoce así que los gitanos son la fuente de inspiración de su poemario: “Ellos’, los gitanos, son los que han inspirado mi mejor obra ...: el *Romancero*. Es de todas la que más me satisface. Quizá la única a la que no le encuentro fallos.”¹⁹

García Lorca tenía en muy alta estima a la gitanería andaluza, a la que consideraba raíz mística de toda la humanidad. En su poema eleva a los gitanos a un rango mítico superior. Por ejemplo, iguala a los gitanos con los ángeles, por ser todos compañeros músicos: “Serafines y gitanos / tocaban acordeones” (R. 13). Del *Romancero gitano*, el poeta granadino comenta: “El libro en conjunto, aunque se llame gitano, es el poema de Andalucía y lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal.”²⁰

El mito gitano tiene sus características: siempre está mezclado con la naturaleza: “Desde los primeros versos se

nota que el mito está mezclado con el elemento que pudiéramos llamar realista, aunque no lo es, puesto que al contacto con el plano mágico se torna aún más misterioso e indescifrable, como el alma misma de Andalucía.”²¹

El mito gitano es una *invención* de García Lorca. En una carta a Jorge Guillén, del 2 de marzo de 1926, García Lorca escribe: “es un romance gitano, que es un mito inventado por mí. En esta parte del *Romancero* procuro armonizar lo mitológico gitano con lo puramente vulgar de los días presentes y el resultado es extraño pero de una belleza nueva”.²² Refiriéndose al romance “Preciosa y el aire”, García Lorca menciona de nuevo la *invención*: “El libro empieza con dos



Brindando con Boris Yeltsin

mitos inventados: la luna como bailarina y el viento como sátiro.”²³ Evidentemente, García Lorca está consciente de que él es creador del mito gitano andaluz, que da vida a su *Romancero gitano*. Al poeta de Granada corresponde la universalización del gitano, la gitanización del universo.

Romancero gitano, libro de ritmo, de imágenes sorprendentes, de *Pena negra* y de mítico gitanismo. “¡Ay Federico García!” (R. 12). Después de tu *Primer romancero gitano* no puede haber un segundo ni otro igual que se le parezca. Palabras del rey poeta y salmista bíblico son tu vaticinio profético:

“David con unas tijeras
cortó las cuerdas del arpa.” (R. 18) ♦

¹⁹ Carlos Morla, *En España con Federico García Lorca*, Aguilar, Madrid, 1958, p. 318.

²⁰ “Comentarios al *Romancero gitano*”, p. 20.

²¹ *Ibid.*

²² Federico García Lorca, *Epistolario completo*, p. 334.

²³ “Comentarios al *Romancero gitano*”, p. 133.

Ramón López Velarde, periodista católico

LAURA O'DOGHERTY

La amistad del joven Ramón López Velarde con el abogado hidrocálido Eduardo J. Correa tuvo una enorme influencia en su producción literaria. En Aguascalientes, desde principios de siglo, Correa promovió la difusión de la obra poética de destacados autores, y fue considerado, en palabras de López Velarde, "el literato sancionado del lugar".¹ Desde 1907, López Velarde colaboró en revistas y periódicos literarios fundados por Correa y en su abundante correspondencia son frecuentes las referencias al quehacer intelectual de ambos. Pero esta relación no se limitó a lo literario. Eduardo Correa llevó a López Velarde a incursionar en el periodismo, en momentos de gran efervescencia política. Este capítulo de la vida de Ramón López Velarde es el tema del presente trabajo.

La historia comenzó a principios de 1909. En febrero de ese año, el arzobispo de Guadalajara, José de Jesús Ortiz, ofreció al licenciado Correa la dirección del periódico *El regional*. Fundado en 1904 por el arzobispo en Guadalajara, este periódico buscaba seguir el ejemplo de *El País*, es decir, ser una alternativa católica a la prensa informativa de carácter liberal: *El Imparcial*, en México, y *La Gaceta de Guadalajara*, en Jalisco.² Correa consultó su decisión con su amigo López Velarde, quien le respondió: "Francamente no me gustaría verlo en *El Regional* de propagandista

católico." Agregaba: "Entiendo que sus circunstancias lo llaman a fines menos religiosos..."³

En realidad, el ofrecimiento no era muy atractivo. *El Regional* era un periódico católico en el peor sentido: doctrinario, moralizante y de lenguaje arcaico. Según testimonio del propio Correa, se trataba de un pequeño diario vespertino, con un tiraje de mil ejemplares, de los cuales se vendían sólo 34.⁴ Esta reducida cifra, si bien puede ser una exageración, nos proporciona una idea del escaso atractivo del negocio. Además, el contenido tampoco resultaba muy seductor; Correa lo calificaba de "magnífico antídoto contra el insomnio".⁵ Sin embargo, para este personaje no existían muchas alternativas. Su militancia como periodista de oposición y ferviente reyista le había ganado la enemistad del gobernador Alejandro Vázquez del Mercado y, finalmente, en mayo de 1909, el cese como agente del Ministerio Público Federal.⁶ En cambio, la dirección de *El Regional* ofrecía ventajas evidentes.⁷ Ir a Guadalajara significaba mejores alternativas para educar a su numerosa prole, la posibilidad de lograr una posición independiente lejos del gobierno y la oportunidad de con-

³ Ramón López Velarde, *Correspondencia con Eduardo J. Correa y otros escritos juveniles (1905-1914)*, edición, prólogo y notas de Guillermo Sheridan, FCE, México, 1991, p. 99, carta de Ramón López Velarde a Eduardo Correa, San Luis Potosí, 19 de febrero de 1909.

⁴ AEC, Libro Copiador 1, ff. 93-93, Informe de Eduardo Correa a José de Jesús Ortiz, 8 de noviembre de 1909.

⁵ Eduardo Correa, *Autobiografía íntima*, s. p. i., 1964, p. 64.

⁶ AEC, Libro 41, Oficio de la Secretaría de Estado y Despacho de Justicia, México, 26 de mayo de 1909.

⁷ López Velarde, *op. cit.*, pp. 100-102, carta de Eduardo Correa a Ramón López Velarde, Aguascalientes, 23 de febrero de 1909.

¹ Guillermo Sheridan, *Un corazón adicto: la vida de Ramón López Velarde*, FCE, México, 1989, p. 87.

² Archivo Eduardo J. Correa (AEC), Libro Copiador 1, ff. 93-93, Informe de Eduardo Correa a José de Jesús Ortiz, 8 de noviembre de 1909; AEC, Libro Copiador 2, ff. 501-502, Estado de cuentas del periódico *El Regional*, 26 de noviembre de 1911.

vertir el periódico en un diario informativo, de amplia circulación y barato.

Pero, en esta historia, lo interesante no es que Correa accediera a convertirse en director de *El Regional*, sino que, unos cuantos meses después, López Velarde aceptara colaborar en este diario con artículos de contenido político. Entre octubre de 1909 y enero de 1910, éste publicó siete artículos bajo el seudónimo de Esteban Marcel.⁸

Para la fecha de las primeras colaboraciones de López Velarde, *El Regional* había dejado de ser un pequeño periódico de provincia. La habilidad de Correa lo había transformado por completo. Sin dejar de ser un periódico católico, se había convertido en un medio de información, cuyo tiraje superaba los cuatro mil ejemplares. Éstos, según su director, eran reclamados desde temprano y se distribuían en las principales ciudades del estado.⁹ Además, se había transformado en un diario de oposición política.

Si bien la prensa católica tradicionalmente había mantenido una postura crítica en relación con el positivismo oficial y la educación laica, y denunciaba las arbitrariedades y corrupción de las autoridades locales, en general, había respetado la figura del presidente y sus decisiones. Sin embargo, frente a lo que se ha llamado "la crisis del porfiriato" y, en particular, el tema de la vicepresidencia en el periodo 1910-1916, *El Regional* manifestó una franca oposición a la decisión de Porfirio Díaz de sostener la reelección de Ramón Corral. Para *El Regional* y para otros órganos de difusión de la Arquidiócesis, como por ejemplo el semanario *La Chispa*, el mejor candidato era, sin duda, el general Bernardo Reyes.¹⁰

⁸ Ramón López Velarde, *Obras*, edición, prólogo y notas de José Luis Martínez, FCE, México, 1971.

⁹ AEC, Libro Copiador 1, ff. 93-93, Informe de Eduardo Correa a José de Jesús Ortiz, 8 de noviembre de 1909.

¹⁰ *El Regional* cubrió de manera extensa las actividades del Partido Independiente, fundado en diciembre de 1908 por un grupo de notables de Guadalajara, que en mayo de 1909 se declaró reyista y estableció vínculos con el Club Soberanía Popular. Durante el verano de 1909, meses del auge del movimiento reyista, *La Gaceta de Guadalajara* y *El Correo de Jalisco* acusaron al clero y a *El Regional* de ser aliados del reyismo y de sostener al Partido Independiente. Los diarios católicos del Arzobispado, si bien negaron dicha asociación, combatieron los argumentos de sus enemigos, quienes sostenían que el candidato natural de los católicos era Corral. *El Regional* y *La Chispa* refutaron la tesis reeleccionista de que el general Bernardo Reyes no podía ser candidato de los católicos por pertenecer a la masonería. Argumentaban que de seguir este razonamiento, se descalificaría al mismo general Díaz, quien a pesar de ser masón "nos deja pleno ejercicio de nuestros derechos" (*La Chispa*, 15 de agosto de 1909, p. 1). En cambio, Ramón Corral era criticado por su prohibición de bendecir los sepulcros y por la orden de levantar un inventario de los templos (*El Regional*, 7 de noviembre de 1909, p. 2).

La renuncia de Reyes a su postulación como candidato a la vicepresidencia y su alejamiento de la política nacional en octubre de 1909 crearon una situación de gran incertidumbre y dieron paso al crecimiento del movimiento antirreeleccionista. Una vez más, la prensa católica debía definir su posición política. *El regional* se pronunció en favor de Madero.

En este contexto aparecieron los artículos de López Velarde. En el más significativo de ellos, titulado "Madero", Esteban Marcel afirmaba: "Madero me es simpático", y destacaba su honradez política. Sin embargo, se mostraba muy crítico hacia los intentos del maderismo por lograr una forma de transacción con el régimen de Díaz. Ramón López Velarde consideraba como torpe y suicida la propuesta de aceptar la candidatura de Díaz para la presidencia a cambio de libertad para elegir al vicepresidente.¹¹

Algunos meses después, en febrero de 1910, López Velarde dejó de colaborar en *El Regional*. Su separación podría explicarse por la creciente distancia entre las opciones políticas de, por un lado, Correa y algunos católicos y, por el otro, López Velarde y sus compañeros del Instituto Científico y Literario de San Luis Potosí. Desde finales de 1909, López Velarde le apostó al maderismo. Participó con el doctor Rafael Cepeda, Pedro Antonio de los Santos, Ernesto Barrios Collantes y Carlos Siller en el grupo que fundaría en 1910 el Club Antirreeleccionista de San Luis Potosí. Más adelante, durante la detención de Madero en esa ciudad, López Velarde permaneció cerca del líder antirreeleccionista y colaboró en su defensa legal. Su compromiso con Madero se manifiesta con claridad en su correspondencia con Correa. En ella señalaba que durante la campaña de Madero en San Luis Potosí, en marzo de 1910, "recibí el bautismo de mi vida política ... de manos del mismo hombre que acaba de libertar a México" y, afirmaba, que "una de las satisfacciones más hondas de mi vida ha sido estrechar la mano y cultivar la amistad de Madero, y uno de mis más altivos orgullos haber militado como el último soldado del hombre que hoy rige el país".¹²

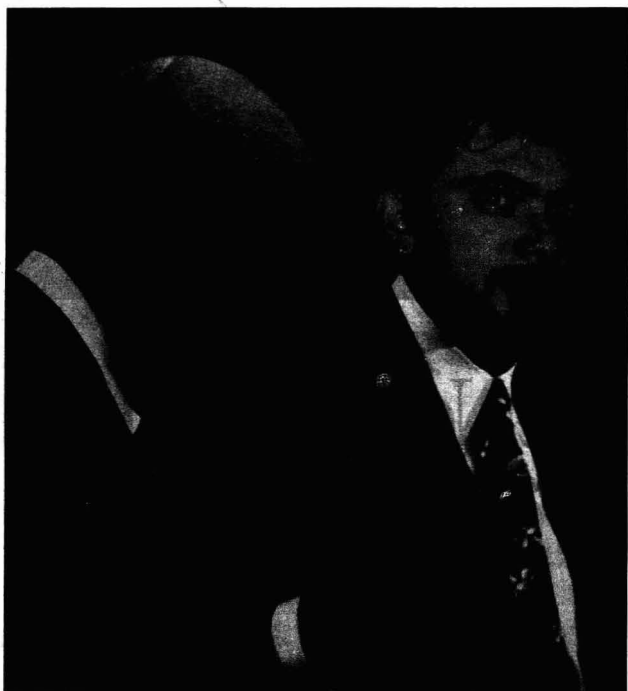
Eduardo Correa también admiraba a Madero. Sin embargo, para él y para muchos católicos de Jalisco, el maderismo no constituía una opción política. Era una oportunidad. Las promesas de Madero durante su campaña sobre el respeto al sufragio y el reconocimiento de los católicos

¹¹ Ramón López Velarde, *Obras*, edición, prólogo y notas de José Luis Martínez, FCE, México, 1971.

¹² López Velarde, *Correspondencia...*, pp. 158 y 159, carta de Ramón López Velarde a Eduardo Correa, San Luis Potosí, 18 de noviembre de 1911.

como fuerza política legítima, fueron interpretadas como la oportunidad para lanzarse a la lucha electoral con un programa político propio.¹³

Pero el origen del distanciamiento no se reducía a una diversa perspectiva en relación con el maderismo. Para muchos católicos, Madero era un irresponsable y su proyecto una locura. Algunos expresaron sus reservas, pero optaron por mantener una postura de neutralidad que, a la postre, se tradujo en apoyo al régimen; otros, acaso los más visibles, se pronunciaron en contra del antirreeleccionismo. En este sentido, es relevante la condena al levantamiento armado formulada por el obispo de Sonora y de los arzobispos de Linares y Puebla.¹⁴



Carlos Salinas de Gortari tratando de convencer a César Martínez de que él no es responsable

Las diferencias políticas de Correa y López Velarde se ahondaron en el transcurso de 1911. El entusiasmo de López Velarde por Madero se incrementaba mientras que

Correa y otros católicos se sentían cada vez más temerosos por los trastornos sociales consecuencia del movimiento armado y, tras el triunfo de la Revolución, desilusionados por lo que consideraban el incumplimiento de la promesa de sufragio libre.¹⁵ Sin embargo, la distancia nunca significó ruptura. En noviembre de 1911, López Velarde, quien se encontraba ocupando el cargo de juez en la población de Venado, al norte de San Luis Potosí, reclamaba la falta de objetividad con que los artículos de *El Regional* trataban el triunfo de José María Pino Suárez como compañero de fórmula de Madero.¹⁶ Aunque Correa consideraba ilícito el triunfo, como una imposición de Madero y el anuncio de una dictadura más peligrosa que la de Díaz,¹⁷ accedió a que López Velarde publicara un artículo en el que sostenía respecto a esta cuestión puntos de vista opuestos.

El 10 de noviembre, el editorial de *El Regional* se titulaba "El triunfo de Pino". En él se refutaban uno a uno los argumentos antipinistas más difundidos entre los católicos: básicamente, que era un desconocido y que, por lo tanto, su triunfo obedecía a una imposición del centro. López Velarde afirmaba que el vicepresidente era, en efecto, desconocido para porfiristas y científicos; pero era popular entre los demócratas y había destacado como opositor tenaz. Además, el triunfo no podía calificarse de imposición, como lo demostraba la falta de unanimidad en los resultados de la elección. Más interesante que el argumento mismo, fue que el editorial apareciera sin firma.¹⁸

Resulta difícil comprender porqué *El Regional* aceptó publicar el artículo como si fuera la opinión del periódico. La opinión de Correa en torno a la elección no se había modificado. En su correspondencia con López Velarde relataba que tenía noticia que en Tepic, Quintana Roo, Sonora, Sinaloa, Guanajuato "y en muchas partes, las autoridades no daban viáticos sino a los electores que deberían votar por Pino y donde resultaron más electores que habitantes..." y que se había derrochado dinero a manos llenas para comprarlos. Además, afirmaba, él había sido testigo de fraudes en Jalisco.¹⁹ Sin embargo, probablemente res-

¹³ Por ejemplo, en Durango, Madero declaró que era inapropiada la aplicación de las Leyes de Reforma y afirmó que "podían considerarse como derogadas porque hacía mucho tiempo que no se aplicaban". En la entrevista concedida a *El País* en junio de 1910, afirmó que "ni por un momento se me ha ocurrido la idea de perseguir a los católicos, pues necesitaría principiar la persecución por los miembros de mi familia"; y, prometió, en relación con las Leyes de Reforma, que como presidente respetaría la decisión de los representantes del pueblo en las cámaras legislativas. Ver Estrada, Roque, *La Revolución y Francisco I. Madero*, INHERM, México, 1985, pp. 177 y 178; y, Adame Goddard, Jorge, *El pensamiento político y social de los católicos mexicanos, 1867-1914*, UNAM, México, 1981, pp. 170 y 171.

¹⁴ López Velarde, *op. cit.*, pp. 140 y 141, carta de Ramón López Velarde a Eduardo Correa, San Luis Potosí, 18 de abril de 1911.

¹⁵ Por ejemplo, AEC, Copiador 2, f. 452, carta de Eduardo Correa a José A. Pinedo, Guadalajara, 12 de octubre de 1911; Copiador 2, f. 459, carta de Eduardo Correa a Luis G. López, 19 de octubre de 1911.

¹⁶ López Velarde, *op. cit.*, pp. 153 y 154, carta de Ramón López Velarde a Eduardo Correa, Venado, San Luis Potosí, 6 de abril de 1911.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 155-157, carta de Eduardo Correa a Ramón López Velarde, Guadalajara, 16 de abril de 1911.

¹⁸ López Velarde, *Obras*, edición, prólogo y notas de José Luis Martínez, FCE, México, 1971.

¹⁹ López Velarde, *Correspondencia...*, pp. 155-157, carta de Eduardo Correa a Ramón López Velarde, Guadalajara, 16 de abril de 1911.

pondría al deseo del Partido Católico Nacional de establecer una mejor relación con Madero y su régimen ante la amenaza de los maderistas más radicales de Aguascalientes, San Luis Potosí y Puebla, y de los liberales de Michoacán y Jalisco.

Nuestros personajes vuelven a encontrarse en México a principios de 1912. Ramón López Velarde había abandonado su trabajo en Venado y, alentado por los mensajes enviados por sus correigionarios y amigos, entre ellos Pedro Antonio de los Santos, bien colocado en el gobierno maderista, y del propio Madero, había decidido trasladarse a México a probar suerte.²⁰ Pero las cosas no resultaron como las esperaba. Madero no lo trató como a un colaborador cercano y Pedro Antonio de los Santos se limitó a recomendarle que tuviera paciencia. Finalmente, fue presentado al ministro de Justicia, Vázquez Tagle, quien le ofreció un cargo como secretario de un juzgado de lo civil con la labor de lanzar a las personas que habían perdido pleitos de vivienda. Ello era demasiado y López Velarde abandonó el trabajo a los pocos días. Además, el Partido Constitucional Progresista lo había eliminado como candidato por Jerez al Congreso Federal en favor de Aquiles Elourdy. En abril, desilusionado y triste, le escribió a Correa: "yo estoy como siempre, disfrutando las migajas del festín".²¹

Fue entonces cuando Eduardo Correa lo volvió a invitar a colaborar en sus publicaciones. Éste se estableció en la ciudad en abril de 1912 con el propósito de fundar y hacerse cargo de la dirección del periódico *La Nación*, que sería órgano informativo del Partido Católico Nacional. Sus primeras colaboraciones tuvieron carácter literario; pero, a partir de junio de 1912, Ramón López Velarde se convirtió en periodista de tiempo completo. Fue reportero, editorialista y encargado de la sección dedicada a los estados. Además, preparaba su candidatura al Congreso Federal por el Partido Católico Nacional. Esta candidatura no debe ser interpretada como una participación plena en el Partido Católico. Para los redactores de *La Nación* un curul se



George Bush, Margaret Thatcher, Brian Mulroney y César Martínez hablando sobre política mexicana

traducía en fuero judicial, lo que siempre resultaba útil en el periodismo de oposición, y un sobresueldo.²²

Hacia finales del año, Ramón López Velarde estuvo a un paso de ir a Guadalajara, como director de *El Regional*. José María Casillas estaba a cargo del mismo, pero había resultado un periodista mediocre. Además, tras la muerte del arzobispo Ortiz en junio, Antonio Correa, censor eclesiástico del periódico y primo de Eduardo, consideraba urgente contratar a alguien más hábil y combativo para el cargo. A principios de agosto, Eduardo Correa propuso a Ramón López Velarde. Afirmaba: "No sé si se anime a ir a Guadalajara. Creo que sí, pues lo tomaría como un paseo." Días después insistía: "López Velarde me hace falta aquí, pero me interesa que *El Regional* no se derrumbe."²³ Sin embargo, existía un problema. Correa consideraba que López Velarde, a pesar de ser "un joven culto de inmejorable conducta", como consecuencia de "su paso por las escuelas oficiales, se ha liberalizado un poco".²⁴ Estas "tendencias liberales" de López Velarde se pusieron de manifiesto la víspera

²² Eduardo Correa escribía a su amigo Miguel de la Mora, obispo de Zacatecas, que el Partido Católico Nacional le había ofrecido como director de *La Nación* postularlo como candidato a diputado, lo que mejoraría su sueldo y le daría fuero. AEC, Copiador 3 ff. 119-122, carta de Eduardo Correa a Miguel de la Mora, Guadalajara, 28 de marzo de 1912.

²³ AEC, Copiador 3, f. 333, carta de Eduardo Correa a Miguel Palomar y Vizcarra, México, 15 de agosto de 1912; y, ff. 341 y 342, carta de Eduardo Correa a Amado J. de Alba, México, 29 de agosto de 1912.

²⁴ López Velarde, *op. cit.*, nota de Sheridan, p. 163, carta de Eduardo Correa a Antonio Correa, México, agosto de 1912.

²⁰ Sheridan, *Un corazón...*, p. 117.

²¹ Sheridan, *op. cit.*, p. 119.

de su partida a Guadalajara y decidieron la suerte en su contra. Eduardo Correa explicaba a su primo que el retraso del nuevo director se debía a que "la víspera escribió un parrafito en que dijo algo que me pareció inconveniente, un resabio de los que ya te he hablado, de su paso por las escuelas oficiales... y vacilé en que si debía mandarlo o no a Guadalajara, vacilación en la que me encuentro".²⁵ En la correspondencia sucesiva se reitera la necesidad de encontrar un director, pero ya no se menciona a López Velarde. Finalmente, el delegado Apostólico decidió mantener el diario bajo la responsabilidad de Antonio Correa en tanto fuera nombrado el sucesor de José de Jesús Ortiz.²⁶

Las colaboraciones periodísticas de Ramón López Velarde en *La Nación* fueron constantes, casi diarias. En sus

desorden social desatado por la Revolución, cuyo prototipo era encarnado por Zapata, y por la incapacidad de Madero de controlar los levantamientos en el país.

Sin embargo, es necesario señalar que, al igual que Correa, López Velarde siempre defendió la legitimidad del gobierno maderista y en sus artículos está ausente la nostalgia por el tiempo pasado, por el régimen porfirista. Por ejemplo, en julio de 1912, escribía que "la situación presente, sus hondas calamidades y sus sangrientas peripecias, no dan la razón al régimen porfirista, plagado de vicios..." En septiembre insistía: "Nada tienen que ver los aciertos, ni los yerros del actual gobierno con el general Díaz. El fracaso definitivo del maderismo, si llega a darse, no justificará ni en poco ni en mucho a don Porfirio." Es más, en sus es-

critos, atacaba a los que declarados opositores durante el régimen de Díaz, se habían convertido en nostálgicos de la dictadura. Consideraba que "en buena hora los que siempre han sido admiradores del general Díaz lo aclaman hoy, como lo aclamaron ayer, pero lo que lamentamos y censuramos es que los maderistas de 1910 se vuelvan porfiristas dos

años más tarde, o aparenten volverse sólo para manifestar su desagrado por el C. presidente Madero".²⁷

En enero de 1913, López Velarde dejó de colaborar en *La Nación*. Guillermo Sheridan, estudioso de su obra, conjetura que viajó a Jerez con el objeto de organizar el traslado de su familia a México. De regreso a la capital, estableció un bufete de abogados en sociedad con Eduardo Correa. Meses después, se trasladaría a San Luis Potosí donde se asoció con Ernesto Barrios Collantes para trabajar como abogado. En junio de 1913, por última vez y durante algunos meses, los amigos Eduardo Correa y Ramón López Velarde laboraron juntos como periodistas en *El Eco de San Luis*.²⁸ En enero de 1914, López Velarde se instala definitivamente en México y se consagra a la literatura; Correa lo hará un año después, para dedicarse a la abogacía, lejos de la "política católica". ♦

artículos compartió la desilusión de Correa en relación con el régimen maderista. Primero, consideraba que la promesa de Madero sobre el reconocimiento del derecho de los católicos de participar en política era traicionada por algunos de sus cercanos colaboradores. En este sentido, fueron frecuentes las críticas a Carlos Trejo, procurador de la República; Fernando Iglesias Calderón, dirigente del Partido Liberal, y Luis Cabrera, del Bloque Renovador de la Cámara de Diputados. Segundo, ligado a lo anterior, criticaba la política de algunos gobernadores, en particular los de Hidalgo, Aguascalientes, Jalisco y San Luis Potosí por lo que consideraba faltas a la libertad de sufragio, hostilidad hacia la Iglesia y demagogia en su política social. Por último, sus artículos manifestaban un creciente temor por el

²⁵ AEC, Copiador 3, f. 356, carta de Eduardo Correa a Antonio Correa, México, 10 de septiembre de 1912.

²⁶ Archivo Secreto Vaticano, México, Nunciatura Apostólica, caja 24, exp. 72.

²⁷ López Velarde, *Obras*.

²⁸ López Velarde, nota de Sheridan pp. 163-165.

La herencia del 68: entre el autoritarismo y la ciudadanía*

VÍCTOR MANUEL DURAND PONTE

En este texto presento una reflexión sobre la relación del movimiento del 68 con la formación de la ciudadanía y con los movimientos sociales, en especial los estudiantiles, que se desarrollaron posteriormente en las universidades mexicanas, en particular en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Creo que el movimiento de 1968, más que constituir un antecedente inmediato o directo de los movimientos subsiguientes, representó un marco cultural de referencia que define como principio de toda acción social el rechazo al autoritarismo, el rechazo a la represión como forma de resolver los conflictos sociales, y postula la defensa de las garantías fundamentales, del derecho de reunión, de expresión y de circulación de todo individuo; contribuyó, asimismo, a levantar la indignación que no acaba de apagarse ante la provocación y el abuso del poder del Estado.

El de 1968 fue un movimiento sui géneris; fue un movimiento estudiantil por su base, por sus dirigentes, pero no por sus demandas. Fue el primer movimiento ciudadano: promovió la defensa de derechos civiles en contra del Estado autoritario, en contra de organizaciones clasistas, empresariales y sindicales, en contra de los medios de comunicación subordinados. No sólo enfrentó al presidente Gustavo Díaz Ordaz, sino a todo el régimen autoritario; fue un movimiento contra el bloque histórico, como diría Gramsci, que se formó y dominó al país después de la segunda Guerra Mundial.

Las demandas ciudadanas de libertad de los presos políticos y la derogación de los artículos 145 y 145 bis del Có-

digo Penal, que tipificaban el delito de disolución social, mediante el cual se acusaba y se privaba de la libertad a todos los activistas y luchadores sociales que eran tachados de subversivos, expresan una continuidad de las luchas de la izquierda en nuestro país, pero la magnitud del movimiento estudiantil modificó su significado para la sociedad mexicana.

El movimiento de 1968 fue el primero en romper con la aceptación a la represión o a la pérdida de la vida de ciudadanos por las fuerzas del orden, con el pretexto de que eran subversivos y “enemigos de la patria”, e impuso una pauta cultural nueva y diferente: el rechazo al olvido, la necesidad del recuerdo y de la indignación. Situación que se muestra en los meses recientes, con la profusión de actividades a treinta años de distancia y el hecho de que en ninguno de los 29 años transcurridos desde entonces se dejó de recordar y de condenar el autoritarismo y la intolerancia gubernamental. El rechazo al olvido es uno de los elementos básicos para superar el arbitrio del poder e instaurar un Estado de derecho que respete las garantías individuales y los derechos humanos, de cuya defensa, sin duda, el movimiento estudiantil de 1968 es el precursor.

Otras demandas, como la destitución del jefe de la policía y del jefe del cuerpo de granaderos, el castigo a los responsables y la indemnización a las víctimas, fueron producto de la represión que había sufrido el movimiento desde sus inicios y especialmente desde el 26 de julio. Se demandó la aplicación de la justicia para castigar a quienes se apartaron del derecho y del respeto a los derechos humanos.

* Agradezco los comentarios de Marcia Smith M. y Javier Farrera A.

En su transcurrir, el movimiento adoptó otras demandas, como la defensa de la autonomía universitaria, el desalojo de los planteles ocupados por el ejército y, muy especialmente, la exigencia del diálogo público con el gobierno para resolver las cinco demandas del movimiento. Esta última significó la definición del otro, del gobierno como un igual dentro de la acción y como la parte acusada, la que debería reparar los daños, pero sobre todo, la que debería cambiar y dejar de lado las formas de relación autoritaria para construir nuevos vínculos con la sociedad con base en el derecho, en el respeto a las garantías constitucionales. La fuerza del movimiento, su capacidad de movilizar masas estudiantiles cada vez mayores y más disciplinadas, como lo demostró en la manifestación del silencio del 13 de septiembre, constituyó el capital político necesario para defender las demandas y para tratar de imponer el medio para resolverlas.

Sin embargo, la exigencia del diálogo público representó también un enfrentamiento con el autoritarismo; ahí no cabía la negociación política, era más una posición de guerra, lo que en parte explica la creciente polarización de las partes, la represión del gobierno y el radicalismo del movimiento. Los estudiantes lucharon por el derecho a manifestarse y a informar en las calles, defendieron su derecho de reunión, de circulación y de expresión. No obstante, entre más avanzó el movimiento, la represión se volvió más violenta e inhumana. El terreno de la confrontación se tornó cada vez más adverso al movimiento.

El movimiento se inició como una respuesta a la represión de las autoridades, a la profanación de los edificios universitarios y politécnicos, a la provocación de los gobernantes. Sin embargo, con su acción logró romper varios límites políticos del régimen, como acceder al Zócalo de la capital, lugar vedado para la oposición. Incluso, el intento de los estudiantes de llegar a la Plaza de la Constitución el 26 de julio fue la causa de la primera represión masiva del gobierno en contra de ellos. El movimiento rompió el tabú de no enfrentar al presidente de la República, y no sólo lo hizo, sino que lo obligó a responderle; de igual manera modificó una de las reglas fundamentales de la relación del régimen con la sociedad: puso en tela de juicio el poder del gobierno para reprimir a los opositores, le cuestionó su facultad, no escrita, para usar la violencia y violar los derechos humanos de los mexicanos según su arbitrio.

La derrota del movimiento en los últimos meses del año, la brutal represión del 2 de octubre, el encarcelamiento de un gran número de dirigentes y militantes, el levanta-

tamiento de la huelga, la división de los líderes del CNH, la desmovilización de los estudiantes y de sus brigadas, la desmoralización y el desánimo de las bases y los simpatizantes se constituyeron en elementos que permitieron generar —gracias al recuerdo y a la capacidad de mantener la indignación— una demanda social, moral y política en contra del Estado mexicano que aún está vigente. El régimen autoritario dejó de ser visto como algo natural, como consustancial al ser mexicano, según el cual el gobierno tenía el derecho de privar de la libertad y de la vida a los ciudadanos a quienes acusaba de subversivos, de antipatriotas, de comunistas y vendidos a alguna potencia extranjera. En las palabras de Raúl Álvarez, “los hechos contra los movimientos populares y guerrilleros no eran vistos o no había conciencia de que fueran actos represivos. Se registraban como hechos contra grupos subversivos de delincuentes”.¹ Lo que implica que se les consideraba como normales.

Pese a su enorme importancia, el movimiento estudiantil del 68 dejó una enseñanza que surge de su búsqueda del enfrentamiento: lo inútil de la confrontación, de la lógica de la guerra para hacer avanzar la construcción de la ciudadanía. La derrota remarcó la importancia de la política, de la solución de los conflictos mediante la negociación, dentro de una lógica de adversarios y no de enemigos.

Se abrió, de esta manera, una doble lógica política. Por una parte, la del recuerdo de lo acontecido, de la indignación, de la rabia, de la demanda legítima de castigo a los culpables, de la exigencia del respeto a los derechos humanos, de la no tolerancia a las violaciones. Por la otra parte, la necesidad de la política, de buscar la solución de los conflictos mediante la negociación y garantizar los avances en la construcción de la ciudadanía. Hasta nuestros días, ambas líneas no acaban de unirse en un Estado de derecho y en un régimen democrático plenamente aceptado por, al menos, la mayoría de los ciudadanos y actores colectivos. Los grupos guerrilleros, como el EPR o el ERPI, y las matanzas oficiales de Aguas Blancas, Acteal o El Charco son muestra de ello.

No obstante que no hayan concluido los procesos de construcción de la ciudadanía civil, basada en las garantías individuales, el movimiento del 68 es el antecedente indispensable de la indignación y del no olvido de las matanzas a grupos y comunidades de indígenas y campesinos. El mayor legado del movimiento estudiantil de 1968 es de hecho una

¹ Raúl Álvarez, “El decenio de los sesenta en México”, en *Memorias*, núm. 115, septiembre, CEMOS, 1998, p. 12.

revolución cultural, una revolución que puso fin a la concepción de que el Estado mexicano surgido de la Revolución tenía, por ello, la facultad y la obligación de reprimir y suprimir a los "enemigos de la patria", a los subversivos. En su lugar se demandó que las relaciones entre el gobierno y los ciudadanos se apegaran al derecho, que fuesen respetuosas de la letra constitucional. En 1968 se inició la lucha por la construcción de la ciudadanía, por el respeto de las garantías individuales, de los derechos humanos de todos los mexicanos.

En contrapartida, es necesario reconocer que el movimiento de 1968 no fue un movimiento por la democracia, entendida en el sentido liberal del término, pues no promovió la ciudadanía política, la facultad de los ciudadanos de elegir a sus gobernantes, los derechos políticos. Fue un movimiento antiautoritario, logró resquebrajar la legitimidad del régimen, al defender los derechos civiles, pero en lo político representó una expresión del mismo autoritarismo. En este sentido el del 68 no es diferente de muchos otros movimientos sociales que lograron minar a los regímenes autoritarios, como en los casos de Brasil, Chile, Argentina, etcétera, pero que fueron incapaces de construir la democracia política. La llegada de la política, de la inclusión de todos los diferentes, se va a iniciar en 1977 con la promulgación de la Ley de Organizaciones y Procesos Políticos Electorales.

El uso que se hizo de la idea de democracia durante el movimiento correspondía al empleado por el Partido Comunista Mexicano. Por una parte, se utilizaba para denunciar la antidemocracia del régimen, que reprimía los movimientos populares y negaba en la práctica los derechos civiles de los mexicanos consagrados en la Constitución Política. Con el mismo argumento, se denunciaba el fin de "la democracia a la mexicana". En su versión positiva o propositiva, la democratización significaba el ascenso de los movimientos populares, en especial el obrero-campesino, bajo la dirección de la vanguardia comunista, y cuya realización estaba indisolublemente unida a la instauración del socialismo; por lo tanto daba entrada al concepto de revolución y al de centralismo democrático. La idea de la democracia liberal como régimen político estaba ausente del discurso de todos los actores involucrados en el movimiento.

La respuesta política del gobierno de Díaz Ordaz fue otorgar el derecho al voto a los jóvenes a los 18 años, en lugar de los 21; con ello buscaba darles una línea de participación en las elecciones ceremoniales que sólo sancionaban las decisiones presidenciales. Más tarde, Luis Eche-

verría buscó restaurar el pacto social posrevolucionario, integrando de nueva cuenta a los sectores corporativos y a sectores de las clases medias en un nuevo acuerdo con el Estado; en este empeño las universidades fueron muy favorecidas al incrementar su número, su variedad y la matrícula de alumnos. Pero la vida política continuó regida por los principios del autoritarismo; una muestra de ello fue la represión a la marcha estudiantil del 10 de junio de 1971 por el grupo paramilitar de los Halcones.

La interpretación que hacemos del legado del movimiento estudiantil de 1968 implica que su herencia es muy importante en el ámbito de la construcción de la ciudadanía civil, es una revolución cultural. Pero en lo político, el movimiento estudiantil fue la continuidad de la vieja cultura de la izquierda mexicana. No se le puede achacar, salvo indirectamente, lo que sucedió con los movimientos estudiantiles y la participación de algunos de sus militantes en grupos armados u organizaciones populares que se desarrollaron con posterioridad, aunque sea parte de lo mismo, de una forma autoritaria de hacer la política.²

II. El movimiento estudiantil y las guerrillas en los años sesentas

Se menciona con frecuencia que la derrota del movimiento estudiantil de 1968 y el desencanto de sus militantes llevó a algunos de ellos a buscar la salida guerrillera, es decir, a buscar el cambio social a través del aniquilamiento de los enemigos por vías armadas o violentas.

Pero la verdad es que la guerrilla ya existía antes del 68. El primer movimiento armado de los años sesentas fue el del líder campesino Rubén Jaramillo, muerto el 24 de mayo de 1962. Asimismo existía el grupo guerrillero de Arturo Gámiz (1960-1965), que operó en Chihuahua, cuya acción más espectacular fue el ataque al cuartel de Ciudad Madera, Chihuahua, el 23 de septiembre de 1965. En 1962 la guerrilla de Genaro Vázquez, la Asociación Cívica Guerrillera, operó en Guerrero, y en 1966 se dio a conocer la formación del Consejo de Autodefensa del Pueblo, integrado por la Asociación Cívica y otras organizaciones del estado, entre ellas la Federación Estudiantil Universitaria. A este mismo grupo perteneció Lucio Cabañas, quien

² No desconozco que los grupos de izquierda que militaban en la UNAM y en el movimiento tenían entre sus funciones reclutar estudiantes para su causa, y que después de la derrota muchos militantes optaron por seguir otras vías, pero ello no fue producto del movimiento, aunque lo facilitó.

en 1967 se adentró en la sierra guerrerense, para sembrar el germen del clásico "foco guerrillero".

En 1966, la policía descubrió las prácticas militares de un comando guerrillero urbano, conocido como Movimiento Revolucionario del Pueblo, o Movimiento Armado del Pueblo, encabezado por Raúl Ugalde y Víctor Rico Galán, quien estuvo en la cárcel durante el 68, desde donde escribía a los estudiantes. También actuaba en ese entonces (1967) el Movimiento Marxista Leninista de México, de orientación maoísta, entre cuyos líderes estaban Federico Emery y Pablo Alvarado Barrera, quienes más tarde tendrían una participación destacada en el movimiento estudiantil. Ya entrado 1968 apareció la Liga 23 de Septiembre, vinculada al movimiento de Gámiz y aniquilada el mismo año.

Algunos analistas de la izquierda mexicana sostienen que después de la derrota del movimiento obrero, ferroviario y magisterial de 1958-1959, la izquierda se refugió en los movimientos estudiantiles y guerrilleros, con lo que se generó una relación estrecha entre ambos. Antes de 1968 surgieron algunos movimientos estudiantiles encabezados por grupos comunistas como los acaecidos en las universidades de Guerrero y Sinaloa; en esta última nació el proyecto de la Universidad Pueblo, muy ligado a la Asociación Cívica Guerrerense.

Respecto a la guerrilla se puede decir, en oposición a la hipótesis habitualmente sostenida, que algunos grupos proclives a esta forma de lucha participaron dentro del movimiento estudiantil desarrollando acciones en las cuales las brigadas utilizaban autos robados y armas.³

En consecuencia, nos parece que la participación de algunos estudiantes que militaron en el movimiento de 1968 y su paso a la guerrilla no fueron sino una extensión de la acción revolucionaria en la cual creían, con la cual identificaban al movimiento estudiantil y por supuesto a la lucha armada. Lo mismo sucede con los grupos de estudiantes que después del 68 crearon, bajo la inspiración maoísta, organizaciones para el trabajo con las masas populares o se incorporaron a ellas. No nos parece plausible la hipótesis de que el movimiento impulsó la guerrilla. Esta acción, repito, fue una extensión de una práctica anterior.

III. Las consecuencias del 68 en la UNAM

En la Universidad Nacional Autónoma de México el movimiento de 1968 dejó una profunda huella. Durante algunos meses la comunidad universitaria logró recrearse; los alumnos, maestros y autoridades, en su mayoría, se identificaban como comunidad universitaria y estaban unidos por las agresiones contra la institución y sus miembros. Asimismo el movimiento puso fin a un absurdo enfrentamiento entre la UNAM y el Instituto Politécnico Nacional, generado por disputas deportivas y alimentado por enfrentamientos violentos entre porros de ambas instituciones. La organización estudiantil también logró desterrar durante algunos meses a los porros organizados de la UNAM.

Durante el movimiento, la comunidad universitaria se estructuró internamente en torno a tres posiciones defendidas por los líderes. En la derecha se ubicaba el rector Javier Barros Sierra, que asumió la defensa de la autonomía y el repudio a la violación de ésta por parte del gobierno, sostuvo una posición en contra de la radicalización del movimiento y defendió el levantamiento de la huelga para evitar la confrontación buscando la solución de las demandas por vías de la negociación. En la izquierda se encontraba un grupo que pugnó por la radicalización del movimiento, por el enfrentamiento directo con el gobierno y con las fuerzas represivas; rechazó cualquier negociación o acercamiento con el enemigo, y se opuso al levantamiento de la huelga. En el centro estaba otro grupo que aceptó establecer contactos con miembros del gobierno pero sin levantar la huelga.

Pese a las diferencias, la comunidad permaneció unida. En uno de los momentos de mayor tensión, cuando el rector presentó su renuncia aduciendo su incapacidad para acercar a las partes y resolver el conflicto, la presión de la comunidad que se opuso a la salida de Barros Sierra logró fortalecer la unidad frente a los ataques del gobierno y sus aliados en contra del movimiento, del rector y de la Universidad.

La vida de la comunidad también se fortaleció por el estilo de participación de los estudiantes en el movimiento, al que comprometieron todo su tiempo. Vivieron en las instalaciones universitarias, ahí durmieron, ahí organizaron una división del trabajo que respondía a las necesidades del movimiento: impresión de volantes, formación de brigadas de propaganda, de boteo (pedir contribución al público para mantener al movimiento) así como su vida dentro del campus o las instalaciones universita-

³ Testimonio de Jorge Poo Hurtado ante la Comisión de la Cámara de Diputados que investiga los hechos del 68, en Jacinto R. Munguía, "Las otras balas, las otras voces del 68", *Milenio*, núm. 52, 24 de agosto de 1998, México, pp. 30-36.

rias: crearon grupos para conseguir víveres, preparar alimentos, organizar la diversión y las discusiones sobre el movimiento, etcétera. Prácticamente los alumnos renunciaron al resto de sus actividades; su familia, los amigos de sus barrios pasaron a segundo plano. La participación total generó una fuerte identidad entre la comunidad y la institución. Esa unidad generó a su vez que los estados de júbilo por los triunfos del movimiento, así como los estados de ansiedad y de enorme preocupación, fuesen colectivos y muy intensos. Cuando las instalaciones fueron ocupadas por el ejército, los estudiantes mantuvieron la unidad de sus grupos, de sus brigadas, pero la incomunicación y la represión hizo crecer la preocupación. El compromiso emocional de los participantes fue total y enormes fueron las consecuencias de la derrota del movimiento.

En este sentido el del 68 se asemeja más a un movimiento antiguo —por ejemplo, una huelga obrera que exige un enorme compromiso de los miembros— que a los “nuevos” movimientos, en los cuales los individuos participan sin comprometer todo su tiempo y su afecto.

La forma de participación y la unidad comunitaria también generaron nuevas pautas de relación entre los profesores y los estudiantes, pues se rompió la relación autoritaria dando lugar a relaciones más abiertas y participativas. Asimismo las relaciones de género se vieron favorecidas al

fortalecer los valores femeninos y al limitar el machismo de los hombres.⁴

La unidad de la comunidad universitaria duró poco. La sucesión de Javier Barros Sierra por Pablo González Casanova en la rectoría de la UNAM modificó la vida interna de la universidad. El nuevo rector, un reconocido intelectual de izquierda, promovió una política reformista en la institución. Creó el Colegio de Ciencias y Humanidades como una universidad paralela dentro de la UNAM, basada en principios pedagógicos y académicos más liberales y participativos; fundó, asimismo, la Escuela Nacional de Estudios Profesionales, con campus descentralizados y ubicados cerca de las zonas de bajos recursos económicos de la ciudad para acercar la Universidad a los sectores populares. Internamente, González Casanova promovió la participación de los miembros de la comunidad en el gobierno de las escuelas y facultades. La acción del rector se vio favorecida en los primeros años por la política populista y favorable a los movimientos sociales que impulsó Echeverría, pero que en 1973 sería derrotada, razón por la que el presidente se vio obligado, de nueva cuenta, a reprimir los movimientos sociales; el caso del movimiento obrero-electricista de la Tendencia Democrática del SUTERM es ejemplar.

La política reformista favoreció la acción de los grupos estudiantiles de izquierda que luchaba por la incorporación del marxismo en los planes de estudio y por la instauración del cogobierno en las escuelas y facultades como forma de democratizar las instituciones y, por su intermedio, de mejorar la vida académica. Estos movimientos estudiantiles retomaban la experiencia de movimientos anteriores al 68, en especial la de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo o las universidades autónomas de Guerrero y Sinaloa. El avance del movimiento en favor del cogobierno en facultades importantes de la UNAM como Economía, Ciencias, Medicina y Arquitectura provocó la oposición de los sectores conservadores de la institución, los cuales reclamaron el respeto a la legalidad universitaria oponiéndose al rector. Por otro lado, el gobierno intervino me-



La-bandera mexicana

⁴ Paco Ignacio Taibo II, 68, Planeta, México, 1991, pp. 42 y 44.

dianter la organización y financiamiento de grupos de porros, grupos de choque, que se encargaron de realizar diferentes provocaciones en contra del rector y fomentaron la violencia dentro del campus.⁵

Los movimientos estudiantiles de esos años desarrollaron distintas estrategias y propuestas de reforma universitaria: 1) La lucha por la reforma educativa y por el cogobierno de las universidades fue impulsada por el Partido Comunista en Puebla, Guerrero y el Distrito Federal. 2) La Universidad Fábrica fue promovida por La Liga Comunista 23 de Septiembre y por el Partido de los Pobres en Sinaloa y Oaxaca. 3) La Universidad Pueblo fue un proyecto de la Asociación Cívica Guerrerense y el Partido Comunista, puesto en práctica en Guerrero y Zacatecas. En general, las propuestas se basaban en la definición de una alianza obrero-estudiantil y luchaban para arrebatar a las universidades del dominio burgués buscando ponerlas al servicio del pueblo y de la revolución. En algunos casos, como con los enfermos de la Universidad de Sinaloa, se llegó a niveles de violencia terribles. El modelo de la Universidad Pueblo fue, quizás, el más desarrollado y el que tuvo

⁵ Germán Álvarez Mendiola, "El movimiento Estudiantil en la UNAM, 1962-1972, los años de la desesperanza y la reanimación", en *Foro Universitario*, núm. 61, diciembre de 1985, México, pp. 27-44.



El Monumento a la Revo-Ilusión

mayor influencia. El concepto fue elaborado por un grupo político de izquierda que luchó, después del movimiento del 68, a lo largo de la década de los setentas, por cambiar el orden político de México utilizando a las universidades para dichos fines. La base de este grupo político fue la Asociación Cívica Guerrerense, que se convirtió en una organización nacional, la Asociación Cívica Nacional Revolucionaria. Junto a ella colaboraron otras organizaciones como Punto Crítico, la Organización de Izquierda Revolucionaria-Línea de Masas, entre otras. En este empeño no participó el Partido Comunista Mexicano.

Fue la Universidad Autónoma de Guerrero donde esa propuesta se desarrolló ampliamente. Al principio el proyecto se propuso la democratización de la universidad, buscando dar continuidad a la tradición iniciada en 1918 en la Universidad de Córdoba, Argentina. Pero los líderes de la UAG fueron más allá: impulsaron la participación de los estudiantes, profesores y trabajadores en las decisiones fundamentales de esta institución, tales como la elección de las autoridades, rector y directores, cambio de los planes de estudios, creación de nuevas escuelas, etcétera. También buscaron que la UAG fuese popular, partiendo de la experiencia de la educación socialista del cardenismo, pero desde una perspectiva independiente del Estado. Esta experiencia no se quedó en el nivel asistencial (comedores, dormitorios, etcétera), pues impuso las tareas de extensión universitaria enfocada hacia los obreros, campesinos y núcleos empobrecidos. En la UAG se alentó la "universidad crítica", que emprendió el análisis de las ciencias naturales, de la economía, mediante el uso de las teorías marxistas. En 1972 el movimiento logró la autonomía e impuso el cogobierno; entre otras medidas se amplió la matrícula de la universidad de 5 000 a 9 600 alumnos, con lo que se aumentó sustantivamente el número de las becas. Estos movimientos se mantuvieron hasta mediados de los años ochentas, pero desaparecieron debido a conflictos internos y a la presión que el gobierno ejerció sobre ellos.

En el caso de la UNAM, las luchas estudiantiles que se desarrollaron después del 68 y hasta 1973 no fueron herederas de aquel movimiento y difirieron de él en muchos aspectos. En su organización fueron más verticales y vanguardistas: imponían a las masas sus decisiones, pero por la misma razón tuvieron escaso poder de convocatoria. Su acción se limitó a los ámbitos de las facultades o escuelas en las que actuaban, sus enemigos fueron las autoridades locales, su objetivo fue lograr el cogobierno y por medio de él introducir mejoras en la vida académica de acuerdo con los proyectos de la Universidad Pueblo.

En los movimientos de los estados como Guerrero, Puebla, Sinaloa o Oaxaca, también es difícil decir que existió una continuidad con el movimiento estudiantil del 68; más bien son una prolongación de la acción política que venían desarrollando las organizaciones de izquierda desde antes de esa fecha. Quizás se puede afirmar que la continuidad está dada por la política de las organizaciones de la izquierda, que en el movimiento estudiantil se expresa en la táctica de enfrentar al gobierno.

En 1973, con el surgimiento del movimiento sindical en la UNAM, se generaron dos procesos que limitaron al movimiento estudiantil cogobiernista. El primero es la renuncia del rector Pablo González Casanova, que puso fin al corto periodo reformista, y su relevo por Guillermo Soberón, quien inició un largo periodo conservador, limitando la expansión de las reformas y en especial el trabajo de los grupos estudiantiles de izquierda; asimismo opuso de manera radical a la ideología de la Universidad Pueblo el proyecto de la universidad basada en la "excelencia académica", con lo que se inició un conflicto entre ambos proyectos que hasta la fecha está vivo. En segundo lugar, el movimiento de los trabajadores universitarios eclipsó al estudiantil, debido a que las grandes organizaciones de izquierda privilegiaron el movimiento "proletario" sobre el resto de los movimientos.

Desde 1973 hasta 1986 el movimiento estudiantil desapareció en la UNAM. En 1986 surgió el Consejo Estudiantil Universitario (CEU) en oposición a la reforma académica del rector Jorge Carpizo. A diferencia del movimiento de 1968, el del CEU se limitó al ámbito universitario; fue al principio un movimiento defensivo, en contra del plan Carpizo, que pretendía destruir algunos de los privilegios más preciados por los estudiantes: el fin del pase automático del bachillerato a la licenciatura, el incremento de las cuotas de inscripción, la instauración de los exámenes departamentales para asegurar un mínimo de calidad institucional, etcétera. El movimiento del CEU, a pesar de que logró detener la reforma y realizar un Congreso Universitario con carácter resolutivo, se empantanó en los vericuetos del poder institucional y no logró ningún avance sustantivo. A semejanza del movimiento del 68, el CEU basó su fuerza en un gran poder de convocatoria, logró movilizar grandes contingentes de estudiantes, llenó el Zócalo en varias ocasiones, y con ello obligó a las autoridades a sentarse a negociar. En esta ocasión la política funcionó. Incluso en un movimiento de esa magnitud el rector no se vio en ningún momento amenazado pues el conflicto se fue resolviendo por medio de la negociación política. En este

caso, según mi opinión personal, falló la estrategia de los líderes del movimiento al apostar a que ellos tendrían la mayoría en el Congreso Universitario y con ello podrían imponer sus puntos de vista para definir la reforma académica de la UNAM. El resultado fue un empate que ha sumido a la Universidad en la inmovilidad durante los últimos años.

Otra diferencia importante entre los dos movimientos consistió en la forma de participación de los estudiantes. Mientras que en el primero fue permanente, en el segundo fue esporádica; ni en el momento en que fueron tomados los edificios de la Universidad por el CEU se dio el fenómeno del 68 consistente en que los estudiantes se fueran a vivir a las instalaciones universitarias; por el contrario, acudían de manera comprometida a los mítines y manifestaciones convocadas por los líderes, pero pasado el acto volvían a su vida cotidiana, como es típico en los "nuevos" movimientos sociales. Este comportamiento generaba la impresión de que el movimiento perdía fuerza, y las autoridades cometieron, en varias ocasiones, el error de aceptar esa impresión como correcta. La sorpresa no tardaba en llegar: en la siguiente convocatoria de los líderes el movimiento volvía a resurgir con mayor fuerza. El mismo fenómeno de la nueva participación, o el nuevo estilo, llevó a que los alumnos, cuando la Comisión Organizadora del Congreso se empantanó, perdieran el interés y los líderes del CEU perdieran fuerza, apoyo y la posibilidad de transformar la universidad según sus designios.

Las diferencias entre el movimiento del 68 y los que se desarrollaron posteriormente nos llevan a pensar que la influencia del primero sobre los segundos fue pobre, que no existe una clara continuidad entre ellos. En cierto sentido, el movimiento del 68 es irreplicable y su importancia está justamente en ello, es un momento entre movimientos estudiantiles de la vieja izquierda. En este sentido es un rayo en cielo azul.

En la actualidad es un tema público la condena a la violación de los derechos civiles, el rechazo al olvido y la no tolerancia a las violaciones. La ciudadanía política, aun cuando no está asegurada del todo, señala un claro avance en la democratización del sistema político. Falta, sin lugar a dudas, lograr la ciudadanía social, la aplicación de los derechos sociales, la participación justa y equitativa de los ciudadanos en la riqueza social. En este largo e incompleto proceso de conformación de la ciudadanía plena de los mexicanos, el 68 fue un paso indispensable y fundamental. ♦

Las mujeres en la "edad de oro" de la cinematografía mexicana

ELENA URRUTIA

Las figuras que ofrece de las mujeres el cine mexicano de los años cuarentas es la materia del libro de Julia Tuñón *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*, que han publicado en coedición El Colegio de México y el Instituto Mexicano de Cinematografía.

¿Por qué escoger precisamente la llamada "edad de oro" del cine nacional, ahora tantas décadas dejada atrás, y por qué las mujeres? Porque la autora piensa en el efecto que provocan en la sociedad las películas producidas en aquellos años y porque al periodo corresponde una serie de características de gran importancia para el país en general y para las mujeres en particular; también piensa que es necesario precisar los canales y las maneras de construcción del género, y entre ellos el cine tiene un papel relevante.

Por otra parte, si bien la presencia femenina es escasa en la historiografía, las mujeres están en el centro de las tramas de las películas mexicanas: en el cine como en la literatura, fuentes de primera mano para el historiador, esa presencia abunda.

En un recorrido que atiende aspectos fundamentales de la desconstrucción de la materia objeto de estudio, constituida por 124 filmes minuciosamente revisados y analizados, Julia Tuñón lleva de la mano al lector, a la lectora, a lo largo de diez capítulos, una introducción y un epílogo, para introducirlo en ese universo fascinante del celuloide hecho, en palabras suyas, "de luces y sombras proyectadas en una pantalla blanca, imágenes sonoras en movimiento", en medio de un ambiente silen-

cioso y oscuro. Tal camino nos lleva, luego de establecido el fundamento teórico y para hacerlo congruente con el objeto de estudio, a la *locación*, al lugar y la época que constituyen el marco, el contexto: el México de los años cuarentas, que transita de una economía agraria a otra industrial, con el consiguiente crecimiento de sus ciudades y sus clases medias. Esto en el momento determinante de la segunda Guerra Mundial, que representó en nuestro país un estímulo fundamental de las actividades productivas y, entre ellas, por supuesto, la industria cinematográfica. Por su parte, las ciudades, en particular la de México, cobran cada vez mayor importancia y ello se refleja de modo particular en la creación fílmica. Fernando Benítez con su libro *La ciudad de México* y Sergio Pitol con su novela *El desfile del amor* —entre otros autores— proveen a Tuñón de deliciosas referencias a esta urbe que, si bien en 1930 contaba con un millón de habitantes (la población de todo el país era de treinta millones), entre 1940 y 1950 concentraba el doble de ellos.

Otro libro citable sería ahora el que Enrique Creel acaba de publicar: las memorias de sus primeros veinticinco años de vida que coinciden con el segundo cuarto de este siglo: *El color del cristal*, que empieza a circular al mismo tiempo que *Mujeres de luz y sombra* y se refiere al mismo periodo, es al mismo tiempo relato entrañable de un país que se abre paso en el camino de la modernidad y, por supuesto, también de su emblemática capital: "Todos la vimos crecer y transformarse."

En esos años —cita Tuñón a Benítez—,

el cine desplaza al teatro, la estufa de gas al brasero de carbón. El radio se hace indispensable, los discos proscriben al piano y la pianola. La clase media adquiere la costumbre de tomar un baño diario y leer los periódicos. Con la llegada de los refugiados españoles proliferan las librerías, los cafés y los restaurantes. Las peñas de escritores y artistas se incorporan a los hábitos urbanos. La ciudad parece vivir un época de transición, de respiro.

Y esta cita de Pitol completa la visión:

En 1942 encuentro elementos apasionantes —dirá el protagonista de su novela— ... la declaración de guerra al Eje, el papel de México en la esfera internacional, el cosmopolitismo súbito de la capital, la reconciliación nacional de todos los sectores. Vuelve Calles. Se decreta una amnistía para los delahuertistas. Regresan los porfirianos de París. Llega, además, un aluvión de exiliados europeos que representan todas las tendencias, desde los trotskistas ..., los comunistas alemanes, (el rey) Karol de Rumania y su pequeña corte, financieros judíos de Holanda y Dinamarca, revolucionarios y aventureros de mil partes ... Por otra parte las seguridades ofrecidas al capital conformaron ya el nuevo modelo económico del país.

Así, apunta Julia Tuñón, "se inventa una ciudad para la mitología y se recrea en el cine de esos años".

Por su lado, las salas cinematográficas empiezan a proliferar. En su libro *Espacios distantes... aún vivos*, los arquitectos Francisco Haroldo y Alfaro Salazar se refieren entre otras a las construidas por esos años: el Cinema Palacio, en 1924, y el Regis, en el hotel del mismo nombre. En 1938, la gran sala con capacidad para seis mil espectadores: el cine Orfeón. Poco después, en los años cuarentas, el Palacio Chino y el Metropolitano en 1943, el Chapultepec en 1944, el Real Cinema y uno de los más espectacu-

lares, el Cine Roble, en 1950. En estas salas de cine y otras se exhiben más películas mexicanas de las que un espectador contemporáneo podría ver hoy en día.

Julia Tuñón analiza la serie de factores que permitieron a nuestro cine vivir su "edad de oro". En 1939, durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, se decretó una ley según la cual cada sala de exhibición debía proyectar, al menos, una película mexicana por mes. Por otra parte, con una clara intención de proteger el cine nacional, se emitió una ley que favorecía la tendencia a no doblar las películas extranjeras al español y propugnaba así el subtítulo, "lo que en un país analfabeta —señala Tuñón— representa una luz verde a la preferencia por el cine nacional". En estos días, junio de 1998, se lee en la prensa: "La polémica en torno de los pros y contras del doblaje de películas extranjeras no ha variado en los años recientes." Pienso que aquellas medidas que se tomaron para proteger la industria cinematográfica nacional dieron como resultado, entre otras cosas, la creación de un público acostumbrado a leer los subtítulos y agradecido de poder oír el sonido en la versión original, aunque soy consciente de que este disfrute no es compartido por una parte importante del auditorio.

Otro hecho favorable fue que, durante la segunda Guerra Mundial, disminuyó la producción fílmica en los países que nutrían el creciente mercado latinoamericano: los Estados Unidos, España y Argentina, la cual había expresado su franca simpatía por el Eje y sufría en consecuencia un boicot de película virgen de parte de la primera de estas tres naciones. Es cierto que al acabar el conflicto armado esta situación propicia desapareció.

Así, pues, el libro de Tuñón no sólo precisa el contexto que rodea a las películas, sino también la industria que las produce y el público que las acoge. El que disfruta del cine nacional entre 1939 y 1952 es básicamente un público amplio que abarca sectores populares y clases medias, tanto urbanos como rurales, y en el que las mujeres, factor clave para el cine, ocupan un lugar preponderante.

Aunque cada día más mujeres trabajan fuera de su casa en esos años —señala

Julia Tuñón—, la continuidad del trabajo doméstico parece marcar la mentalidad femenina y así ellas aparecen más necesitadas de aquella evasión específica que ofrece el cine: las historias de amor, el melodrama, la catarsis. —Y más adelante añade—: ... creo que el gusto de la mujer por el cine se debe, además de la fascinación que las imágenes procuran, al placer de vivir, así sea en luces y sombras, otras vidas posibles, a que las mujeres requieren salir del mundo en que se sienten inmersas, trabajen o no fuera de casa, ya que la adscripción al trabajo productivo no puede modificar automáticamente una mentalidad generada en el lento desarrollo de los procesos históricos.

Para poder entender la influencia que el cine ejerce en ese sector especial del público —puesto que Tuñón, junto con muchos analistas más, piensa que el cine es un elemento clave en la construcción del género—, la autora echa mano de una herramienta fundamental: la categoría "género", entendida como construcción social y simbólica de los sexos, o como "organización social de las relaciones entre los sexos". Para estructurarla recurre a una bibliografía que, si bien inicia pocos años atrás, día con día se ve enriquecida con nuevos e importantes títulos.

De las tres dimensiones en que se expresa el sistema de género, la económica, la política y la simbólica, Tuñón se ocupa de esta última y se centra en las películas nacionales de la "edad de oro", en las que

campean los estereotipos de los arquetipos fundamentales, en las que se expresan de manera explícita las normas propuestas y, de manera implícita, la forma de vivir la vida de los hombres y mujeres concretos. La pantalla nos transmite el modelo de género imperante en la sociedad que produce las películas...

La representación de lo femenino ha desempeñado un papel importante en la construcción de la identidad de las mujeres y por tanto incide en la configuración del género. Aquí es preciso subrayar que se trata de un cine creado básicamente por hombres: director, guionista, pro-

ductores, técnicos, equipo de producción, etcétera.

El sistema de género se caracteriza por la construcción simbólica de un grupo sexual, por asignarle características fijas. Así, lo femenino se atribuye a la mujer, cuyo espacio vital es el privado y cuya tarea fundamental es la reproducción: un modelo discreto, pasivo, sumiso y obediente. Julia Tuñón encuentra que se menciona a la mujer de diversas maneras, aunque se la presenta en dos polos importantes: como devoradora, "mantis religiosa que despierta los temores masculinos más arcaicos", o como madre abnegada y, por extensión, como abuela. Me parece sumamente sugerente la síntesis que la autora hace al señalar que los arquetipos más comunes en nuestro cine remiten al tema nutricio: la mujer nutricia y la devoradora resultan las más representadas y sugieren, además, una oralidad exaltada, propia de un pueblo hambriento: la que devora o la que alimenta; la que quita o la que da; mientras una nutre, otra devora.

Por otra parte, si los arquetipos en el cine mexicano son escasos, aunque esenciales y muy fuertes —ángel o demonio, Eva o María, prostituta o madre—, los estereotipos con que se expresa no lo son tanto. Así se tiene a la devoradora, encarnada de manera emblemática por María Félix, a la madre pura, la novia, la rumbera, la prostituta, la esposa desvalida. Los estereotipos hacen posible que el público se reconozca.

No obstante todos los cambios económicos, políticos y sociales que tienen lugar en esos años, en lo que respecta a la moral social las referencias que se hacen explícitas son tradicionales, "casi añejas". Las mentalidades suelen caminar a ritmo lento. "Los años cuarentas son para las mujeres una época de cambios efectivos que contrastan con un evidente discurso conservador." El cine mexicano ha sido básicamente un cine condenatorio, un cine de moraleja. Se exalta una serie de aspectos mientras se callan y tratan de borrar otros.

Los grandes temas que destaca Tuñón son tratados con detenimiento en sus capítulos respectivos. El amor sexual entre hombre y mujer. El amor: planteado como algo absoluto y eterno, natural para

las mujeres y esencia de su naturaleza. Un amor que para ser limpio debe ser deserotizado, cuya quintaesencia es el amor maternal, el amor nutricional: "sólo parecen tener fortuna amorosa quienes realizan el amor conyugal en familia y quienes ensayan en un noviazgo formal esta vocación futura", por lo cual se concluye que la relación de pareja fincada en el amor-pasión, o sea el sexual, es siempre equívoca y produce desencuentros y dolor.

Otro tema destacado es el de la familia, que si bien se ha considerado como la unidad básica de la organización social, para la autora "lo es (también) del melodrama fílmico mexicano", el "deber ser" familiar con el comportamiento que deben tener las novias para culminar su relación en un buen matrimonio, las esposas para construir una familia adecuada y ésta para proteger a sus miembros. "Las esposas, en el modelo, se subordinan al marido y se entregan a los hijos. A cambio, se acogen a la protección, la estabilidad y la 'decencia'."

Otro capítulo se consagra a la disidencia del modelo propugnado y de las imágenes que dejan filtrar no sólo los deseos de tener una familia "como es debido", sino la realidad —las realidades que se enfrentan en la vida diaria de esos años—. La familia, no cabe duda, es el lugar en el que se transmiten gran parte de las concepciones determinantes del género. En la familia se da en plenitud el ámbito privado frente al público y al que se considera el espacio fundamental para la reproducción.

En este punto habría que dirigir a un mismo punto todos los reflectores porque la madre, en la vida nacional y en el cine de esos finales de la década de los treinta, todos los cuarenta y los principios de los cincuenta, ocupa un lugar verdaderamente relevante.

En los melodramas mexicanos el primer nivel muestra la importancia de la madre, el segundo supone la ausencia del padre y da a la mujer un peso fundamental en el hogar, y el tercero se engancha con una audiencia en la que la madre soltera o abandonada, jefa de familia, es común.

Ahora conocemos el resultado de investigaciones que en aquella época no se habían

hecho, pero no es difícil suponer la identificación con ese modelo que entonces se habría operado en tantas mujeres cabeza de familia —por ausencia o abandono del padre—, tantas que se sabían usadas y abandonadas, tantas madres solteras... "La concepción que el cine mexicano expresa de la madre como un ente a la vez natural y divino refleja un modelo genérico que se plantea a la sociedad al tiempo que incide en su construcción."

La incidencia en la representación iconográfica es reveladora. En un rápido conteo de las fotografías y los personajes reflejados en ellas que ilustran el libro *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*, es Sara García la que alcanza mayor número de apariciones. Si se tratara de un concurso, la abuelita por antonomasia sería la ganadora. La seguirían Marga López, la madre; Ninón Sevilla, la cabaretera, y María Félix, la devoradora.

Así como se analiza en el libro la disidencia del modelo de familia, lo mismo se hace con el modelo de la madre. Las desviaciones del "deber ser" materno se presentan en la pantalla de manera superlativa. "Hoy se dice desde la perspectiva de género, que una cosa es la asignación biológica de parir y otra la asignación política de criar: el parto es cosa del sexo y la crianza del género." La madre que se preocupa por el mundo y asume una posición política no ejerce adecuadamente su rol y, por supuesto, la que disfruta su sexualidad lo niega. La moraleja podría establecer que para ser una buena madre es mejor no tener ambiciones ni intereses ajenos a los hijos; es preciso suprimirse para realizarse. Lo ideal es existir para otros.

La sexualidad es otro de los grandes temas o, más bien, el tema como gran desconocimiento de la sexualidad femenina. Las películas, según la autora, expresan un miedo peculiar: el que se tiene al erotismo en general y al femenino en particular. Dejan filtrar una realidad insoslayable: la presencia de un erotismo femenino amplio aunque reprimido, gozado pero con culpas.

Pese a que el ideal representado de las mujeres se encuentra en la esfera privada, dentro de la familia que las protege del erotismo y desarrolla en plenitud su rol

materno, también hay mujeres trabajadoras representadas como sirvientas, empleadas, vendedoras de fritangas, secretarias, prostitutas, mujeres que trabajan cosiendo a máquina en su casa, las puesteras del mercado que venden fruta o las que tienen una tienda, las manicuristas. Y quien habla de la mujer que incursiona en el espacio público habla del hostigamiento sexual que sufre en muchas ocasiones, problema que el cine de esa época no oculta.

Señalaba yo en un principio que Julia Tuñón nos lleva de la mano —con una lógica secuencia— en ese recorrido que va de *locación* hacia la sala cinematográfica, pero antes de instalarnos en la sala oscura nos entrega un panorama de la industria del cine, de su público. Para acomodarnos finalmente en la butaca, como quien entrega anteojos especiales, provee al lector, a la lectora, de las herramientas necesarias para enfocar los filmes con una visión de género. Así, ya estará listo el lector, la lectora, para adentrarse en el universo de luces y sombras.

Con originalidad, los títulos y subtítulos de los capítulos del libro inician con palabras o frases tomadas de la jerga cinematográfica: *fade in*, *en primer plano*, *panorámica*, *plano general*, *traveling*, *los trailers*, *encuadrando*, *close-up*, *fuera de foco*, *flash back*, *¡silencio!*, *se rueda*, *zoom in*, *dolly in*. Al final de varios capítulos, y a manera de sumario, el título con el que son enumerados es *¡corte!* (*balance*). Además de la filmografía analizada resulta relevante la bibliografía revisada, las entrevistas y conversaciones sostenidas, la hemerografía del periodo estudiado, así como la contemporánea.

No lo he dicho: al llevarnos de la mano, Julia Tuñón lo hace con la facilidad no nada más de quien se ha sumergido en profundidad en su materia sino, además, de quien ha organizado y armado su material magníficamente, apoyada en una prosa tersa y atractiva que venturosamente encontró una excelente impresión. ♦

Julia Tuñón: *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*, El Colegio de México/Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 1998. 313 pp.

Tratado del retorno

ERNESTO LUMBRERAS

Para Francis Bacon el arte no es otra cosa que el hombre añadido a la naturaleza. La lectura de este utopista inglés sobre nuestra expulsión del edén fue, lo podemos comprobar hoy en día, escrupulosamente benéfica, *religadora*, es decir, falsa, quimérica. El renacimiento europeo condicionó desde entonces una cultura antropocéntrica. La naturaleza mítica quedaba así, como exclusividad, para el ocio de los poetas. Claro, también sería escenario para la caza de la zorra de los nobles y de los burgueses y reserva de materia prima para los centros industriales. Los románticos alemanes e ingleses repararon críticamente en la dimensión de esta caída. El protagonismo de la especie del hombre aunado al idealismo positivista del progreso nos deja un balance devastador. Como un síntoma de esta debacle resulta grave que una de las acepciones en nuestro lenguaje diario de la palabra *natural*, término que convocaba una urdimbre de asombros, quiera decir llanamente, lógico, normal. Nos referimos desacralizando un orbe materno de estas u otras formas: "es natural que nos pase esto", "naturalmente que así es", "hazlo natural".

El tiempo de la poesía ciertamente es otro. Su memoria es un recuento extraño y felizmente vivo. La mirada reconciliadora de los poemas de *Una razón para vivir* de Ángel Rupérez (Burgos, España, 1953) corrobora, con todo el sentido trágico de la historia, un antes de la caída, pero encamina también hacia una nueva armonía. Así, la orientación anímica del libro reside en reencontrarse en la pertenencia de lo vegetal, de lo animal y de lo mineral como la cifra de un sentido integrador, no desde una solidaridad como de conciencia ciudadana, tan frecuente en el discurso político de nuestros países. La inmersión hacia la naturaleza (otoñal como metáfora de un sol fértil pero también vulnerable) se pre-

senta en las páginas de este libro como una actitud estrictamente personal, intransferible como nuestro morir expresado por Heidegger. Un adentrarse íntimo, meditado desde el duelo de la experiencia, desde el fulgor de un conocimiento unívoco:

He querido variar el plan de mi
[costumbre
y he cogido una carretera distinta de la
[habitual
para llegar a casa y he visto el parque
iluminado por el oro del otoño y por
[un silencio
perfumado de hogueras...

El tono enfáticamente oral propicia una cercanía emotiva, una pulsación empática respecto del devenir del poema. Apoyado en el monólogo interior, su movilidad textual seduce por su trazo anímico, por su soporte visual. Es notable su montaje rítmico, dialógico con la secuencia narrativa de los poemas. Evade la elocuencia, el tono mayor de la poesía, para nombrar su realidad. El registro tiende lejos de la representación simbólica de la materia temática hacia un especie de escritura documental, casi un diario de vida pero sin excesos de sinceridad. No sólo por su dicción (gestual y cromática), sino también por su "mirada que reflexiona", por su posición crítica pero a la vez religadora del mundo, Rupérez comparte una genealogía con cierto Machado y con el Cernuda de *Donde habita el olvido*. Puedo agregar cierta correspondencia con Francisco Brines, pienso sobre todo en *Las brasas*, en ciertos momentos de *Insistencias a Luzbel* y en *El otoño de las rosas*, asimismo identifico una proximidad de territorios con la poesía de Antonio Colinas, específicamente con la anterior a *Los silencios de fuego*.

El nombre de este poeta en México es prácticamente desconocido. Además

del que comentamos, ha publicado otros cuatro libros de poesía: *En otro corazón* (1983), *Las hojas secas* (1987), *Conversación en junto* (1992) y *Lo que han visto mis ojos* (1993). Es además traductor de poesía inglesa y crítico de *Babelia*, suplemento de *El País*. Sin ser una rareza en el contexto de la actual poesía española es, como lo presentan sus editores, un poeta secreto. La poesía escrita en el país de Góngora y Quevedo se encuentra en estos últimos años en un estado de mimetismo y de una práctica endogámica severa. La institucionalizada *poesía de la experiencia* es el punto de clonación poética. Sin una revisión crítica de la tradición, los partidarios de esta línea fundan en el sentimentalismo de lo inmediato el asidero de su discurso. Evidentemente la poesía de Ángel Rupérez ha remontado esa gravedad. Para este poeta, la escritura del poema no se cancela en su temporalidad presente, social del momento. Sabe que la naturaleza es una escritura cíclica pero al mismo tiempo renovada como la poesía: "No me gusta desperdiciar el oro / de los álamos que han llegado a su fin."

Sin embargo, en algunos casos la totalidad textual de *Una razón para vivir* resulta excesiva, sofocante en su repetición anímica y de paisaje. La demasiada luz (que siega y ciega al lector) inhibe el retorno. Se reclama una focalidad de contraste que ejerza una movilidad menos condicional al temperamento del hablante de los poemas del libro. Sucede también que este hablante es continuo e invariable, menoscabando el horizonte anímico. Porque de pronto se manifiesta un ensimismamiento pernicioso, una retórica no exenta de ideología (una suerte de franciscanismo moderno), que sin proponérselo incita al proselitismo. Por otra parte, la verticalidad descriptiva, el número sobre la esencia, mina la altura de la evocación central de algunos textos. Desde luego que este comentario no obsta para reafirmar la presencia de una voz de excepción en las más recientes promociones de poetas españoles. ♦

Ángel Rupérez: *Una razón para vivir*, Tusquets, Barcelona, 1998. 88 pp.

María Andueza. Colaboraciones tuyas aparecen en los números 506-507, 531, 543, 551 y 557.

Alberto Blanco. Véanse los números 511, 521, 528-529, 536-537, 551 y 562. Su libro más reciente es *Las voces del ver* (CNCA).

César Cansino. Colaboraciones tuyas aparecen en los números 509, 538, 540, 556, 558 y 564-565. Una primera versión del

texto que publicamos fue leída en el coloquio Pena de Muerte en México en el Umbral del Siglo XXI, marzo de 1998, Instituto Nacional de Ciencias Penales.

Raúl Domínguez Martínez. Véase el número 512-513. Está en prensa su libro *Historia de la física nuclear en México (1933-1963)*.

Víctor Manuel Durand Ponte. Colaboró en el número 560-561.

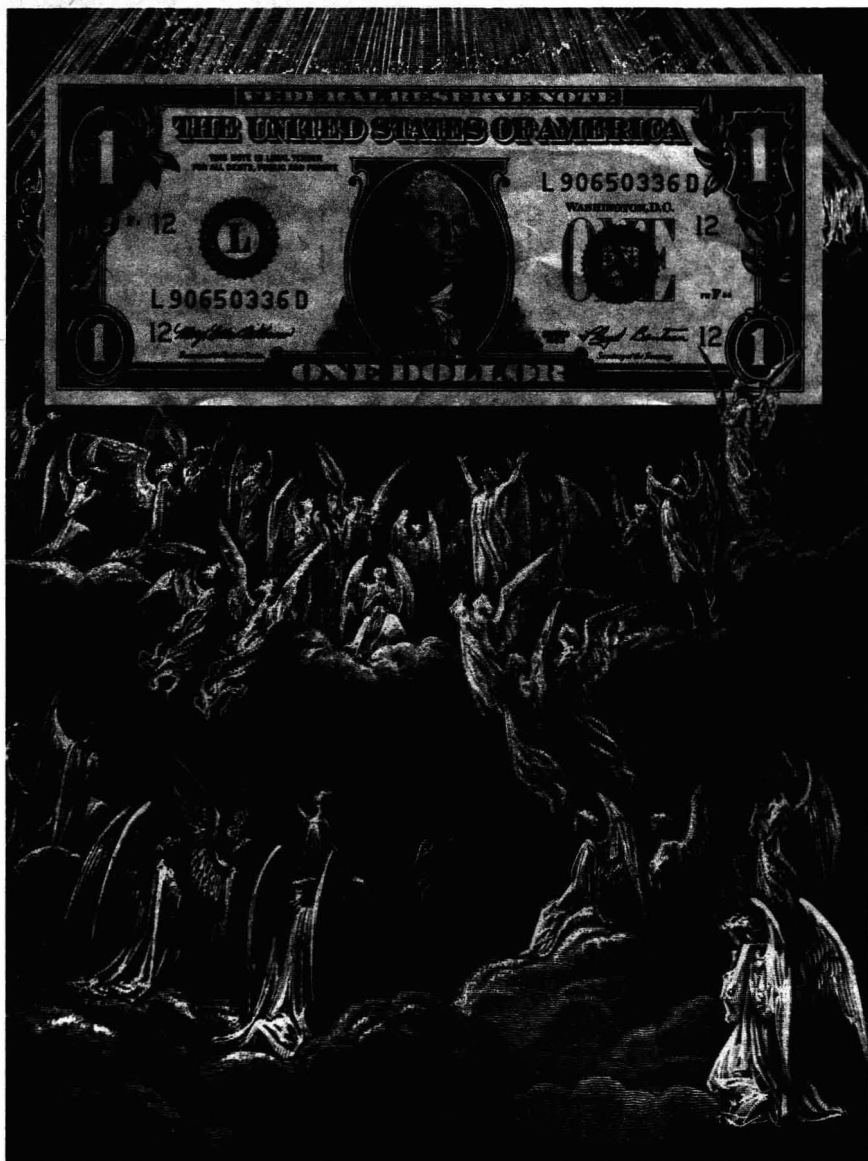
Bolívar Echeverría (Riobamba, Ecuador, 1941). Magister artium en filosofía por la Freie Universität Berlin; licenciado en filosofía, maestro en economía y doctor en filosofía por la UNAM, donde es profesor en varias facultades. Es autor de *El discurso crítico de Marx* (Era), *El problema de la nación desde la crítica de la economía política* (Universidad de San Carlos de Guatemala) y *Las ilusiones de la modernidad* (UNAM/El Equilibrista), entre otros. Una primera versión del texto que presentamos fue leída en el Homenaje a Carlos Pereyra (1940-1988), realizado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en junio de este año.

Carlos-Blas Galindo. Véanse los números 557, 562 y 569.

Jesús Gómez Morán. En los números 540, 543, 554-555 y 560-561 aparecen colaboraciones tuyas. Licenciado en lengua y literatura hispánicas por la UNAM, donde estudia la maestría en literatura iberoamericana. Es becario del *Diccionario de Escritores Mexicanos* en el Centro de Estudios Literarios de nuestra casa de estudios. Próximamente aparecerá su poemario *Los cánticos del cautivo*.

Ernesto Lumbreras (Aguiluco de Mercado, Jalisco, 1966). En 1992 obtuvo el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes por el libro *Espuela para demorar el viaje* (Joaquín Mortiz/INBA). Es autor de los poemarios *Clamor de agua* (Fondo Editorial Tierra Adentro) y *El cielo* (FCE, en prensa).

Francisco Magaña (Paraíso, Tabasco, 1961). Poeta. Ha sido becario del Fonca en 1991-1992, 1994-1995 y 1996-1997. Es autor de *Cuerpo en ausencia* (Universidad Veracruzana), *Comunión de sueños* (Instituto de Cultura de Tabasco), *Penitencia el mar* (Fondo Editorial Tierra Adentro).



El señor de todas las cosas

tro), *Calendas, la mirada* (UNAM), *Las memorias de agosto* (Casa de la Cultura de Ciudad del Carmen, Campeche) y *Habitar donde fantasmas* (Universidad Autónoma Metropolitana).

César Martínez Silva (Ciudad de México, 1962). Artista plástico. Licenciado en diseño de la comunicación gráfica por la Universidad Autónoma Metropolitana; realizó estudios de artes plásticas en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda. Es profesor en la UAM-Azcapotzalco. En 1991 recibió el Premio de Adquisición en el XI Encuentro Nacional de Arte Joven. Fue becario del Fonca en 1993 y 1995. Ha expuesto su obra en los Estados Unidos, Cuba, Colombia, España, Inglaterra, Austria, Japón y México. Su primer exposición individual fue *Espacios paralelos* (Museo de la Ciudad de México, 1985) y la más reciente *El uso de explosivos con finalidades artísticas* (Museo Hermila Domínguez de Castellanos, Comitán, Chiapas, 1998).

Laura O'Dogherty (Ciudad de México, 1960). Licenciada en ciencias sociales por el Instituto Tecnológico Autónomo de México, diplomada en estudios internacionales por la Escuela Diplomática de Madrid y candidata a doctora en historia de México por El Colegio de México. Es investigadora asociada en el Instituto de Investigaciones Históricas de nuestra casa de estudios. Escribió un capítulo de *Memorias del primer congreso de historia de la Iglesia en México en el siglo XIX* (Condu-mex, en prensa).

Paciencia Ontañón de Lope. Colaboraciones cuyas aparecen en los números 504-505, 520 y 558.

María Silvina Persino (Buenos Aires, Argentina, 1959). Maestra en literatura latinoamericana por la Universidad Hebrea de Jerusalén y doctora en literaturas hispanas por la Universidad de Boston. Se desempeñó como profesora en el Simmons College (Boston, EUA) y actualmente imparte clases en el Trinity College (Hartford, EUA).

Ricardo Pohlenz. Colaboró en los números 508, 523-524 y 566.

Elena Urrutia. Colaboraciones cuyas aparecen en los números 550, 554-555, 562 y 566.

Elisa Vargaslugo. Ya ha colaborado. Véase el número 514.

Luis Roberto Vera (Linares, Chile, 1947). Poeta, traductor y crítico de arte. Licenciado en letras clásicas e historia del arte por la Universidad de Chile, maestro en estudios de Asia por El Colegio de México y doctor en historia del arte por la Universidad de Nuevo México. Entre sus libros de poesía se cuentan: *Bajo la ola* y *Clerestoria*, publicados por la UNAM.



Fraudeproa al rescate

Yo confieso:

Y ya que nos encontramos en un momento en que los fraudes y el sistema en picada están más de moda que nunca, me atreví a trastocar el sentido original de fotografías y grabados, para ajustar una variante que tenga que ver con nuestro entorno político y social de ahora, y estar a la altura de los llamados fraudes digitales. Yo también.

Fuentes visuales:

Entrevista con Gorbachov: revista *Time*, septiembre de 1991, fotografía de Anthony Suau-ABC News.

Después de la entrevista con Madonna: revista *Paris Match*, marzo de 1996.

George Bush, Margaret Thatcher, Brian Mulroney...: revista *Time*, agosto de 1990, fotografía de Greg Gibson, AP.

Carlos Salinas de Gortari tratando de convencer...: revista *Time*, enero de 1993, fotografía de Steve Liss, SABA.

Brindando con Boris Yeltsin: revista *Match Internacional*, marzo de 1995, sin crédito del fotógrafo.

La vándera mexicana, La expulsión del Paraíso, Los corridos de México y México siempre fiel son imágenes construidas con fotografías tomadas de *National Geographic*, número dedicado a México, *Emerging Mexico* o *México emergente*, agosto de 1996.

Cinco bohemias, el papa y César Martínez y César Martínez y Gabriel García Márquez...: revista *Actual*, febrero de 1995, fotos de archivo.

También me serví del maestro Gustav Doré, robándome y apropiándome algunos de sus finos trazos realizados para la *Divina comedia* de Dante.

César Martínez Silva



PUBLICACIONES UNAM

Árboles tropicales de México. Manual para la identificación de las principales especies.

T. D. Pennington, J. Sarukhán

Instituto de Ecología, Fondo de Cultura Económica

Serie Texto Científico Universitario

2a. edición: 1998, 521 págs.

Zettel

Ludwig Wittgenstein

Octavio Castro y Carlos Ulises Moulines: Traducción

Instituto de Investigaciones Filosóficas

Colección Filosofía Contemporánea

3ª edición en español: 1997, 254 págs.

Historias, leyendas y cuentos de las comunidades de Chiapas

Pablo González Casanova, Henríquez: Compilación

Centro de Investigaciones Humanísticas de Mesoamérica y el

Estado de Chiapas- Universidad Autónoma de Chiapas

1998, 126 págs.

V Congreso Iberoamericano de Derecho Constitucional

Instituto de Investigaciones Jurídicas

Instituto Iberoamericano de Derecho Constitucional

Serie G. Estudios Doctrinales 193

1998, 947 págs.

Informes: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Av. del IMAN Núm. 5, Ciudad Universitaria,

C.P. 04510, México D.F., Tel. 622 65 90 Tel. y Fax. 622 65 82

<http://bibliounam.unam.mx/libros>

e-mail: pledio@servidor.unam.mx

Ventas: Red de librerías UNAM.

Campana UNAMos ESFUERZOS

DESTINO PROYECTOS ESENCIALES

Becas alumnos
\$200 millones

Becas de apoyo
económico
Becas académicas

Docencia
\$200 millones

Formación de personal
Innovación docente
Libros de texto

Infraestructura
\$450 millones

Laboratorio de cómputo
Biblioteca digital
Laboratorios de idiomas
Instalaciones
docentes, culturales
y deportivas

Investigación
\$350 millones

Proyectos nacionales
Laboratorios
nacionales
Equipo e instalaciones



\$1 200 millones

Empresas
\$300 millones

Ex-alumnos
\$300 millones

Alumnos y padres
\$300 millones

**DONADORES
ORIGEN**



CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

**RADIO
EDUCACIÓN**
XEEP, 1060 KHZ.



MUCHOS

ESPACIOS

PARA

LA

MÚSICA

- ROCK
- NEW AGE
- NORTEÑAS
- BLUES
- CHICANAS
- REGGAE
- TROVA
- BOLERO
- POPULAR MEXICANA
- CLÁSICA
- JAZZ
- SON
- POLKA
- FOLKLOR LATINOAMERICANO

RADIO EDUCACIÓN

CULTURA CON IMAGINACIÓN

Los Cuentos de GARABAZ

Canal 22

CONACULTA

Historias fantásticas elaboradas sobre
cuentos escritos por niños.



Todos los viernes a las 5 de la tarde.

La cultura también se ve

Consulte nuestra programación, marque a Notitel 224.18.08 sin costo.

IMÁGENES DEL PATRIMONIO PERDIDO

Testimonios del Archivo Fotográfico
del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Insurgentes Sur 3744, Tlalpan, México, D. F., 14000 Tel: 666 3972

¡SUSCRÍBASE HOY!

12 números \$150.00 (en el extranjero US\$ 90.00) 24 números \$300.00 (en el extranjero US\$ 180.00)

Forma de Pago:

Cheque ☐

Giro Postal ☐

Suscríbase a: Revista *Universidad de México*. Apartado Postal 70288, C. P. 04510, México, D. F.

A PARTIR DE _____

NOMBRE _____

DOMICILIO _____

COLONIA _____ C. P. _____ TELÉFONO _____

CIUDAD _____ ESTADO _____ PAÍS _____

También puede llamar a los números 666 3496, 666 3624 y FAX 666 3749 y acudiremos
a tomar su suscripción dentro del Distrito Federal



Comunion de san Nicolás de Tolentino, 1708

Pintura al óleo de Juan Correa

De acuerdo con la fecha en que la firmó, esta pintura es un valioso ejemplo de las obras postreras de Juan Correa, importante pintor novohispano de muy fructífera producción artística.

El cuadro fue robado a inicios del presente año. Se encontraba en un anexo de la Parroquia del Mineral de San Pedro, San Luis Potosí. Su desaparición es doblemente lamentable, ya que constituía la última parte que se conservaba de una obra mayor ya perdida: un gran retablo pintado, género no extraño en el arte de la Nueva España pero del que no se encuentran muchos ejemplos.

Elisa Vargaslugo

IMÁGENES DEL PATRIMONIO PERDIDO

Testimonios del Archivo Fotográfico
del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



Foto: Pedro Ángeles

Comunión de san Nicolás de Tolentino, 1708

Pintura al óleo de Juan Correa

De acuerdo con la fecha en que la firmó, esta pintura es un valioso ejemplo de las obras postreras de Juan Correa, importante pintor novohispano de muy fructífera producción artística.

El cuadro fue robado a inicios del presente año. Se encontraba en un anexo de la Parroquia del Mineral de San Pedro, San Luis Potosí. Su desaparición es doblemente lamentable, ya que constituía la última parte que se conservaba de una obra mayor ya perdida: un gran retablo pintado, género no extraño en el arte de la Nueva España pero del que no se encuentran muchos ejemplos.

Elisa Vargaslugo

