

REVISTA FUENTES HUMANÍSTICAS

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES • UAM-AZCAPOTZALCO • ISSN 0188-8900 • AÑO 14 • 2002 - 2003 Nos. 25 / 26



Estudios de Género ■ Historia ■ Literatura ■ Cine

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA

Casa abierta al tiempo

UAM
Azcapotzalco

350.00

REVISTA **FUENTES** HUMANÍSTICAS

DIRECTORIO

Dr. Luis Mier y Terán Casarameya RECTOR GENERAL • Dr. Ricardo Solís Rosales SECRETARIO GENERAL • Mtro. Víctor Manuel Sosa Godínez RECTOR DE LA UNIDAD ABCAPOTZALCO • Mtro. Cristian Lerche Guzmán SECRETARIO DE LA UNIDAD • Lic. Guillermo Ejaz Mendoza DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES • Lic. Alejandro José de la Mora Ordoñez JEFE DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES • Dr. Antonio Marquet COORDINADOR EDITORIAL • Mtra. Tomás Bernal, Mtra. Rosaura Hernández, Dra. Christine Höttinger, Dra. Elsa Muñoz, Dr. José Rosalón, COMITÉ EDITORIAL • Mtra. Begoña Arteta Gernerding COORDINADORA DE PUBLICACIONES DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES • María de Lourdes Delgado Reyes DISTRIBUCIÓN.

D.R. © 2002 UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES • DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES • UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-ABCAPOTZALCO • AV. SAN PABLO NÚM. 180 COL. REYNOSA TAMAULIÁN, ABCAPOTZALCO, C.P. 02200 MÉXICO, D.F. • TEL. 53-18-9125 Y 5318-9126 • FAX: 5394-7506 CORREO ELECTRÓNICO • fuentes@cofeco.azc.unam.mx litao@cofeco.azc.unam.mx maraga@cofeco.azc.unam.mx

CERTIFICADO DE LECTURA DE TÍTULO Y CONTENIDO NÚMEROS 6926 Y 8017 ISSN 0188-8900

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL 6 ENERO DE 2003.

IMÁGENES DE PORTADA E INTERIORES © Antonio Marquet, reproducidas con autorización de Laura Quintanilla. En la portada se reproduce *Rueda del destino*, (fragmento) Encausto, chapoposte, oro/rela 150 X 180 cm. 1999 (Colección particular)

CONTENIDO

ESTUDIOS DE GÉNERO	3	Elsa Muñiz	■ CUERPO, IMAGEN Y FELICIDAD. PARA REEDITAR LA CULTURA DE GÉNERO
ESTUDIOS DE GÉNERO	15	Antonio Marquet	■ ACERAS SALVAJES: LA CIUDAD DE MÉXICO GAY
ESTUDIOS DE GÉNERO	41	Margarita Alegría de la Colina	■ LAS SEÑORITAS EN LOS CALENDARIOS DEL SIGLO XIX
CRÍTICA LITERARIA	49	Silvestre Manuel Hernández	■ CANON Y CORPUS LITERARIO EN LATINOAMÉRICA
CRÍTICA LITERARIA	63	Ramfis Ayús Reyes	■ LA NARRATIVA COMO ACCIÓN: NOTAS PARA UNA REVISIÓN DEL ANÁLISIS NARRATIVO
HISTORIA	73	Ana María Morales	■ ENTRE LA HISTORIA Y LA FICCIÓN: LAS MATERIAS NARRATIVAS MEDIEVALES
HISTORIA	85	Óscar Cuéllar Saavedra y Augusto Bolívar Espinoza	■ LIBERTAD DEL HOMBRE Y AUTORIDAD DEL ESTADO EN HUMBOLDT
HISTORIA	103	Carlos Gómez Carro	■ ¿PUDO EXISTIR JUAN DIEGO?
LITERATURA	113	Joaquina Rodríguez Plaza	■ ASEDIOS A FRANCISCO HERNÁNDEZ
LITERATURA	131	Enrique López Aguilar	■ <i>ARS MAGNA COMBINATORIA</i> : BORGES Y CALVINO
LITERATURA	141	Sergio Segura Estrella	■ ELENA GARRO: LA OTRA MEMORIA
LITERATURA	151	Gloria Ito Sugiyama	■ EL PAPEL DEL JUEGO EN LA OBRA DE JULIO CORTÁZAR: "GRAFFITI"
CINE	161	Alejandro Ortiz Bullé Goyri	■ FERNANDO DE FUENTES Y LA BÚSQUEDA DE UN CINE DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA
LITERATURA	175	Ociel Flores Flores	■ LA SEGUNDA TRAICIÓN DE JUDAS
LITERATURA	189	Alejandra Herrera y Vida Valero	■ LA UTOPIA EN <i>¡PÁJARO VUELVE A TU JAULA!</i> DE SEVERINO SALAZAR
LITERATURA	199	Vicente Francisco Torres	■ LA CIUDAD CÁRCEL DE JOSÉ REVUELTAS
LITERATURA	205	Marcela Suárez Escobar	■ EL PENSAMIENTO EUROPEO Y LA MEDICINA MEXICANA EN EL SIGLO XIX
LITERATURA	211	Elena Madrigal	■ MIRADA SOBRE LA MIRADA: SEIS FOTOGRAFÍAS Y SEIS POEMAS DE ELISEO DIEGO
MIRADA CRÍTICA	219	Rulfo, Paz, Partida, Burgess, Derrida, Preljocaj, Mestries	
QUEHACER HUMANÍSTICO	242	María Luna, Martha Ortega, Rosaura Hernández	
	245	■ SINÓPSIS DE LOS ARTÍCULOS	
	247	■ COLABORADORES DE <i>FUENTES HUMANÍSTICAS</i> , 25-26	



Oración. Encausto, chapopote y metal s/madera, 21 x 15 cm. 2003.

CUERPO, IMAGEN Y FELICIDAD.

O UNA DE TANTAS FORMAS DE REEDITAR LA CULTURA DE GÉNERO

Elsa Muñiz*

Presentación

En este trabajo me interesa señalar una de tantas formas en la que el nuevo orden mundial¹ determina a los sujetos de género en tanto transforma algunos patrones y reproduce otros, específicamente en lo que se refiere a las relaciones entre hombres y mujeres, pues si bien es cierto que gracias a la presencia y acciones de los grupos feministas y a la sensibilización de la sociedad en su conjunto respecto de la desigualdad entre los géneros, la dominación masculina ya no es tan obvia como lo fuera

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Parto de la idea general de que las acciones de los Estados, y otras instancias, instrumentadas y dirigidas al control de los sujetos masculinos y femeninos cobran sentido sólo como parte del análisis de la construcción y consolidación del poder, el cual se ha constituido a partir de ideologías políticas que contienen una concepción bien definida de género. Con esto quiero decir que la construcción de la división genérica de la sociedad y el establecimiento de un tipo de relaciones hegemónicas entre mujeres y hombres contribuyen sustancialmente a mantener la legitimidad de los sistemas políticos. Lo significativo es que tal estructuración del poder, además de incidir en las esferas de la alta política, también implica una serie de instituciones y mecanismos de vigilancia estricta de los comportamientos individuales que coadyuvan a la definición de las representaciones hegemónicas de lo femenino y lo masculino; define espacios y tiempos específicos del mismo modo que asigna conductas y formas de ser a los sujetos diferenciados por sexo; determina el tipo de relaciones aceptadas/prohibidas entre ellos y contribuye firmemente a la construcción de las identidades genéricas.

en épocas anteriores, también lo es el hecho de que el orden social mantiene sus prescripciones, sus castigos y sus derechos e impunidades, sobre todo cuando se trata de tal relación fundante.

En este sentido, deseo explorar algunas de las representaciones actuales de lo femenino y lo masculino en los testimonios de mujeres y hombres, y en algunos manuales de autoayuda que tan profusamente circulan en centros comerciales y de autoservicio. Me propongo mostrar las formas en las que estos “novedosos” manuales de Carreño definen el ser hombre y el ser mujer reproduciendo los tradicionales esquemas, aunque ahora envueltos de un atractivo discurso cientificista y profesional al convertirse en los modernos educadores sexuales, formadores de padres de familia, consejeros matrimoniales, instructores de salud, dietistas, e indiscutibles guías para obtener el éxito, el bienestar y la felicidad.

Es por eso que he elegido a los *yuppies*, mujeres y hombres cuya imagen recoge todos los atributos de los jóvenes urbanos profesionales, modernos, exitosos y triunfadores, como una muestra paradigmática de la manera en la que las representaciones de lo femenino y lo masculino, ese destilado discursivo a partir del cual se construyen imágenes idealizadas, se siguen reproduciendo desde el cuerpo sexuado de los individuos, contruidos como género, desde su pertenencia a una determinada clase social —la clase

media— y como ciudadanos sujetos a las políticas estatales. Me interesa abundar en la idea de que en la “era de la democracia” presenciemos una reedición de la *cultura de género*,² en la cual podemos apreciar con claridad un nuevo tipo de tensiones ya que, no obstante lo evidente de los cambios experimentados en las tradicionales representaciones de lo femenino y lo masculino, advertimos una serie de permanencias que conducen a preguntarnos acerca de los alcances de dichas transformaciones en la vida cotidiana de las mujeres. Intento, entonces, evidenciar la violencia simbólica que se ejerce sobre los individuos en el tránsito de su conformación como sujetos modernos, cosmopolitas y civilizados, al instaurar un poder que se ejerce sobre el cuerpo al modificarlo, moldearlo y reprimirlo. Así, considero que un discurso que ha trascendido las épocas es el de las buenas maneras, que en la actualidad cobra vida en los manuales de autoayuda.

Venusinas versus marcianos

Tratar de identificar y comprender los papeles que cumplimos en la actualidad hombres y mujeres, así como la forma en que nos relacionamos, debe ir más allá del análisis de la situación de vida de las llamadas “mujeres políticas” o las “mujeres empresarias y ejecutivas”, que dicho sea de paso, son las menos, y rebasar el plano de los logros de las mujeres en el llamado espacio público, y más bien acudir a las representaciones que ellas alimentan y transmiten. Con

este fin propongo analizar los estereotipos de mujeres y hombres de carne y hueso que forman parte de la clase media,³ de la sociedad mexicana actual, en una ciudad como la de México en la que se condensan toda clase de contradicciones y conflictos.

Muchas son las fuentes que alimentan la ideología de género a partir de las cuales se construye la cultura de género a principios del siglo XXI, entre ellas, los modelos que envían los medios masivos de comunicación y aquellas imágenes transmitidas por los manuales de autoayuda que en forma de máximas nos enseñan a ser mujeres y hombres exitosos y felices. Los manuales, como lo fuera el de Carreño, al que todavía se recurre reiteradamente, han sido esquemas tipificadores de acciones y de individuos que pautan la relación con los otros mediante conocimientos condensados que generan normas de conducta. La actitud corporal, los ademanes, la expresión, el gesto, todo lo que se refiere al comportamiento externo como expresión de la interioridad o de la totalidad del ser humano. Parte de esa interioridad es la virtud, que se concibe como la base de todos los bienes. Las cualidades elevadas a la categoría de valores, que el hombre y la mujer deben tener en un orden civilizado, diríamos ahora globalizado y democrático, son: la dignidad personal, los modales suaves, el aseo del cuerpo, la candidez del alma, la sobriedad, la templanza, la discreción, la tolerancia, la prudencia. La finalidad es la de complacer a los demás y jamás desagradarlos, son los mismos deberes emanados de Dios, de la naturaleza, de los astros, o lo que sea que plantee cualquier ideología.⁴

² La *cultura de género*, entendida como un concepto histórico que en cada sociedad parte de una división sexual del trabajo originada en las diferencias biológicas de los individuos; que supone un tipo de relaciones interpersonales donde los sujetos —hombres y mujeres— comparten una lógica del poder que vuelve tal relación de supremacía masculina, en asimétrica, jerárquica y dominante en todos los ámbitos de la vida cotidiana; que genera y reproduce códigos de conducta basados en elaboraciones simbólicas promotoras de las representaciones de lo femenino y lo masculino; donde dichos códigos y representaciones rigen las acciones de los sujetos de género tanto en su vida sexual como en su participación política y en su intervención en la vida productiva.

³ Este sector que definiré, sin entrar por el momento a discusiones más profundas, como ese grupo social “colchón, amortiguador”. Espacio en el que contradicciones y conflictos parecen anularse y se transforman en mediaciones entre los embates del poder y los sujetos sociales, ese sector paradigmático cuya principal función es la de producir y reproducir ideología y en ese sentido, también la ideología de género.

⁴ Véase, Eduardo González y Ana Gabriela Hernández, *Cuerpo, conservadurismo y sectores medios: las ciencias de los nuevos tiempos en la coyuntura finisecular*, Tesis de Licenciatura en Antropología Social, ENAH, México, 2001.

Los actuales manuales de autoayuda se distribuyen en tiendas de autoservicio y departamentales, en diversas librerías incluyendo la Gandhi y el Sótano. Algunas editoriales como Diana y Edamex, se han dedicado exclusivamente a publicar este tipo de libros, otras han generado su propia línea editorial para libros de autoayuda como Grijalbo y Océano. Los precios por unidad varían de entre 60 y 200 pesos, es decir, no son baratos; tienen tirajes de miles. Su presentación es atractiva con tipos de letra llamativa, muchos colores y títulos diversos como: *¿Soy normal?*; *Bases para el éxito*; *La tarea de educar*; *De buen tono*; *La imagen del éxito*; *Más sobre la imagen del éxito*; *Las dietas engordan, comer adelgaza*; *La autocuración*; *El hábito de posponer*, entre otras. Están escritas en lenguaje muy llano y esquemático, muchos de ellos resumen en máximas y frases breves el contenido de los apartados que son colocados dentro de cuadros o expuestos en negritas o algún otro tipo de letra. Los temas que tratan nos remiten a los viejos aspectos que tocara en su momento el legendario manual de Carreño. Muchos de ellos sustentan sus postulados en argumentos religiosos. Lo mismo hablan de cómo dar el pésame, que de la forma en que se debe poner la mesa o cómo debemos ir vestidos dependiendo de nuestro tipo físico y de nuestra actividad. Temas muy socorridos tienen que ver con las conductas sexuales y la concepción de la sexualidad, la salud y la alimentación. Particularmente llaman la atención aquellos que se refieren al matrimonio, a la relación de pareja y a la importancia de la familia.

En *La imagen del éxito*, un manual de urbanidad y buenas maneras dirigido a las mujeres y los hombres en la coyuntura finisecular que entre 1998 y 1999 tuvo cuatro reimpressiones sumando 70 mil ejemplares, enfatiza la importancia de este tipo de obras de la siguiente manera:

la felicidad no es algo vago e impreciso, ni una sensación nebulosa o incorrecta: es el efecto de un flujo correcto de sustancias bioquímicas que nos proporcionan al ser humano su equilibrio físico y psíquico.⁵

⁵ Gabriela Vargas, *Más sobre la imagen del éxito*, McGraw-Hill, México, 1999, p. 71.

La felicidad se puede generar e incrementar por medio de las siguientes actividades: amar y disfrutar lo que hacemos, tener una autoestima positiva, manejar adecuadamente el estrés, hacer ejercicio. El cerebro movido por las emociones produce sustancias químicas que hacen que la persona eleve su autoestima, experimente una sensación de euforia, se sienta animada, alegre y vigorosa sin necesidad de inyectarse o fumar nada,⁶ es decir, produce sus propias “drogas de la felicidad”, y para ser feliz, gozar de una alta autoestima y producir sus propios estimulantes nada mejor que seguir los consejos de estos manuales.

Tanto los manuales a los que aquí se hace referencia como en los testimonios, se advierte el reconocimiento social de las diversas formas en las que ahora se puede ser mujer y ser hombre, sin que ello implique las sanciones de viejos tiempos. Sin embargo, junto a esa diversidad genérica que tolera incluso la homosexualidad se ha dado una redefinición de los ideales femenino y masculino en el que las mujeres cargan con nuevos y mayores requerimientos; su papel se ha ensanchado y en lugar de abandonar su papel tradicional lo ha “modernizado” adquiriendo nuevas responsabilidades.

Desde luego que las mujeres hemos adquirido la igualdad jurídica y dicen algunos que, en otros planos, como el laboral, también, afirmación que debemos cotejar con los testimonios de algunas mujeres y con algunos datos estadísticos. En el ámbito doméstico la tan citada igualdad sigue siendo un motivo de disputa y de “delimitación territorial”, pues no obstante que muchas mujeres, sobre todo de mediana edad y profesionistas, se han convertido en el sustento de sus familias debido a la desocupación o subocupación del cónyuge, no siempre se ha traducido en una igualdad en la toma de decisiones al interior de la casa. Pero más allá de esta supuesta igualdad, manuales como el de John Gray *Los hombres son de Marte y las mujeres son de Venus*, que para 1998 llevaba 45 reimpressiones de la segunda edición, sin contar todos los derivados que se han producido por

⁶ *Ibid.*, p. 69.

parte del mismo autor, señalan que las diferencias entre hombres y mujeres no sólo son “normales sino lógicas”,⁷ y que aunque casi todo el mundo está de acuerdo en que las mujeres y los hombres somos diferentes, “la gente no sabe hasta qué punto lo son”, y que sin duda es necesaria una guía definitiva para comprender “la saludable diferencia”.⁸ En este sentido, el libro aquí citado, de acuerdo con su autor, es:

[...] un manual de relaciones afectuosas en los años noventa revela de qué manera hombres y mujeres difieren en todas las áreas de su vida. Los hombres y las mujeres no sólo se comunican en forma diferente sino que piensan, sienten, perciben, reaccionan, responden, aman, necesitan y valoran en forma diferente. Parecen casi como de planetas diferentes; hablan diferentes lenguajes y necesitan diferente alimento.⁹

El autor, distinguido y millonario terapeuta familiar, asegura que reconociendo nuestras diferencias con el sexo opuesto podremos lograr una relación duradera y feliz. Su propósito, al escribir este libro, es que “la frecuencia del divorcio disminuya y el número de matrimonios felices aumente. Nuestros hijos merecen un mundo mejor”.¹⁰ Lo interesante de la perspectiva que ofrece Gray es que las diferencias entre hombres y mujeres son “esenciales”. Señala que los hombres instintivamente hablan de soluciones cuando las mujeres hablan de conflictos. “Los marcianos”:

[...] valoran el poder, la competencia, la eficiencia y la realización: Siempre están haciendo cosas para probarse a sí mismos y desarrollar su poder y sus habilidades. Su sentido de la personalidad se define a través de su capacidad para alcanzar resultados. Experimentan la realización fundamentalmente a través del éxito y el logro.¹¹

En tanto que “las venusinas”:

[...] valoran el amor, la comunicación y las relaciones. Dedicar mucho tiempo a respaldarse, ayudarse y estimularse mutuamente. Su sentido de la personalidad se define a través de sus sentimientos y de la calidad de sus relaciones. Experimentan la realización a través de la participación y las relaciones.¹²

Acorde a la propuesta de Gray, Violeta, ama de casa con un hijo e instructora de yoga, quien es lectora asidua de este tipo de textos, aunque prefiere la lectura de libros sobre nutrición, señala:

El hombre es más dejado de sí, el hombre siempre piensa que es fuerte por ser hombre, que no se va a enfermar nunca y que no tiene necesidad de hacer nada porque él es fuerte y nunca le va a pasar nada, la mujer por naturaleza es más intuitiva y por eso la mujer corre y busca al médico o busca mínimo *aerobics*, en todo lo que es eso no hay hombres, casi siempre los hombres están en fútbol, a veces un maratón de bicicleta, es lo menos, pero aun en eso hay más mujeres, las mujeres ya están hasta en el box. Me alegra luego cuando viene algún hombre, se equilibra la clase; como has visto estamos trabajando las polaridades, el equilibrio, si hay puras mujeres pues está muy bien la clase, si hay puros hombres que nunca ha sido [...] se alcanza un equilibrio como todo [...] toda la naturaleza, todo en el mundo está regido por la polaridad, o sea el equilibrio y todo debe estar equilibrado. Por eso es que hay más mujeres, porque son más intuitivas y sienten la necesidad de que hay que hacer algo para estar bien, el hombre no.¹³

Otra entrevistada sostiene que:

La mujer tiene una intuición más desarrollada que el hombre porque somos madres. Dicen que el hombre es un barco; el hombre siempre será libre, pero depende de la brújula que es la mujer, si no iría a la deriva, entonces la mujer sabe

⁷ John Gray, *Los hombres son de Marte, las mujeres de Venus*, Océano, México, 1998, p. 20.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰ *Ibid.*, p. 24.

¹¹ *Ibid.*, p. 34.

¹² *Ibid.*, p. 36.

¹³ Eduardo González y Ana Hernández, entrevista realizada en mayo de 2000.

el concepto de ser mujer, tiene un nivel más desarrollado que el hombre en ese aspecto.¹⁴

Pero la reivindicación de la diferencia es un tema de actualidad, y los manuales de autoayuda de acuerdo con los nuevos tiempos, no sólo hacen una distinción esencialista entre hombres y mujeres sino que reconocen y enfatizan la diferencia entre las mismas mujeres a quienes se les atribuyen características más o menos acordes con el ideal de la feminidad, o más o menos acordes con las características de la masculinidad. Sin abandonar la tradicional concepción binaria, Gaby Vargas encuentra al menos dos tipos de feminidad: las mujeres Ying y las mujeres Yang, a quienes describe de la siguiente manera:

Las mujeres Yang tienen las siguientes características:

Estatura de promedio a alta.
Colorido físico contrastado (por ejemplo cabello oscuro, piel clara o apiñonada).
Estructura ósea: de mediana a gruesa.
Facciones angulosas y marcadas.
Expresión severa, que refleja fuerza de carácter.
Cuerpo parejo, si suben de peso lo hacen de forma general.
Llaman la atención por atractivas y lucidoras.
Caminan con paso firme y decidido.¹⁵

Características de las mujeres Yin:

Estatura de promedio a baja.
Colorido físico suave.
Estructura ósea de mediana a delgada, de aspecto frágil.
Facciones redondeadas, suaves.
Expresión cándida y suave que refleja dulzura.
Cuerpo en forma de pera: si suben de peso, se destaca de la cintura para abajo.
Llaman la atención por bonitas y femeninas.
Caminan con suave balanceo.¹⁶

Como podemos observar, las diferencias entre las mujeres, según este tipo de manuales, son diferencias en las representaciones, que no pasan por las

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Gabriela Vargas, *op. cit.*, p. 159.

¹⁶ *Ibid.*, p. 160.



Laura Quintanilla.

Quiromancia. Encausto, chapopote y metal s/madera, 21 x 15 cm. 2003.

mujeres de carne y hueso, por su filiación étnica, de clase, de raza o de edad y ocupación. Los ideales femeninos que aquí se describen nos remiten exclusivamente a un sector de la sociedad, esa clase media, profesionista, exitosa y triunfadora que son las consumidoras de dichas guías modernas de la felicidad, que se encarnan en un tipo de personas conocidas a lo largo y lo ancho del mundo, como *yuppies*, “jóvenes urbanos profesionistas”.

Los *yuppies* y la “magia corporal”

Podemos ver a los *yuppies* deambular por Reforma con sus portafolios bajo el brazo al mismo tiempo que dan o reciben instrucciones por su celular; o los encontramos al subir o bajar del elevador del moderno edificio de la Bolsa de Valores. También los encontramos en Polanco a las dos de la tarde en cual-

quier restaurante de Presidente Mazarik con sus gafetes colgando en la solapa o en la orilla del suéter. El viernes por la noche, en la *Valentina* de Insurgentes o en la *Bodeguita del Medio*, estarán comentando los sucesos del día y las novedades aparecidas en *El Financiero* y en *The Economist*.

Los *yuppies* constituyen una nueva casta aparecida con el neoliberalismo que tiene sus códigos de conducta, sus estilos de vida y sus representaciones; los hombres visten con trajes a la medida, camisa blanca o azul, corbata, peinan hacia atrás con el cabello lacio y bien cortado; las mujeres, con traje sastre, zapatillas y bolsa o portafolios de piel, cabello corto; ambos, manejan un *Jetta*, un *Honda* con quemacocos o una reluciente *Pathfinder*. Adoptan una serie de guías prácticas que les permite estar a tono con los nuevos dictados del mundo globalizado, porque, guardando las distancias, lo mismo están en Londres que en Nueva York, Bogotá, Caracas o la Ciudad de México. Lo yuppie, se ha convertido en un estilo de vida para los jóvenes de las capas medias de la sociedad: cuidan su cuerpo, y para ello, asisten al gimnasio, se someten a tortuosas dietas, usan maquillaje de estrellas de cine, recurren a la cirugía plástica, tanto facial como corporal. Han egresado, en su mayoría, de universidades privadas en las cuales cursan maestrías en Administración, Relaciones Públicas o Humanas, Economía, por citar las más comunes. Tiene sus “exclusivos” lugares de reunión y sus particulares formas de divertirse.

La principal característica de los *yuppies* es el “consumo conspicuo”, concepto creado por Thorstein Veblen¹⁷ y retomado por el antropólogo Marvin Harris, y que se refiere al ansia de consumir para sentirnos superiores, y para ello imitamos a la que Veblen llamaba “la clase ociosa”. La “emulación”, según Veblen, es la motivación económica más fuerte, activa y persistente, después del instinto de conservación. Para Harris, el consumo conspicuo no es universal y tiene un origen eminentemente social, aunque sin duda, la moderna economía de mercado

incita a la gente a adquirir objetos suntuarios [...] si puede hacerlo. En algunas de las primeras sociedades estatales, cualquier intento por imitar a la clase dirigente sin su consentimiento, se consideraba como una amenaza, por tanto, las élites impusieron leyes suntuarias según las cuales constituía un delito que la gente común emulara a sus superiores. Marvin Harris señala que en el norte de la India existía una prohibición a los hombres *chamar*, de casta inferior, de usar sandalias o cualquier prenda de vestir por encima de la cintura o por debajo de las rodillas; también tenían prohibido usar sombrilla o paraguas y cortarse el cabello. En esta y otras sociedades antiguas, las reglas el consumo conspicuo consistían en frustrar cualquier intento del pueblo por emular a las clases superiores.

Coincido con Harris cuando señala que las nacientes élites capitalistas no pretendían destruir a los aristócratas, sino confundirse con ellos. Y para ello recurrieron a la imitación de sus cánones de conducta. Bajo el imperio de la burguesía, las relaciones entre las minorías selectas y los objetos suntuarios se han trastocado. El mercado abierto y el libre acceso a él permite que todo se pueda comprar. No hay ley que impida adquirir un BMW, joyas, o elegantes vestidos de diseñador, obras artísticas o frecuentar los lugares más exclusivos. En este contexto aparecen, durante las últimas dos décadas los *yuppies*, el caso de los consumidores más voraces de objetos suntuarios que el mundo haya visto jamás. Expresan un afán por comprar símbolos de riqueza y poder que significa no simplemente el deseo de copiar a los poderosos, sino más bien una implacable necesidad de alcanzar el éxito, impuesta desde arriba por una sociedad en la que el poder, el estatus y la riqueza implican el consumo.

Para los jóvenes actuales cuyo deseo es ascender en la escala social o no descender en ella, el consumo conspicuo es índice del éxito y de su aceptación en círculos selectos de esta sociedad de consumo. La ropa de marca, los coches deportivos, los desayunos y comidas en los lugares de moda, la lectura de cierta literatura *best seller*, pasar el “fin” en lugares de descanso en mansiones lujosas de algunos amigos, se presentan como las actividades a las que todo

¹⁷ Véase, Thorstein Veblen, *Teoría de la clase ociosa*, Trad. de Vicente Herrero, FCE, México, 1944.

yuppie debe aspirar. La necesidad de emulación de las clases poderosas pasa incluso por el sufrimiento, y a falta de liquidez, las tarjetas de crédito hasta el tope cumplen con los anhelos del “consumo, luego existo”.

Los *yuppies* mexicanos abrevan de una doble fuente de emulación, si las clases poderosas nativas, pero al mismo tiempo los *yuppies* de Wall Street, Chicago o Washington. Adquieren formas extranjerizantes al hablar, al vestirse, al comportarse.

Para nuestros jóvenes profesionistas de éxito se han elaborado interesantísimos manuales de urbanidad y buenas maneras. En dichos manuales el cuerpo aparece como la gran preocupación y al mismo tiempo como una llave maestra que permitirá su ingreso y aceptación en los círculos más exclusivos. Los manuales de autoayuda que inducen a tener una “imagen del éxito”, instruyen a sus lectores sobre la manera de obtener “magia corporal” si es que no se tiene de manera natural. La magia corporal es algo que funciona como imán hacia los demás y provoca admiración. Pero ¿qué es?

Es una forma especial de caminar, de sentirnos en nuestro cuerpo, que proviene de la seguridad de poseer una figura atractiva en forma y tonificada. Es tener una actitud positiva hacia sí mismo y hacia la vida que se transmite por cada poro de la piel.¹⁸

Debemos sentirnos “atractivos”, vernos a nosotros mismos como alguien especial del cual vale la pena ocuparse. Esa actitud es la que se verá reflejada en la forma en que llevamos o portamos nuestro cuerpo. Llegar a esta actitud significa esfuerzo, sacrificio, constancia [...] pero quien gana es la autoestima. Las oportunidades aumentan: hacer amigos, ser promovidos, mejorar las oportunidades, lucir la ropa [...] Así, señala el manual, se ha comprobado que los cuerpos que están rectos, balanceados y flexibles son el resultado de una realización, un amor por sí mismos, y una urgencia por llegar a las alturas de los logros humanos.¹⁹ Las personas con buena salud,

gran energía y alta estima, retan al mundo y no se dan por vencidas ante la adversidad.

Pero los manuales de autoayuda no son los únicos que enfatizan la importancia del cuerpo y su uso adecuado en la consecución del triunfo, existe una variada gama de bibliografía con relación al comportamiento de los individuos en las empresas como parte de la nueva cultura laboral y los nuevos códigos para los ejecutivos, hay una serie de recomendaciones para modular y controlar el cuerpo, la voz y las actitudes dentro de las empresas.²⁰

Los hombres y mujeres jóvenes que quieran ser aceptados y exitosos en su empresa deben tomar en cuenta que un cuerpo erguido comunica competencia, orgullo y seguridad. Lo primero que se necesita para triunfar es caminar derecho. Si caminan con los hombros hundidos, transmiten vulnerabilidad, intranquilidad e incertidumbre. Las mujeres revelan mucho sobre sí mismas, no sólo como se sientan, permanecen de pie y caminan sino, a través del modo en que sostienen sus pechos. Los hombros volcados hacia delante, y los pechos caídos y empequeñecidos, muestran que una mujer se avergüenza de su cuerpo, y expresa inseguridad y desconfianza. Los hombres en cambio, muestran seguridad y fuerza cuando mantienen tenso el vientre y sus músculos abdominales mantienen el estómago firme.²¹

La nueva cultura empresarial afianza la concepción binaria de los sexos y afirma, esencializando la diferencia, el papel y las actitudes definidas por una cultura de género tradicional que sigue siendo hegemónica, y cualquier cambio a dichas pautas se advierte como la asimilación al género opuesto. Por ejemplo, se señala que los mensajes que comunican las actitudes y posturas de “uno y otro sexo” son distintos: si un hombre se siente amenazado por otro, se pondrá de pie, alerta, pero no lo hará ante una mujer, probablemente baje la guardia despreocupadamente. En cambio es raro que una mujer que se halla sentada adopte una posición de alerta si se

¹⁸ Gabriela Vargas, *Todo sobre la imagen del éxito*, Planeta, México, 2002, p. 55.

¹⁹ *Ibid.*, p. 56.

²⁰ Julius Fast, *El sublenguaje del cuerpo. Gestos, posturas y distancias en las relaciones personales y en la empresa*. Trad. de Eduardo Sinnot, Paidós, Barcelona, 1994.

²¹ *Ibid.*, pp. 99-101.

siente amenazada, es más probable que se aparte de lo que la amenaza, que retroceda. No obstante, señala Julius Fast,

En la medida en que las mujeres se integran en el mundo de los negocios, estas reacciones tienden a cambiar. En la competencia por el poder y la posición social, las mujeres están empezando a utilizar las mismas señales que los hombres. Lo ideal para el mundo empresarial es que las mujeres se masculinicen. No así que los hombres adopten actitudes femeninas, es el caso de lo que se transmite al caminar. El caminar preocupado, con paso lento, cabizbajo, las manos unidas tras la espalda, es exclusivo, reflexivo. El caminar a la manera de Benito Mussolini, que es un modo masculino de caminar, consiste en elevar el mentón con arrogancia, sacudir los brazos, y estirar las piernas en una especie de conteo, significa ser persona importante. El andar tipo modelo, un andar femenino, es poco serio; el cuerpo se contonea, pero se mantiene erecto habla de provocación y sensualidad y es totalmente inadecuado para los negocios!

En toda situación relacionada con los negocios, la primera forma de contacto se ofrece al momento de dar la mano. Es típicamente masculina darla con fuerza desmedida, como si fuera a quebrarle los huesos al otro. Esa forma de proceder “refleja agresividad y anhelo de competir”. En el mundo empresarial, las mujeres tienen “su estilo peculiar” de dar la mano. Anteriormente no era costumbre que lo hicieran ahora es una necesidad del mundo empresarial en el que se mueven. Las mujeres que desean aparecer como vigorosas y competentes, pero no demasiado masculinas, deben aprender la técnica de dar la mano. Según normas antiguas, las mujeres daban la mano ofreciendo sólo la mitad de ella, es decir, los dedos, y con timidez, lo cual transmite incertidumbre y debilidad. En la actualidad la manera adecuada de dar la mano para las mujeres consiste en ofrecerla entera, apretando la del otro de manera firme, aunque no violenta, luego, debe soltarse pero no demasiado rápido, así, transmitirá competencia y autodominio. Si la suelta demasiado rápido, parecerá esquivar y sin deseo de comprometerse.

Para los hombres también hay claras indicaciones para dar la mano. Entre dos hombres, “el mantener la mano durante un tiempo relativamente prolongado —cuatro o cinco segundos— significa ‘usted me gusta’”. Entre un hombre y una mujer, el mantener la mano del otro durante un tiempo prolongado envía un mensaje de interés personal e incluso sexual. Julius Fast aconseja entonces que el que da la mano, sea hombre o sea mujer, “debe aprender a conseguir un término medio: ni demasiado firme ni demasiado blando, ni demasiado prolongado ni demasiado breve”.

La piel es la parte más sensible de nuestro ser, todo nuestro cuerpo responde emocionalmente cuando se le toca, en la actualidad, en la vida cotidiana y en el mundo de los negocios, el cuerpo sigue siendo un ámbito prohibido. Los tabúes de antaño han trascendido los tiempos, así, “tras el acto de tocar hay una marcada implicación sexual”. Tocar brevemente la mano o el hombro, o rodear el hombro con el brazo de manera casual, son actos aceptables en el mundo de los negocios, siempre y cuando se trate de dos hombres. Si un hombre toca a una mujer, el contacto debe ser algo más leve, y menos prolongado e íntimo que un brazo puesto alrededor del hombro: “en toda relación entre un hombre y una mujer siempre está presente el subtexto sexual”.

En las sociedades contemporáneas, la corrección del contacto físico pasa por la condición social. Una persona de condición más elevada puede tocar a alguien de condición inferior. En la empresa, el gerente puede tocar al director ejecutivo y éste puede tocar a los trabajadores. La secretaria no puede tocar a su jefe, a menos que hayan trabajado juntos durante mucho tiempo. Y el jefe, ¿puede tocar a la secretaria?

Una imagen ejecutiva de primer nivel

¿Es usted un hombre de negocios? El hombre de tipo *Wall Street* proyecta éxito con sólo verlo, le gusta asistir a restaurantes de moda, así como vacacionar en los mejores lugares en la época adecuada. Ésta podría ser la mejor caracterización de los *yuppies*,

aunque al mismo tiempo es la construcción de su representación desde estos manuales de autoayuda. El joven profesionista exitoso y triunfador, es aquel que ama los retos, está en constante actividad y tiene una enorme seguridad en sí mismo. En los negocios es un hombre de éxito, así como en cualquier profesión que escoja, así que se viste para ganar, pero siempre con un sello particular. Es atrevido para vestirse pero sin salirse de los parámetros. Es un hombre que exige perfección, todo debe estar listo y resuelto. Es encantador con las mujeres, sabe como hacerlas sentir importantes y femeninas. Pertenecen a este estilo de hombre quienes trabajan en la casa de bolsa, banqueros y políticos destacados.²² Este hombre optimista, de empuje y productivo, cuida el lustre de sus zapatos y usa ropa esport novedosa. Cuida el corte de su cabello, de acuerdo con su forma de cara, tipo de cabello, estilo de vida, actividad, etc. Sabe vestir de acuerdo con sus proporciones, y elige el corte, color y textura que más combinen.

Para las mujeres que cada vez se agregan en mayor proporción al mundo profesional y político, las recomendaciones empiezan por saber presentarse en un campo eminentemente masculino sin perder la “esencia femenina”. Las *yuppies*, deben saber vestir, tener buen gusto, ser inteligentes, sensibles y elegantes, pero sobre todo, sencillas y femeninas. Los detalles en el vestir brindan a la mujer ejecutiva un aspecto más formal y adecuado a sus actividades. Deberá tener una bolsa grande en la que pueda guardar folders tamaño carta, agenda y calculadora, así sustituirá el portafolios que es más masculino. Para asistir a la oficina la mujer de empresa puede usar perlas, cadenas de oro, de plata o imitación; aretes pequeños de joyería o de perlas, esclava de oro y prendedor pequeño, es lo más adecuado por sencillo y nunca se verá fuera de lugar. Los aretes largos y las arracadas no son apropiados para un ambiente corporativo, ya que hacen que la mujer se vea poco profesional.

²² Gabriela Vargas, *op. cit.*, p. 119.

Cultura de género y legitimación política. Una reflexión

Como pudimos observar, no obstante las nuevas condiciones por las que atraviesa la organización social y económica del mundo en las que parecen finiquitados los mecanismos de inequidad social entre hombres y mujeres, éstos se encuentran tan presentes como siempre o tal vez más. En este sentido, la división social de los sexos se ha recompuesto y actualizado en términos de los requerimientos de una sociedad cada vez más individualizada y libre, lo cual vuelve las desigualdades menos evidentes aunque no inexistentes. Las dicotomías desde el género persisten, la dominación masculina se renueva y se mantiene más allá de las diferencias históricas;²³ del mismo modo que los vínculos de privilegio que las mujeres mantenemos con el ámbito doméstico tienen que ver con la manera en que lo doméstico y lo sentimental²⁴ se ordenan de tal manera que ya no suponen obstáculos para el principio de libre posesión de uno mismo y funcionan como vectores de identidad, de sentido y de poderes privados; es desde el interior mismo de la cultura individualista-democrática desde donde se recomponen los recorridos diferenciales de hombres y mujeres.²⁵

La defensa de la individualidad y el respeto a la diferencia ensalzada por el discurso hiperdemocrático de los tiempos que corren, permiten que solamente cuando los códigos tradicionales de lo femenino chocan con los principios de la “soberanía individual” sean cuestionados, en cualquier otro caso los papeles tradicionales se perpetúan e interactúan con los nuevos. Lipovetsky ha señalado que lo que caracteriza a la nueva “mujer” es su autonomía “en relación con la influencia que tradicionalmente han ejercido los hombres sobre las definiciones y significaciones imaginario-sociales de la mujer”.²⁶ También afirma que todo es objeto de elección en la

²³ Pierre Bordieu, *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona, 2000, p. 127.

²⁴ *Ibid.*, p. 11.

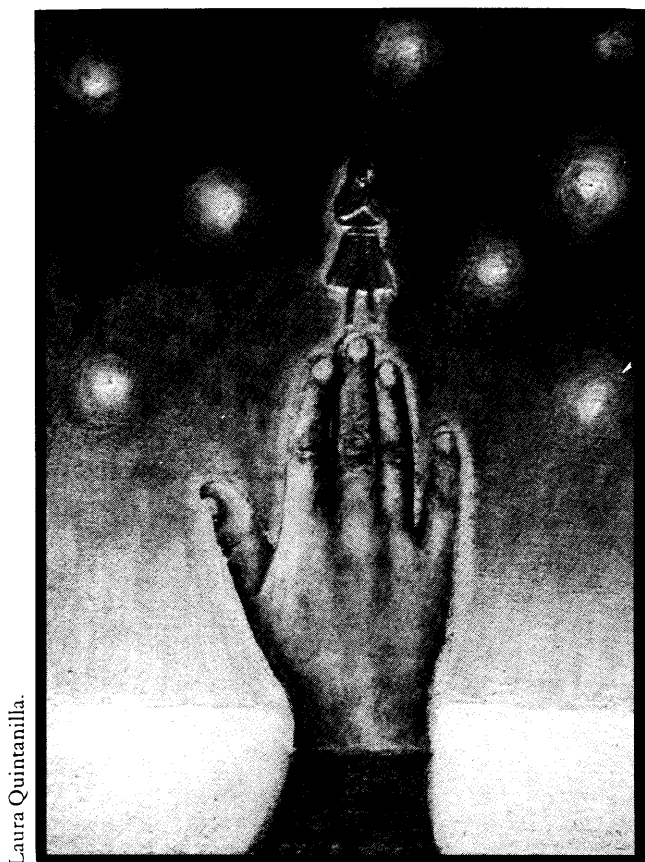
²⁵ *Idem.*

²⁶ Gilles Lipovetsky, *La tercera mujer*, Anagrama, Barcelona, 1999, p. 218.

existencia femenina actual, y no cabe duda del poder que ha adquirido de gobernarse a sí misma sin vía social preestablecida, por tanto, la tercera mujer supone “una autocreación femenina” en la que no hay regencia de modelos sociales. Sin embargo, lejos de estar de acuerdo con estas afirmaciones, me parece que en la actualidad presenciamos la existencia de una diversidad de representaciones de lo femenino, es decir, hay para todos los gustos en tanto se ajusten a los requerimientos del orden social en las democracias de principios de milenio. En oposición a los planteamientos de Lipovetsky, considero que los “arbitrajes individuales” como el autor los llama, no se limitan a crear orientaciones facultativas y preferencias estadísticas o simplemente a propiciar las libres elecciones, en tal sentido, sostengo que en la era de la democracia existe una cultura de género de diferente cuño en la que es más difícil descubrir las trampas del poder en un contexto en el que el propio poder se ha vuelto más diversificado y omnipresente.

La historia ha mostrado que la cultura de género en cada sociedad se ha constituido sobre sistemas binarios que oponen el hombre a la mujer, lo masculino a lo femenino, generalmente en términos jerárquicos y la era de la globalización no es la excepción. Lo argumentado hasta ahora apunta a concebir la cultura de género como una de las más importantes fuentes de legitimación del poder en el mundo globalizado, desde las diferentes trincheras en las que dicho poder se posiciona. En la actualidad, el género se sigue construyendo con la misma intensidad que en etapas anteriores a partir de discursos tradicionales y desde otros novedosos como el de la diversidad y el de la política del reconocimiento. El orden mundial mantiene sus sentidos únicos y sus direcciones prohibidas, su sistema de obligaciones y de castigos a las transgresiones, delitos o locuras; el orden social recrea sus relaciones de dominación y privilegios masculinos, sus violencias objetivas y simbólicas sobre las mujeres, su sistema de inequidad y discriminación, todo esto a través de mediaciones que hacen desaparecer los antagonismos y que actúan como “los puentes de la nueva filosofía política” en que se constituyen los discursos sobre la democracia, la desaparición del Estado, los derechos humanos, la ciudadanía, la igualdad/la diversidad, y la homogeneización que tienden a borrar la “heterogeneidad fundamental de la sociedad”. La preocupación se centra entonces en advertir la manera como el poder se vincula a los sujetos de género y el carácter que asume la cultura de género en la sociedad globalizada.

La función legitimadora de la cultura de género se encuentra en la forma en que las representaciones de lo femenino y lo masculino se relacionan con la comprensión y crítica de las normas del orden social en las sociedades de principios de milenio. Dichas elaboraciones pasan, como en otras etapas de la historia, por la construcción y moldeado de un cuerpo sexuado por el que cruzan las diversas determinaciones culturales. Son las diferencias visibles entre el cuerpo femenino y el cuerpo masculino las que, al ser percibidas y construidas de acuerdo con los esquemas prácticos de la visión androcéntrica, se convierten en el garante más indiscutible de significaciones y de valores que concuerdan con los princi-



Yo misma. Encausto, chapopote y metal s/madera 21 x 15 cm. 2003.

pios de esta visión del mundo.²⁷ Dichas representaciones se inscriben en la serie de operaciones de diferenciación que tienden a acentuar en cada agente, hombre o mujer, los signos exteriores más inmediatamente conformes con la definición social de su diferenciación sexual o a estimular las prácticas adecuadas para su sexo, a la vez que impiden o dificultan los comportamientos inadecuados, sobre todo en la relación con el otro sexo.²⁸ Observamos así que cuando las presiones externas son abolidas y las libertades formales —derecho a voto, derecho a la educación, acceso a todas las profesiones, incluidas las políticas, se han adquirido la autoexclusión y la vocación (que actúa tanto de manera positiva como negativa), acuden a tomar el relevo de la exclusión expresa.²⁹ Entendida la cultura de género como un mecanismo legitimador de relaciones de poder que en ocasiones se difuminan entre el discurso hegemónico, nos permite advertir la manera en la que los mitos de la globalización se constituyen a su vez en tecnologías del género y en ese sentido, de cómo el género construye a la política y la política construye al género.

En primer término, debemos refutar la idea del caos social para afirmar que la bien o mal llamada globalización ha producido su particular y único orden social, el mismo que está presente tanto en el plano internacional como en el local y entre los individuos. La idea del aparente caos oculta los otros mitos que al mismo tiempo se convierten en tensiones que lejos de buscar soluciones únicamente se acercan a un mal equilibrio.³⁰ En este sentido, la primera gran tensión se establece entre la universalidad y la diversidad o la homogeneización frente a la heterogeneidad cultural base del multiculturalismo,

el cual trasciende hasta la relación entre los individuos. El discurso del reconocimiento de la diferencia y la aceptación de la diversidad toca de manera directa a los individuos de diferente clase, raza y sexo, así como de diversas opciones sexuales, de ahí que tal tensión se exprese de manera más concreta entre la política de la igualdad y la política de la diferencia.³¹ El conflicto establecido en estos términos nos conduce a recordar la distinción entre las dos posturas fundamentales del feminismo: el feminismo de la igualdad que ha pugnado por la obtención de derechos iguales para mujeres y hombres en educación, acceso al mundo laboral, a los puestos de decisión y de autoridad, sin tomar en cuenta las especificidades; en tal sentido, enfatiza la separación de las esferas privada y pública, desvaneciendo la estrecha vinculación entre ambas o reconociéndole solamente un vínculo instrumental y advirtiendo los logros femeninos en términos del éxito en “las conquistas” del mundo público. El feminismo de la diferencia postula el reconocimiento de que mujeres y hombres son diferentes, fomentando no sólo la aceptación de la particularidad sino del individualismo exacerbado. Ambas posturas se han llevado a extremos nocivos para la democracia social y para la situación de las mujeres quienes, sólo por citar una de tantas situaciones, han adquirido el derecho de trabajar tan duramente como los hombres y hasta más, ya que la soñada distribución de tareas se ha postergado en aras de evitar el estallamiento del conflicto personal. No obstante, ha sido el más socorrido de los argumentos, ya que las mujeres y los hombres bajo este paradigma de la diferencia nos hemos vuelto irreconocibles, tan diferentes que unos “vienen de Marte y las otras de Venus”.

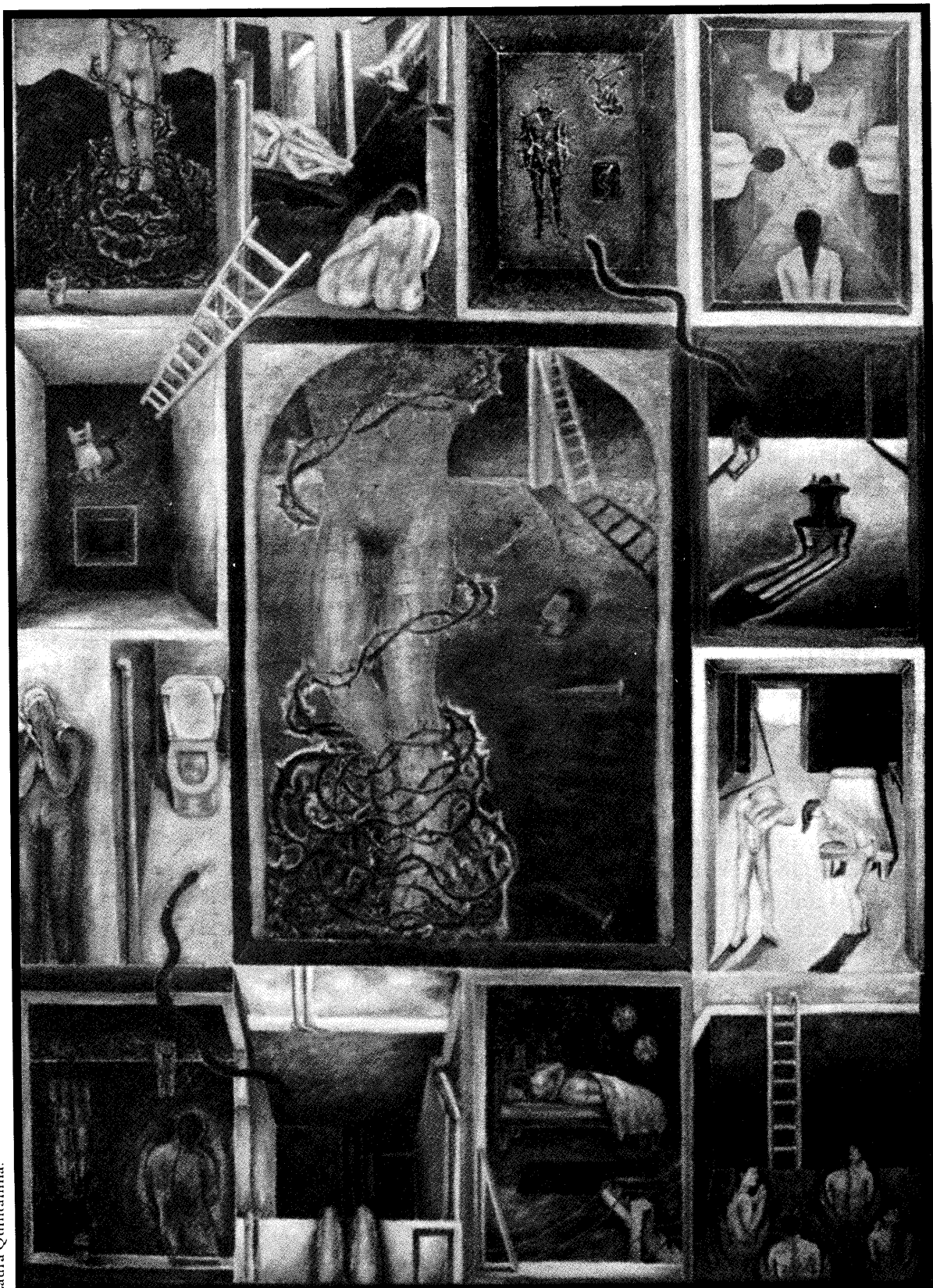
²⁷ Pierre Bordieu, *op. cit.*, p. 37.

²⁸ *Ibid.*, p. 39.

²⁹ *Ibid.*, p. 56.

³⁰ Véase Paz Xóchitl Ramírez Sánchez, “Hacia una ética de la diversidad”, en *Alteridades*, 4(8), 1994, pp. 67-74.

³¹ *Idem.*



Historias terminales. Encausto, chapopote s/tela, 200 x 140 cm. 1995.

ACERAS SALVAJES:¹

UN VERANO CULTURAL EN LA CIUDAD DE MÉXICO GAY

Antonio Marquet*

Take a walk on the wild side of the street
LOU REED

Dejando de lado el carácter arbitrario de un corpus así constituido, con la agravante de incompletud —razones de espacio obligan—, he optado por el abordaje de la cartelera cultural gay de la Ciudad de México en el verano de 2001 con una doble finalidad: tanto para descubrir rasgos característicos de la comunidad homosexual como para bosquejar el perfil de la vida de una minoría en la capital. El recorrido por el otro lado de la acera deriva por la plástica, el cine, el teatro, la literatura. Va desde los cuadros de una exposición, la XV Semana Cultural Lésbico Gay o “Aguas de colonia” de Carlos Márquez;² pasa por *Happy together* de Wong Kar

Wai;³ *Y tu mamá también*,⁴ *Perfume de violetas*,⁵ *Justo a los diecisiete*, se detiene en *Devastados* de Sarah Kane;⁶ en *Pastel de zarzamoras*,⁷ *De la Calle*, ecos de un homenaje a González Dávila (1940-2000), o en *Feliz nuevo siglo Doctor Freud* de Sabina Berman; en *Calígula* o *Se xitaron en el cuarto*; en el comentario del número 31 de una revista dedicada a la *Queer Nation*, *Litoral*, o al especial significado de los diversos premios concedidos en este año al suplemento del periódico *La jornada*, *Letra S*.⁸ A través de estos

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Además de la referencia a la letra de la canción de Lou Reed, la oposición en el título entre salvaje y acera vuelve sobre la polaridad civilización y barbarie. Salvaje porque las formas de expresión son aquellas de la cultura extraoficial, alejadas de la solemnidad y la propiedad del código imperante. Expresión que pone en evidencia la violencia de esos códigos y su carácter represor, intolerante, reductor de la sexualidad. “Aceras salvajes” por otro lado por asociación con *Noches salvajes*, la película de Ciryll Collard; “Aceras salvajes” porque el arte homosexual ha adoptado conscientemente otra vía, lejos de los senderos hollados de la expresión, no sólo temática sino estilística.

² Galería Pecanins, 28 de agosto-27 de septiembre de 2001.

³ Película de 1997, exhibida por primera vez en México en el marco del 21 Foro Internacional de la Cineteca, septiembre de 2001.

⁴ De acuerdo con un balance anual de Patricia Dávalos “*Y tu mamá también* y *Shrek*, las taquilleras” (*La Crónica*, 31 de dic. de 2001), “*Y tu mamá también* logró meter a los cines un promedio de un millón 441 mil 884 espectadores con ingresos de 41 millones 571 mil 669 pesos...”. Con tales cifras es la película mexicana que contó con más espectadores.

⁵ “El drama de Sistach, acaparó a 692 mil asistentes y 19 millones 513 mil 426 pesos”, *Cfr. id.*

⁶ Se presentó en el Teatro El Granero.

⁷ En el verano citadino también pudo verse de González Dávila *Tiempos furiosos* dirigida por Raúl Zermeno en el teatro El Granero y *Amsterdam Boulevard* en el Foro Buñuel.

⁸ Suplemento que ganó el Premio Nacional de Periodismo e Información 2000-2001.

momentos sobresalientes del verano de 2001,⁹ es posible rastrear elementos para un discurso identitario (siempre en situación, siempre datado) de una minoría.¹⁰

Si pudieran recorrerse los contornos de lo homosexual en la cultura mexicana actual resultaría evidente la paradójica omnipresencia de este elemento que, sin embargo, socialmente es masivamente denegado, en el mejor de los casos, ya que según las estadísticas: “De enero de 1995 a junio del 2000 se registran 631 crímenes, un promedio de un muerto cada 2.8 días, casos que según el organismo no se

⁹ En un recuento sobre los hechos culturales más relevantes del 2001, aparecido en *La Crónica*, “Los acontecimientos culturales más relevantes del año 2001”, firmado por Maricruz Jiménez y Ricardo Pacheco (31 de diciembre de 2001) es preciso señalar que tan sólo tres noticias que conciernen a miembros de la comunidad gay ocupan un lugar relevante. En el balance se señala que: 1) “Ese mismo día falleció en Ixtapa, Zihuatanejo, el poeta y ensayista Manuel Ulacia. Era presidente del PEN Club en México. Fue autor de *La materia como ofrenda*, *Luis Cernuda: escritura, cuerpo, deseo y Antología de Luis Cernuda*”; 2) “El 1 de octubre, el crítico de arte, compositor y director teatral José Antonio Alcaraz murió a los 62 años”; 3) “También en octubre, Hugo Argüelles fue sujeto de un homenaje en el Palacio de Bellas Artes donde se representaron fragmentos de sus principales obras como *Los cuervos están de luto*; *La boda negra de las alacranes* y *La ronda de la hechizada*”. Como se ve, se trata de dos obituarios y de un homenaje: tal es la forma de recuperación de la cultura gay hecha en el marco de un recuento de la cultura nacional.

¹⁰ ¿Qué tienen que ver directores chinos, norteamericanos, dramaturgos ingleses, quebequenses [...] en un artículo sobre una minoría en México? se preguntará con justa razón el lector que encontrará extraña la mezcla. La razón de ello es que para superar y subrayar la marginalidad se ha elaborado una teoría queer según la cual el discurso cultural de la comunidad gay tiene como objetivo el construir un espacio simbólico para la Nación Queer, espacio de acogida para burlar el arrinconamiento. Por otra parte, cada una de las producciones extranjeras representadas en nuestro país, circula, se consume con un objetivo de apropiación por la comunidad gay mexicana que hace suyos esos personajes, esas tramas, esas obras, y así las incorpora en su imaginario. A través de estos productos se reflexiona comparativamente sobre la situación mexicana y sus diversas posibilidades. Así se conforma un discurso multicultural, omnipresente. Se parte de la convicción de que un discurso construido no es un espacio cerrado, monodialógico que ha sido la constante de la cultura heteronormativa, nacionalista a ultranza (recuérdese los elementos con los que se armó la polémica contra los Contemporáneos). Si, por ejemplo, la pieza de Sarah Kane es inglesa, la puesta en escena es mexicana, los actores mexicanos, el público mexicano. De esta forma se realiza el proceso de apropiación de ese texto inquietante.

han resuelto por el prejuicio de autoridades hacia las minorías sexuales.”¹¹ Por otra parte, las denuncias contra la homofobia y la ausencia de un trato igualitario en los engranajes del sistema judicial se denuncian con frecuencia. Como el caso del ombudsman yucateco, Omar Ancona Capetillo, quien durante el verano de 2001, hizo un llamado a la población para que disparara contra los seropositivos;¹² o la exhibición de la pasividad de la justicia estatal para detener a un supuesto homicida serial de homosexuales en Colima.¹³

Si tomamos en consideración estos ejemplos extremos,¹⁴ es posible afirmar que la Ciudad de México se levanta como un sitio excepcional en un país dominado por el conservadurismo. Sitio de acogida de los gays que tarde o temprano se ven forzados a dejar su lugar de origen donde la movilidad, la vida íntima, resulta imposible por la mirada inquisidora del vecino, siempre al acecho.¹⁵ Los asesinatos acae-

¹¹ Collado, Fernando de, “Matan a un homosexual cada 3 días”, *Reforma*, 12 de noviembre de 2000. Reproducido en la hoja electrónica de *Ser gay* <http://www.sergay.com.mx/matagay.shtml>. Por otra parte, la CCCOH ha registrado desde 1995, 215 asesinatos contra homosexuales y lesbianas (“Esclarecen asesinato de joven gay” en *Letra S*, 66 (3 de enero de 2002), p. 10.

¹² Cf. el artículo de Claudia Herrera Beltrán, “Inaceptables, las declaraciones de Ancona contra enfermos de sida. Exigen ONG cesar al ombudsman yucateco”, en *La Jornada*, 19 de julio de 2001.

¹³ Un amplio reportaje de María Rivera, “Crímenes impunes contra gays en Colima: para el procurador estatal su temor ‘es muy personal; nadie puede garantizar la vida a nadie’” (*La Jornada*, 16 de agosto de 2001), señala una serie de asaltos y homicidios sin resolver en el Jardín Núñez (Karim Chávez Álvarez, Alberto Fuentes, Arnoldo Larios Ramírez, Jorge Ernesto Uruchurtu Larios, Luis Eduardo Vázquez Montes...) y denuncia la abulia e indolencia mocheril del procurador estatal Samuel López, incapaz de detener a Miguel Ángel Amaro Huerta, presunto asesino.

¹⁴ Coincido con Humberto Guerra, quien amablemente leyó el presente texto, en que estos ejemplos extremos no dan cuenta de la homofobia de cada día en medio de la cual todo homosexual vive.

¹⁵ Didier Eribon en su libro *Reflexiones sobre la cuestión gay*, señala esta necesidad de emigración como una característica de la gaydad. Aunque quizá la emigración haya que tomarla también en un sentido más simbólico, como un imperativo que como cantarían los Village People, o más recientemente Pet Shop boys, hay que respetar el “Go west”, de una Queer Nation por construir.

cidos recientemente en Colima; la explosión vejatoria de Aguascalientes, apenas hace un año, el caso de Chihuahua, la violación de un homosexual en Yucatán, se asocian con políticos sin experiencia, que deseosos de golpes publicitarios que les permitan darse a conocer atrayendo a las cámaras y congraciarse con las fuerzas más conservadoras de la sociedad, a falta de imaginación política y de un verdadero esfuerzo por asumir una representación. En Veracruz se retiran espectaculares con fines moralistas; en Nuevo León, como en la Ciudad de México, se cierran centros nocturnos. Parecería que la sociedad mexicana está sumida en una fiebre moralizante que no puede ser tomada a la ligera por una comunidad que se convierte fácilmente en blanco de ataques heteronormativos.

Sin embargo, no todo es miel sobre hojuelas en la metrópoli: un anónimo artículo apunta claramente la política homofóbica desatada por la delegada de Cuauhtémoc:

La clausura de los bares El Taller, Anyway, y El Bar Zoo aunada con las clausuras de El 14 y El Blush representa el cierre de casi 40% de los bares gays de la Delegación Cuauhtémoc que gobierna Dolores Padierna. La cifra contrasta con solo el 3% de los establecimientos mercantiles no gays aunque Padierna niega que se trate de homofobia.

Nos usaron durante las elecciones para lograr el poder y ahora parecen querer continuar utilizándonos como animales de circo en un asunto meramente político del que pretenderá seguramente salir airosa y continuar manipulando a tan importante fuerza electoral.

Afirmación que apunta a la conciencia política de una comunidad gay que ahora debe asumir el poder de su voto.

Parte esencial de la violencia homófoba consiste en amordazar el punto de vista del marginado, cuyo destino, desde esa perspectiva se reduce a una serie de actos autodestructivos. Tal sería el meollo de “Tía Nela” de Enrique Serna, cuento que cierra *El orgasmógrafo*, y que se acerca al travestismo desde la censura moral. En efecto, entre la Tía Nela y Efrén/

Fuensanta sólo hay saña, más allá de la muerte. Para la tía Nela, tal como se produce en una amplia zona del imaginario social, el homosexual sólo puede ser un jotito, evolucionar después hacia la prostitución, ser travesti, transexual, antes de terminar aislado. En una relación especular, al final del cuento se descubre que uno de los objetivos de Efrén fue ocupar el sitio de la inválida Tía Nela, esa mujer odiada y admirada. El sujeto sólo puede acercarse a ella a través de una imitación mórbida con matices de psicosis hichtcockiana, y termina en silla de ruedas (para expiar una culpa que le atribuye su tía), tejiendo y castrado. Por supuesto es la tía Nela, o mejor dicho su cuerpo insepulto, quien habla frente a su sobrino, tan sólo para reprochar, desplegando la cadena de entuertos que ha infligido a su entenado por “amor” y por “conciencia cristiana”, privilegiando subterfugios pseudo-axiológicos por encima de un auténtico compromiso con el otro.

En este entredós de cierta apertura y homofobia en el que se construye el discurso de la comunidad homosexual en México, destaca la publicación de una antología: *El ensayo literario mexicano*,¹⁶ en la que un 10% de los ensayos elegidos son obra de gays o abordan una temática gay: aparece por ejemplo un ensayo precursor de los estudios gay de Luis Mario Schneider: “El tema homosexual en la nueva narrativa mexicana”, junto con un ensayo capital que anunciaba desde los setenta el libro¹⁷ de Carlos Monsiváis sobre Novo, “Salvador Novo. Los que tenemos una manos que no nos pertenecen”, y abre el discurso de Antonio Alatorre en su entrada al Colegio Nacional “Crítica literaria tradicional y crítica neoacadémica”: ¿Es acaso un *lapsus* el que desde el inicio mismo del libro aparezca la voz de un destacado investigador travestida en mozueta que impreca a su violador?¹⁸

¹⁶ La selección fue elaborada por John S. Brushwood, Evodio Escalante, Hernán Lara Zavala y Federico Patán (UNAM/Universidad Veracruzana/Editorial Aldus, México, 2001).

¹⁷ Carlos Monsiváis, *Salvador Novo: lo marginal en el centro*, Era, México, 2000, 195 pp.

¹⁸ Tal ensayo plantea una distinción genérica: en este caso entre la crítica tradicional y la neoacadémica con una *démarche* en la que no podría estar ausente esa fina ironía típicamente gay, insidiosa, atenta al ridículo, ácida.



El valle de México. Encausto y chapopote s/tela, 60 x 200 cm. 2003.

De entrada cabría poner en relieve la intensa vida cultural gay que se despliega en la Ciudad de México, única urbe en el país capaz de ofrecer tal profusión. La cartelera de la capital incluye una sección gay en la que aparece tan sólo una parte de lo gay, aquello que está dirigido a un público gay, aquello que se produce en un foro gay, aquello que desde la buguería se concibe como indudablemente gay. Claro que eso que es clasificado como gay, ha omitido una buena porción de actos gay, entre otros a todos aquellos creadores que han conocido éxito incuestionable y un reconocimiento histórico o simbólico: sorprendentemente, el reconocimiento los exime de una dimensión genérica. Eso no es gay; es incorporado o secuestrado por el discurso heteronormativo, y por tanto aparece en la cartelera general. A pesar de semejante saqueo que graciosamente comete la comunidad buga, la existencia de una sección gay en la revista *Tiempo libre* es índice de grandes cambios que se han efectuado en la última década.¹⁹ Ello

¹⁹ Esa sección de la cartelera sólo ocupa media página de la revista y entre otras actividades menciona los diversos espectáculos que se presentan en el Cabaretito de Tito Vasconcelos (al respecto debo reconocer que es una omisión en este panorama); los ciclos de cine que se exhiben en el Foro de la diversidad sexual; asimismo señala el restaurante Plata [...] El presente ensayo que trata de reseñar las actividades gay durante el verano, es índice de la desproporción que existe entre una cartelera un poco más cercana a la realidad de la oferta y lo mínimo que se anuncia como gay en *Tiempo libre*.

va contra de las reservas expresadas en medios académicos sobre la propiedad de hablar de una cultura gay,²⁰ o la sospecha generalizada de que exista una comunidad gay.²¹

La marginalidad: un *Unheimliches* radical

Das Unheimliche,²² esa dimensión que engloba lo desconocido, lo que no resulta familiar, lo no cercano, y

²⁰ En sus *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Didier Eribon señala la inconveniencia de hablar de cultura gay, puesto que el homosexual lleva una doble vida de tal forma que de día se integra a la sociedad y de noche tiene una vida de ocio peculiar: "Así pues, es imposible hablar de la 'cultura gay' o de la 'comunidad', del 'gueto', etc. (naciones que han sido definidas para otras categorías —étnicas, religiosas— y que la mayoría de las veces se transponen sin precaución ni método a los gays y lesbianas) sin asociarlas con el proceso de migración y con los efectos que ésta produce, y por lo tanto con toda la historia de la partida hacia la ciudad y de la construcción de un mundo gay que esta historia ha ocasionado" (p. 45). Habría que señalar, que esto sucede en algunos homosexuales que administran su vida en una duplicidad desgastante. Pero tal no es el caso de todos; cada día se multiplican quienes viven fuera del clóset, dentro de un "mundo", como Eribon lo llama, gay. Por otro lado habría que señalar tanto la ausencia de una verdadera argumentación de Eribon como el hecho de que si se eliminan términos como comunidad, gueto, cultura, siempre hay un elemento que viene a llenar el vacío, como es el caso de la misma palabra "mundo", que el autor francés utiliza.

²¹ Cfr. en la bibliografía las entrevistas realizadas por Fernando Morales y Martha Vera.

²² Traducido como inquietante extrañeza o lo siniestro, el concepto fue elaborado por Freud en 1919 y posteriormente

que al mismo tiempo, como lo indica la etimología (*Heim*, hogar), se encuentra dentro del ámbito propio, es una categoría indispensable para analizar cómo es percibida la homosexualidad en el imaginario social. Una película de Wong Kar Wai y una obra de Sarah Kane me servirán para marcar dos polos de la representación de la homosexualidad en el imaginario social.

El de Fai y Wing es un amor en chino. Y por ello (toda historia de amor está en chino), o a pesar de ello, es una historia de amor como muchas otras, bugas y gay. Ellos son hongkoneses en Argentina. Con *Happy together* (Estados Unidos, 1997) Won Kar Wai (Shanghai, 1958) levanta el reto de penetrar en el amor-pasión gay, y por tanto (pagando tributo a las ideas preconcebidas), el marco del tango, sirve a la perfección.

Happy together se presenta como el diario de un viaje redondo, Hong Kong-Buenos Aires, de Lai Yu-Fai. También registra los avatares del desencuentro amoroso de un amante desengañado que denuncia acremente las manipulaciones, infidelidades, inconstancias de su amado Wing. De dos hombres orientales que despliegan su incapacidad (como todos, como siempre) para resolver el reto que representa el amor.

Los protagonistas bailarían un tango que ritma la película en la cocina de esa vecindad justo antes de un episodio (quizá el definitivo) de separación. Imposible vivir juntos; imposible vivir separados. Wing se quedará en el hemisferio sur: allí recupera el espacio que un día perteneció a Fai, ese cuarto que antes había despreciado, quizá porque sólo en ese espacio otrora del amante, en ese espacio fetichizado que lo representa y lo convoca, es posible arrastrar —o mejor dicho ser arrastrado por— una turbulenta existencia entre la prostitución y el latrocinio, a la deriva de una pulsión incontrolable.

Los amantes, por supuesto, son complementarios: Fai es formal, el amante fiel, quien guía, el que provee y brinda cuidados, el que trabaja. Wing

será infiel, el inconstante y juguetón, el seductor, quien vive en permanente desorden, el demandante, el inconsciente.

Al principio, sólo querían ir a Iguazú y por supuesto, tal como toda historia pasional lo requiere, no lo logran, o lo consiguen de manera diferente a la que se habían propuesto inicialmente. Fai alcanzará el objetivo solo, antes de partir de regreso a Hong-Kong; Wing, en cambio, se quedará pasmado ante ese objeto emblemáticamente kitsch, la lámpara de colores chillantes en donde las aguas caen interminablemente en una pantalla de plástico y un elemental dispositivo rotatorio. Lámpara frente a la cual pasaron cada uno noches interminables de silencio e insomnio, rumiando las heridas causadas por el otro.

Al inicio de la cinta los encontramos extraviados en una carretera que nunca supieron a dónde conducía, sin dinero.²³ Por supuesto se produce el primer choque, y la pareja intercambia las primeras recriminaciones: los reproches de aburrimiento marcan la disimetría en la relación. Uno tendría la obligación de divertir, de ofrecer placer, dinero [...] a otro que es receptor puro, ávido de goces. Uno exige; el otro dará algo que nunca será suficiente, algo que siempre estará por debajo de las expectativas de un goce que reclama más sin cesar.

Fai siempre está solo y casi siempre callado: ya sea en el rastro, en el fregadero, en el restaurante donde lava platos, o en la calle, cuando trabaja de portero e incluso de güigüi para el bar para extranjeros donde se interpretan tangos para turistas orientales y americanos. ¿A quién podría decir sus tribulaciones?

Fai confiesa que los momentos más felices fueron cuando estaba Wing convaleciente del intento de suicidio. Entonces lo pudo cuidar, alimentar, bañar, acariciar mientras dormía. Fueron esos los únicos momentos en que Fai soñó en la seguridad de tenerlo, tan sólo para él. Entonces le roba el pasaporte con la intención de alimentar la fantasía de que sin el documento el amado no podría marcharse del país

desarrollado por Lacan en la dirección de una angustia que surge cuando el sujeto se ve confrontado con una alteridad omnipotente (Cfr: "Inhibición, síntoma y angustia" en el *Diccionario de psicoanálisis* de Elisabeth Roudinesco, p. 531).

²³ Significativo extravío en la pasión: nadie poseería los recursos emocionales para ofrecerse semejante lujo; ningún implicado sabe a dónde conduce un amor semejante.

y por tanto no podría irse de su lado. Tal es la paradójica prueba de amor que anhela para el otro: la invalidez. ¿No fue acaso amor lo que condujo a Fai a rescatar a Wing de la muerte? ¿No fue acaso el amor por Fai lo que llevó a Wing al intento de suicidio como último recurso para regresar a lado de Fai? Y sin embargo, esos momentos de mayor felicidad sobrevivieron después de haberse separado y jurado no regresar.

La historia de amor de Fai y Wing se desenvuelve como en una pompa de jabón que planea sobre un ambiente totalmente extraño. Los amantes están inmersos en un universo lingüístico ajeno, en una sociedad exótica para ellos, en una tradición que ignoran. Encerrados en una cápsula construida por la intensa vida afectiva que llevan, hecha con rompimientos, arrumacos y agresiones; con golpes y besos, rehuyéndose y buscándose, en un desajuste permanente; amándose a destiempo. El amor aparece así como una aspiración insatisfactible.

Al regresar a China, Fai confiesa que tenía la impresión de retornar de un sueño profundo. El recorrido no fue tan sólo geográfico, a través de océanos y continentes, desde el hemisferio norte al sur. Su viaje fue por el interior recóndito de sí mismo. ¿Volverá a atreverse a realizar una jornada de esta manera? En todo caso, Fai sabe dónde podrá encontrar otro amor, en el mercado nocturno de Taipei. Se trata de Chang, de quien tiene como fetiche la fotografía que hurtó a los padres de éste del puesto de comida del mercado, de donde Chang huyó hasta Argentina y más allá hasta el fin del mundo, a donde lleva grabado el llanto de Fai.²⁴

Compañero de trabajo en el restaurante chino de Buenos Aires, Chang, afectado por una enfermedad de los ojos, aguzó el sentido del oído: a pesar de las palabras que se digan, el tono de la voz delata los verdaderos sentimientos de quien las pronuncia y por ello le pide a su amigo Fai que le grabe algo, lo que se le ocurra para que las lleve a la punta del

continente: de hecho se lleva las lágrimas de Fai hasta el fin del mundo y regresa a Buenos Aires para despedirse de él, pero como era de esperarse no lo encuentra. En el mismo momento, Fai a su regreso a Hong Kong hará escala en Taipei para buscarlo. Lo único que logra es conocer a su familia, y robarse una de sus fotografías para conservar el recuerdo de Chang, quien lo amó sin pedir o reclamarle nada, en silencio. En un mutis denso, capaz de declararlo todo.

El amor gay (mexicano o chino) posee esa dimensión: si bien no necesariamente vive a contracorriente, ciertamente navega fuera del cabotaje buga. Al mismo tiempo que está sumergido en una sociedad cerrada, distante, censora, persecutoria de la diferencia, y que habla un lenguaje totalmente otro, presenta como correlato un cierto encapsulamiento protector para sobrevivir en un entorno ajeno que tan bien describe la cinta de Wong Kar Wai. Para ilustrarlo basta con evocar una escena de la película: mientras Fai prepara uno de los tradicionales platillos chinos en la cocina común de esa vetusta casona de techos altos y balcones transformada en pensión, se produce un encuentro ríspido del propietario con una de las inquilinas. Aquél exige la renta atrasada; ésta responde con evasivas y pasa inmediatamente al extremo: no le dará nada. Esa tensión entre ambos personajes sin nombre (como todos los personajes de la cinta ajenos a la trama emotiva), y la discusión que remite a las de las zozobras de las clases desfavorecidas argentinas sin fondos para pagar el arrendamiento de su mísero cuarto, se producen como algo lejano, incluso de fondo. A esa gente con la que conviven los amantes, no le importa el problema emotivo por el que atraviesa Fai. Ni éste podría contarle las turbulencias de su relación. De hecho nadie prestaría oído al otro: ¿en qué lengua podrían hacerlo? Para esa señora y el propietario, Fai y Wing no son sino seres exóticos. En cierta forma la comunidad gay y la sociedad buga no tienen un lenguaje común para hablar; no comparten una axiología que ofrecería tal sustento;²⁵ el único espacio de

²⁴ Como *My Own private Idaho*, *Priscilla, reina del desierto*, *Las noches salvajes*, *Happy together* es un road movie que remite a esa emigración necesaria para el gay de la que habla Didier Eribon en *Reflexiones sobre la condición gay*.

²⁵ El moralismo a ultranza del padriato, por ejemplo, es claro ejemplo de una delegada empecinada en desoír las voces

comunicación posible es el simbólico de las producciones culturales.

A donde nunca llegarán juntos los amantes es a las cataratas de Iguazú, imagen de la caída prolongada, incesante, metáfora del amor como pasión que es caída pura. No podrán contemplar ese espectáculo juntos; lo verá solo Fai y allí por supuesto recordará a Wing. Como si no fuera posible que la pareja satisficiera un objetivo común. Juntos no tienen posibilidad de ser espectadores de esa caída eterna, de presenciar esa fuerza de la naturaleza. Como si el espectáculo que representa al amor-pasión fuera para disfrutar desde una intimidad que rehúsa la sincronía con el otro.

§

¿Cuál es el máximo de violencia que es capaz de albergar un cuarto de hotel? La habitación en el que se desarrolla *Devastados*²⁶ de Sarah Kane se transforma tanto en trampa, cámara de tortura, como en tumba. El punto de encuentro no podía ser más impersonal y termina como una especie de contenedor para dos (resulta imposible afirmar que se trate de una pareja) mutilados moral y físicamente después de haber experimentado canibalismo, violaciones (de la mujer y del hombre) y de haber sido testigos del intempestivo derrumbe social.

En *Devastados* la homosexualidad no aparece sólo como un elemento más dentro de una escalada de violencia de una estructura que innegablemente contiene el dejo de un discurso vindicativo desaforado. Uno de los suplicios que se le inflingen a Ian, el arrogante macho, vejador y violador, es justamente la

de la comunidad gay que claman por el respeto a sus lugares de reunión y por el respeto a una forma de ser que incluye el bar como un elemento fundamental de la historia de la comunidad gay contemporánea.

²⁶ En entrevista de Maricruz Jiménez, Arturo Ríos define *Devastados* de la siguiente manera:

Es la guerra que en un momento nos puede tocar a todos, la que en el instante menos pensado le podemos abrir la puerta. Y esto no podemos decir que no nos atañe. Estos seres preocupados solamente por sí mismos no se dan cuenta que afuera hay algo que atañe a todo mundo y que es imposible dejar de ver. La obra me parece un gran texto escrito por una autora de 24 años, que cinco después se suicidó; este texto fue su primera obra.

violación. Al irrumpir en la habitación, un soldado que posteriormente se suicidará, lo viola, antes de devorar sus ojos. La homosexualidad (al igual que la maternidad, el amor, la solidaridad, el nacionalismo, la identidad nacional...), está despojada de cualquier posibilidad que no obre en el sentido de la degradación y la agresión.²⁷ En una Gran Bretaña en la que se han exacerbado los conflictos interétnicos, intersubjetivos: a la violencia en el ámbito de la pareja, corresponde socialmente un racismo extremo ya no sólo entre blancos y las demás razas, sino entre las diversas comunidades británicas. La escalada de agresión masculina en la pareja es acompañada por el desbordamiento del terror social que libra a la población civil a las sangrientas fantasías de soldados que se apoderan de la ciudad.

Ya condenado a muerte, Ian, un reportero de un diario local, encargado de la nota roja, da cita a Cate en la habitación de un hotel donde arremete contra un ser desesperantemente pasivo. Los protagonistas están presos en una furia autodestructiva: aunque está desahuciado, él continúa fumando y bebiendo. Mientras el espectador no sabe qué impulsa a Cate a asistir a un cuarto de hotel a encontrarse con alguien que ya ha demostrado ser su verdugo.

Si entre los hombres habría un cambio radical que los transforma de victimarios en víctimas, en el caso de Ian, o de insulsos novios en violadores como el soldado, el masoquismo de Cate la lleva a utilizar la comida como pretexto para salir a una calle por demás peligrosa: regresa semidesnuda y con hilos de sangre a lo largo de las piernas, con una botella, un mendrugo y sin dignidad. El caos que presenta *Devastados* parecería organizarse en dos secciones: una primera parte que gira en torno de las humillaciones a Cate. Una segunda parte en que la misma violencia convierte en víctima a Ian.

²⁷ Al caracterizar la lógica que anima a las nuevas guerras, Josep Ramoneda señala que "La sexualidad primaria del varón adolescente preside la subcultura de unas guerras en que las bandas paramilitares actúan a menudo como franquicias de los Estados para hacer los trabajos más sucios que éstos prefieren delegar" ("Genealogía de la nueva guerra", en *Babelia*, 22 de septiembre de 2001).

En tal contexto, la homosexualidad aparece como castigo contra la política prepotente del macho. Una especie de justicia retributiva inmanente, de ojo por ojo. Si Ian violenta a Cate, el soldado atentará sexualmente contra él. Si Ian apunta con su pistola a la nuca de una Cate que ha perdido el sentido mientras la sodomiza, el soldado amenazará al violador con una metralleta, mientras lo viola. Ciertamente habrá un grado mayor en la escala del Mal, en algún momento aparecerá un enemigo más fuerte, más resentido, más enloquecido, alguien que muestre mayor disponibilidad para cobrarse la factura de violencia que ha padecido. Dentro de una psicotización de las estructuras sociales, en las que la única forma de contacto es embistiendo, la moneda que regula los intercambios en la sociedad es la agresión, ya sea racista o sexista en un sitio en el que impera la ley del más fuerte. Britania se transforma en una jungla en la que resulta imposible saciar cualquier apetito, sobre todo por esos personajes masculinos a punto de morir ya sea por enfermedad como Ian o suicidándose como el soldado: confrontados en tal extremo sólo es imperativo causar el mayor padecimiento moral en el entorno emotivo del otro, siempre víctima: el soldado viola a menores frente a sus familiares; goza con la enumeración previa de los golpes morales y físicos que asestará a inocentes; Ian no deja de humillar y de violentar a Cate.²⁸

Cate, desempleada permanente, sin habitación propia (vive en casa de su madre), sin hijos, sería víctima social, de la pareja, como mujer y como ser humano: víctima en estado puro. No le importa sobrevivir pagando el precio de su ya de por sí merma-dísima dignidad. Al terminar *Devastados* no sólo tiene moretones, ni siquiera limpia la sangre que le escurre por las piernas, ni le interesa cubrirse: llega semidesnuda de la calle. ¿Cuántas veces fue violada en el curso de una jornada?

²⁸ Dentro de esta lógica, Josep Ramoneda señala que “Las nuevas guerras son guerras de exclusión, basadas sobre la adhesión a principios identitarios, con diversidad de actores militares, que rehuyen el combate convencional y provocan muchas más muertes entre la población civil que entre los propios combatientes organizados y no reconocen ninguna regulación o legislación internacional.” Cfr: *supra*.

La homosexualidad es considerada con el mismo desprecio que todo aquello que no es blanco o nativo. Como una forma más de manipulación y de agresión, Ian arroja la sospecha de lesbianismo sobre Cate quien, según él, debe ser una excelente lamecoños; si no accede a las apremiantes demandas sexuales de Ian, la razón es por ser lesbiana y vestirse como tal. A la postre, el mundo blanco estaría amenazado tanto por gente de color, minusválidos como por homosexuales. *Devastados* pone en evidencia que ya sea que un país atravesase por la guerra o disfrute de la paz, que prive un régimen de derecho o haya estado de sitio; viva en la jungla o se organice como una sociedad multicultural, la homosexualidad continúa estando en el centro mismo del horror, del desprecio, de las fobias. Ian arremete contra quien supuestamente ama lanzándole la sospecha de lesbianismo y, a su vez, el soldado sodomiza a Ian para arrebatarle la dignidad, antes de introducirle la metralleta en el ano o de sacarle los ojos a mordidas.

La gaydad tatuada

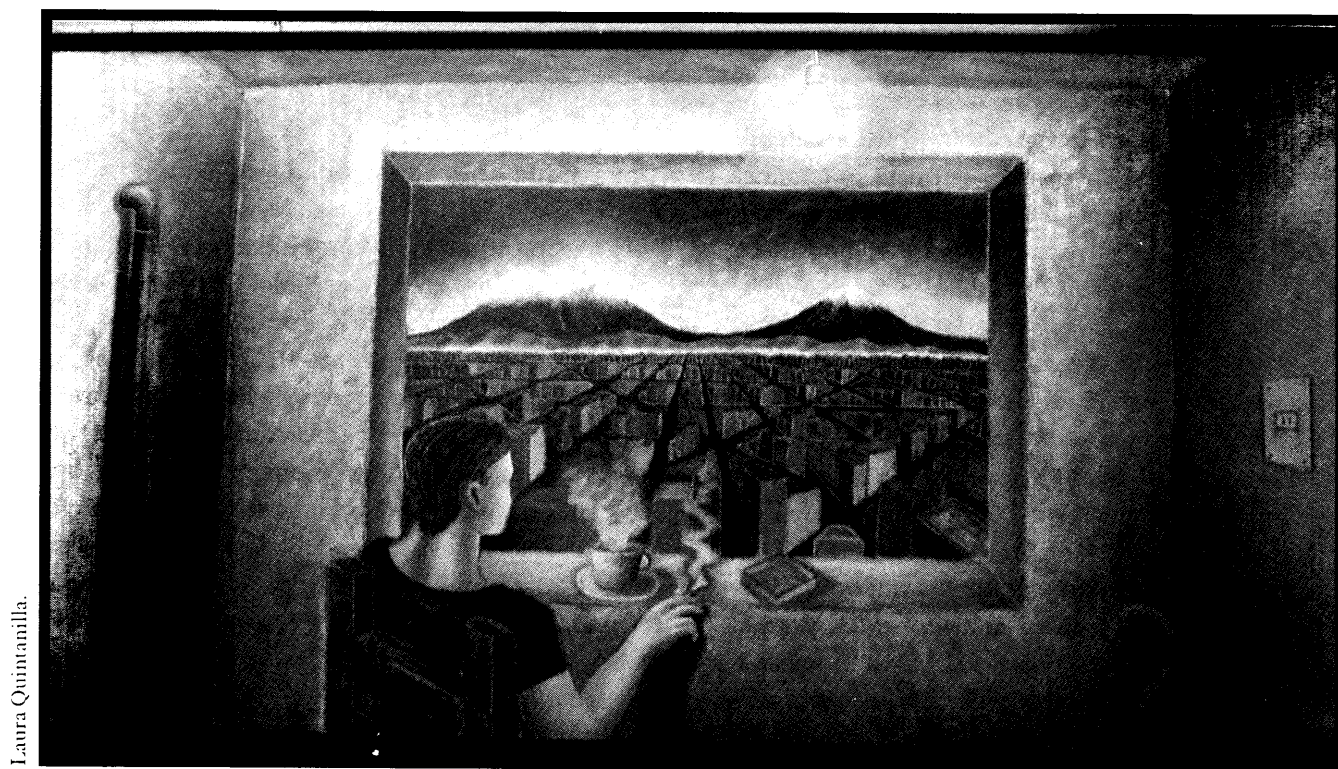
Carlos Márquez ha recurrido a tatuar dos de los iconos que más obsesionan y representan a la nación Queer: se trata de san Sebastián y de Ganímedes.²⁹ Éste, marcado en la espalda; aquél, en el costado. El san Sebastián moderno nada tiene de santo; y, en cambio, lo posee todo de modelo de una pasarela (de hecho es a partir de la foto de un estríper como el pintor trabajó). El antiguo santo ya no anuncia la fe en un más allá, el desprecio por la carne, el martirio; ahora vende una fragancia masculina, “Me & Myself”. El icono se ve transformado por el encerramiento narcisista (narcisismo de la cultura gay, narcisismo de nuestra sociedad). Hay que reconocer que todo en la figura de san Sebastián se prestaba para ello por ser un santo que se exhibe y despliega su belleza

²⁹ Como antes señalé, se trata de la exposición “Perfumes”, presentada en la Galería Pecanins, de 28 de agosto-27 de septiembre de 2001.

física tanto a la contemplación, a la admiración, al deseo erótico de quien lo mire, como a la violencia; aunque la agresión parecería causar poca mella ya que en ningún momento se nota un rictus descompuesto. En el horizonte visual del cuadro que retrata la soledad martirizada del santo, aparece además la imagen de su mismo cuerpo grabado en el costado. Así refugiado en el bunker del narcisismo a ultranza, en que su imagen se reproduce en una *mise en abîme* infinita, el santo ya no puede ser alcanzado por las flechas romanas. Si el cuerpo puede ser herido por los dardos la imagen no, y menos aún la imagen de la imagen de la imagen [...] Con lo cual el enclaustramiento narcisista adquiere una reinterpretación como dimensión salvadora.

zación divina. Zeus no ha podido resistir los encantos de un mortal y lo ha raptado para que el efebo se consagre a brindar placer a los dioses (escanciando las copas de los comensales). Ganímedes —y con él, el irresistible deseo del adulto por el efebo—, ha quedado retratado en su asunción. Poco importa que ese adulto sea un dios, el deseo homoerótico persiste en otras esferas que no son humanas. La violencia del rapto se desvanece y en su lugar aparece la glorificación del deseo homosexual de quien reina en el Olimpo.

La exploración de Carlos Márquez va más allá de la simple ilustración de mitos por demás conocidos al hacerlos confluir con la estrategia publicitaria, espacio privilegiado del interés masivo. Transforma el



Laura Quintanilla.

Instante. Encausto, chapopote s/tela, 75 x 150 cm. 2003.

En otra tela, “Cielo y tierra”, la pasión divina por la belleza terrenal está marcada en la espalda: se despliega el tatuaje que une al cielo con la tierra; y que al mismo tiempo produce un efecto que circula en doble sentido: la deificación humana y la humani-

arte, la historia de la pintura en un retrato de la actualidad que interroga un discurso que la sociedad considera natural. De tal forma coincide lo antiguo y lo mítico con una publicidad sin otra aspiración que la mercadotecnia.

En las inmediaciones del psicoanálisis

Junto con *Aventurera*, de Carlos Olmos,³⁰ que coloca en un lugar protagónico la figura del travesti, en su vertiente de rebeldía contra el padre y como una auténtica opción vital para Melchor/Bugambilia,³¹ la obra de teatro que conoció mayor éxito en la Ciudad de México durante el año 2001 fue, sin duda, *Feliz nuevo siglo Doctor Freud* de Sabina Berman. La obra retoma el famosísimo caso Dora publicado en 1905. A pesar del éxito, un espectador gay no deja de lamentar que sea justamente Sabina Berman quien haya amordazado el caso de una joven homosexual, quizá en beneficio de cálculos de taquilla, y por supuesto en pos de la fabricación de una heroína, protomodelo de la nueva mujer (?), supuestamente mártir del psicoanálisis y de un nuevo saber que, a pesar de los aspavientos de la Berman, abrió la puerta para la construcción de la subjetividad.

En contraposición con esta obra complaciente, el número 31 de *Litoral* (revista de la École Lacanienne de Psychanalyse), cuyo título anuncia la temática abierta a la experiencia homosexual, *Las comunidades electivas. II. Espacios para el erotismo*, muestra las nuevas aportaciones que desde el psicoanálisis se puede hacer para el conocimiento de la experiencia homosexual. En la revista destacan sobre todo cuatro textos: "Sociabilidad y levante" de Leo Bersani; "Hablan de la amistad: Bersani, Foucault, Bataille" de Christiane Dorner; "Iniciación" de David Halperin; y "La resistencia: una posición *queer*" de Beatriz Aguad.

Por un lado es preciso destacar la importancia de esta revista que surge en un contexto de desinformación y de aspavientos contra de la teoría psicoanalítica: la obra de Sabina Berman, *Feliz nuevo siglo Doctor Freud*, la hace responsable de la incompreensión hacia la mujer y de la construcción de conceptos

que han amordazado a las mujeres. La obra hace reír al público por presentar a un Freud particularmente narcisista, arrogante y romo. Sin embargo es preciso tener conciencia que la revolución psicoanalítica, cuyos desarrollos promovieron la revolución subjetiva del siglo pasado, creó espacios subjetivos de los cuales la comunidad gay se ha visto particularmente beneficiada: la polimorfía perversa del niño neutralizó dicotomías caricaturescas que aún pretenden hacer valer torquemadas de toda laya.

En el primer artículo Bersani se pregunta si las nuevas formas de ligue gay pueden instaurar nuevas formas de relacionarse y por tanto una nueva reflexión ética. Se centra en la práctica del cuarto oscuro y en el ligue, aspectos que trataré más adelante. Por su parte, Beatriz Aguad, a partir de tesis foucauldianas pone en relieve las posibilidades subjetivas que se abren con la búsqueda gay.

La agenda de la comunidad gay

Un hecho central en la comunidad gay es sin duda la organización, en el Museo del Chopo, de la Semana cultural gay (13 de junio al 19 de agosto), que cumplió quince años en el 2001. Dedicada en aquella ocasión a Reinaldo Arenas y a Francisco Gomezjara. En la muestra se expusieron un total de 184 obras de pintores, escultores, fotógrafos, entre los que se encuentran Alberto y Francisco Castro Leñero, Gilberto Aceves Navarro, Reinaldo Velásquez, Fernando Andradre Cansino, Rocío Caballero, Mariana de la Hoz, Froilán Ruiz, Rosario Guillermo, Carlos Gutiérrez Angulo, Oliverio Hinojosa, Carlos Jaurena, Daniel Lezama, Jorge Alberto Manrique, Alfredo Matus, Flor Minor, Gustavo Monroy, Sebastián Moreno Coronel, Irma Palacios, José Paradisi, Maroc Antonio Pacheco, Eduardo Romo, Antonio Salazar, Carlos Márquez, Nunik Sauret, Luciano Spano, Fernando Torn, Naum B. Zenil, Saúl Villa, Elena Villaseñor, Antonio Xolalpa Molina, Rogelio Pereda...

Cada una de las obras expuestas, ya sea fotografía, pintura, escultura o grabado, que se exhibió en la XV

³⁰ En cartelera desde 1996 y que en el verano de 2001 estuvo de gira por el interior del país.

³¹ Un análisis más amplio de la obra de Carlos Olmos se encuentra en "Una aventurera llamada verdad", en *¡Que se quede el infinito sin estrellas!: la cultura gay a fin de milenio*, UAM, 2001, pp. 203-218.

Semana Cultural Lésbico-Gay, tuvo como objetivo luchar por la visibilidad. ¿Hacer ver qué? Lo reprimido, aquello a lo que no se da nombre, eso de lo que no se habla, aquello inominable que existe en el fondo de cada subjetividad. En el espacio de la obra artística cesa de existir este complot para anular la diferencia; por revocar esa siniestra monomanía que pretende imponer una sexualidad normalizoide cuyo único objetivo sería la reproducción. Cada una de esas obras que se exhibieron en el Museo del Chopo estuvo allí para proclamar la diferencia, la diversidad, y la riqueza de un universo que se abre cuando cesan de existir los criterios reduccionistas de la iglesia, de violencia de la imposición patriarcal. Lo único que aparece en el espacio del Chopo durante la Semana Cultural Lésbico-Gay, es todo aquello sobre lo cual se pretende mantener un velo.

En uno de los cuadros expuestos en esta ocasión, una niña descubre un hecho atroz con una lámpara en la mano, cuyo resplandor constituye el centro de la iluminación: la complicidad de sus padres en el placer sexual en “La media noche” de Daniel Lezama. Se trata de un placer que implica la violencia intrafamiliar con su fuerza más descarnada: un padre incestuoso goza de su hija mayor. Su placer se intensifica en la medida en que éste es arrebatado por la fuerza; en que su esposa, capaz de la mayor sumisión, consiente en otorgarle placer, ofreciéndole a otra, incluso a su hija, por encima de consideraciones morales, de su deber como madre, más allá de su obligación solidaria como ser humano: el padre aparece por encima de todo tipo de consideración, como ser de excepción que puede realizar cualquier arbitrariedad sin que haya una instancia que pueda regularla. Excepto la denuncia, excepto su exhibición. El bastidor se convierte entonces en el espacio de la justicia (una de las aspiraciones que mayor definen al arte gay), hecho fundacional dotado de la mayor trascendencia en la medida en que se concibe, ejecuta y se muestra en un país asolado por la impunidad secular.³²

³² Nuevamente en este caso se puede plantear la pregunta de qué hace una obra semejante en una exposición de arte gay.

Rocío Caballero, por su parte, se detiene en la floresta de Narciso y lo sorprende en la fascinación ante el reflejo de su figura. Narciso es, sin duda, una de las figuras centrales en el imaginario homosexual: el amor a sí mismo, el gusto por sí mismo constituye el placer homosexual por antonomasia:³³ no hay punto de mayor solipsismo sexual que éste. Narciso, representado con alas de libélula, se eleva a sí mismo como objeto de amor, transforma al sí mismo en único punto de interés en el universo. Hay que reconocer que ese sí mismo es una imagen a un tiempo cercana e inalcanzable. Tan sólo a unos centímetros y, sin embargo, la distancia es infranqueable. Sí mismo se transforma en el momento en que el entorno desaparece, cercanía fascinante y mórbida. Arrobado, Narciso murió de hambre, ahogado, solo, alejado de quien pudiera brindarle ayuda, misma que no necesitaba. (Rocío Caballero, “Narciso”, 2001.)

Un beso y aparece una nube de mariposas. Un beso y se produce la metamorfosis que transforma al gusano en un ser alado: sorprendente. Un beso y lo terrenal adquiere alas para levantar el vuelo. Un beso y se produce el milagro de la transubstanciación. Pero basta tan sólo un beso para que el universo tenga un centro. Un beso y entonces la mirada tiene un objetivo, una dirección. Un beso es el centro de “Te amo tanto, te odio tanto, que quiero ser tu asesina”, y de “Tú y yo con la sangre cambiada”.³⁴ Dos mujeres se besan. ¿Hay algo más que decir? Pero ¿se trata efectivamente de un beso? O más bien ¿es un intento de devoración? Ambigüedad del amor que pronto muestra los colmillos en la obra de Rocío Caballero.

Una mención en este panorama merece sin duda la labor desarrollada por el Foro de la Comedia, teatro

Un elemento de respuesta es que todo aquello que sirva para denunciar la falsedad de una sexualidad bipolar en la que sólo pueden existir dos sexos con roles decretados como normales, naturales, inmodificables; todo aquello que sirve para interrogar esta estructura dicotómica y mostrar la problemática y riqueza de la sexualidad, favorece sin duda a la causa gay. Del lado heterosexual no reina de ninguna manera la normalidad.

³³ Cfr., S. Freud, “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, en *Obras completas*, Amorrortu, vol. XI.

³⁴ Ambos cuadros están reproducidos en *Una exposición, varias exposiciones, un tiempo de inauguraciones: 15 años de la Semana Cultural Lésbica-Gay*, México, 2002, p. 90.

que desde hace más de diez años pone obras gay para un público gay. El hecho es trascendente ya que en este sitio se ha tomado a la comunidad como un público importante, un público digno para ser considerado como destinatario de un trabajo, de una búsqueda experimental, de una empresa cultural. Tal hecho sin duda contribuye a estrechar el lazo social que consolida a la comunidad.³⁵

¿Por qué *Calígula* en México en el 2001?³⁶ De acuerdo con lo que se plantea en el escenario, la respuesta es llana. Tan sólo por las posibilidades de desnudos masculinos que ofrece tal temática y las situaciones sadomasoquistas en las que dos hombres pueden interactuar. La obra está abiertamente inspirada tanto en la película como en la pieza de Camus, sin los logros espectaculares de una ni las propuestas filosóficas de la segunda. Ese borramiento del bien y del mal frente a la única obsesión que es la muerte, queda por decirlo de alguna manera descartada por el énfasis del actor-director-one-man-show, Wilfrido Momox: el espectador no duda en calificar esa actuación como exhibicionismo a ultranza, gratuito. Según el programa, la obra habla de la soledad del emperador y gratuitamente la compara con la soledad del hombre. En todo caso, cualquier valor que haya tenido el texto, la obra se desploma con los agudos de un actor que trata de convencer al público de la potencia de su voz, que irrita desde los primeros momentos.

La obra se centra en el develamiento de una personalidad cruel, en la relación del protagonista con la hermana y con uno de sus soldados. Y en los excesos del emperador con las esposas de los senadores. No es una obra gay, sino episódicamente, una personalidad patológica en la que hay episodios de

homosexuales. En donde se presenta la crueldad como un forma de goce.

A pesar de las deficiencias, del texto y de la representación, rasgo común de las puestas que privan en este sitio, el público asiste puntual y constantemente al Foro de la Comedia. Sin duda alguna persiste una falta de teatro gay de calidad. Contrariamente a lo que sucede en otras obras, el público está presente pero falta tanto los empresarios como las obras que satisfagan a una comunidad indudablemente en busca de espacios culturales propios. De tal forma el público sigue saliendo decepcionado del Foro de la Comedia.

En el momento en que se debate la nueva ley de bares conocida como de establecimientos comerciales³⁷ apareció *Se xitaron en el cuarto* en la Carpa Geodésica. Con un interés creador que no se manifiesta ni escénica, ni escrituralmente (en el escenario apenas un sillón, una pobre iluminación y actores no profesionales), la obra presenta una trama que se prolonga con innecesaria morcilla (el empresario reparte condones durante más de quince minutos entre cada uno de los espectadores que conforman un público escaso). Más que una trama aparecen una serie de estampas de personajes centrales en los bares gays de nuestra época. René (dueño de un antro, representado por un actor descomunamente gordo, que se mueve torpemente por el escenario, con un injustificado cambio constante de vestuario femenino en cada aparición y que habilita a los desnudistas tomándolos del personal de limpieza, de los cargadores del mercado); y un diputado (amigo del propietario, y usuario de los servicios de los estrípers, que se enamora de uno de ellos y pretende ponerle un departamento), aparecen como figuras de poder frente a dos estrípers y dos clientes.

El cuarto oscuro que despierta tanto el interés de los personajes como sus fantasías, y las denegaciones hipócritas de las vestidas, revela el divorcio que existe entre una realidad y su representación. En un

³⁵ Humberto Guerra, a quien agradezco una vez más la finalización del presente texto, me hace un señalamiento contrario a esta afirmación que reproduzco por ser muy interesante: "¿no te parece que hacen obras [en el Foro de la Comedia] para atrapar incautos bugas que quieren una versión estereotipada, como en jaula de zoológico, de los gays? Sus obras casi nunca aportan nada, puros estereotipos y melodramones gachos".

³⁶ Además de *Calígula* en el Foro de la Comedia se presentó *En el clóset*, con Antonio Escobar y Daniel Gauvry, y que el 24 de septiembre de 2001 cumplió 400 representaciones.

³⁷ Cabe mencionar que en dicha iniciativa, tanto la figura de cuarto oscuro, como de los espectáculos de los estrípers, en el primer caso no está mencionada; en el segundo, se menciona de forma genérica.

momento en que se generaliza la combinación de espectáculo de estrípers con la práctica del cuarto oscuro (mientras los travestis aparecen en bares-discootecas cuya organización espacial gira en torno de la pista de baile), lo que pudo ver el espectador en el escenario de la Carpa Geodésica es tan sólo un pálido reflejo, que nada tiene que ver con el cuarto oscuro como práctica de una sexualidad; como una producción original del movimiento de liberación gay, como un intento de fundar con una lógica diferente la unión gay, independientemente de su perduración, colocando al placer por encima de todo, el placer sin límites, un placer que no se produce solamente en un tú a tú, sino entre más de un participante en la relación. El cuarto oscuro promueve la asociación de más de uno y da la espalda a las formas de relación monogámica, con aspiraciones de eternidad, una puesta al día de una moral más posmoderna, que dependiendo de principios inmanentes, religiosos dictados por una religión de los desiertos, de una sociedad en pugna por territorios, una moral más agrícola que ve a las relaciones como negociaciones y como forma de transmitir y asegurar la propiedad familiar, como es el modelo en el que se basa la familia.

Lo importante de *Se xitaron en el cuarto* no estaría en el eje de sus logros estéticos, ni en la representación más o menos fiel de una realidad inmediata. Lo importante radica en que en la construcción discursiva de esta obra, donde opera ante todo la represión y la incapacidad de asumir una sexualidad por su lado creativo de formas de relación, para refugiarse en un teje-maneje de una falsa bondad del empresario gay, que a la postre depende de una lógica de lucro. La historia de los estrípers se construye a través de una serie de escrúpulos que reproducen una moral cinematográfica de mediados del siglo pasado, sobreexplotada por el cine nacional.

Homosexualidad y transgresión

Al intentar una exploración por las más recientes producciones del cine nacional, el espectador se topa

con el tema de la homosexualidad, apenas insinuada como en *Perfume de violetas*; como producto de violencia familiar en *De la calle*, y en el centro de una relación amistosa en *Y tu mamá también*. En estos tres espacios es imposible pensar en un desarrollo gay de la temática. La homosexualidad aparece como un elemento más de lo ominoso en el que viven los personajes.

Sobre Rufino eje en *De la calle* (2001) se suceden tan sólo calamidades. En ese espacio negativo, se perfila una posibilidad pasajera. La opresiva atmósfera en la que viven los adolescentes se enrarece con un giro suplementario al enfrentar al protagonista a una única opción que significa vida o muerte. Esa elección entre pasado y presente, que termina siendo entre vida y muerte, permanencia en la calle y salida de ella, se plantea a Rufino, el único para el que se abriría la posibilidad de escapar a su situación de la calle, y al hacerlo llevarse a otros, a Xóchitl y a su hijo. Obviamente morirá como vivió: en la calle, víctima de una violencia que está más allá de todo y que parecería reducirse a la ley de supervivencia en su estado más elemental, más desprovisto de razonamientos, fidelidades, solidaridades.

Con la decisión de arreglar un pasado, de conocer un inicio, para iniciar un futuro, Rufino optará por buscar sus orígenes, y en esa búsqueda tan sólo hallará la muerte. El pasado aparece como una forma de muerte, como lastre que ata y seduce. En ese contexto, conocer el pasado, que ha sido despojado de su carácter de otorgar un perfil determinado, y el origen tan sólo puede ser negativo.

El título marca la pertenencia a la calle de los niños, muchachos y adultos sin mencionarlos. Tal elipsis tiene una función degradante, los personajes que habitan ese mundo se presentan como si perteneciesen a la calle como única marca distintiva, como si hubieran perdido incluso el sustantivo que los nombraría, identificaría y humanizara integrándolos a una categoría reconocible en la sociedad. Desprovistos de nominación, son algo, no dicho, no pronunciado de la calle, son innombrables de la calle.

En un universo con matices oscuros en los que predominan un verde que representaría la náusea, la putrefacción, la paternidad como súbita aparición

se transforma en enigma y búsqueda, estructura los últimos días de Rufino, para convertirse inmediatamente en ancla que detiene. Finalmente se resuelve ese enigma por lo único que puede ser, violación y en última instancia muerte.

Como otras obras, *De la calle* se estructura como una búsqueda del padre. Edipo se descubrirá como parricida; *Pedro Páramo* es el cacique muerto. En la cinta aparece un padre todo placer, que ha llevado el goce hasta un plano inimaginable, al permitirse transgredir los mismos géneros, goza como hombre, goza como hembra, e incluso se permite el incesto. En este vértigo aparece con atuendos que lo asimilan a la prostitución. Despojado de un nombre propio que podría transmitir, se entrega solamente a los excesos, al del alcohol, a la droga. Su hijo lo encuentra en una especie de bacanal, en una borrachera

grupal. El Chicharo es una instancia que no tiene asiento fijo; su carácter inquietante se potencia por su itinerancia. Es la violencia que flota en el ambiente y que atacará desde ese lugar oscuro en el que aparece, desde cualquier sitio tan sólo para introducir de la manera más humillante a su placer. ¿Se enteró de las razones que llevaban a Rufino a buscarlo? ¿Supo acaso que era su hijo? ¿Que violó a su propio hijo? De la misma manera que no está en el ámbito de la ley, tampoco es el saber su dimensión, actúa como una eficiente máquina de goce que se encuentra fuera de consideraciones morales, familiares, humanas, económicas...

Como complemento de esta forma paterna se proyecta otra figura de autoridad, la del Ochoa, un policía que encarna la unión de los contrarios, ley y crimen con el único propósito de alienar todo siste-



Laura Quintanilla.

Sueños convergentes. Encausto y chapopote s/tela, 200 x 135 cm. 2001.

ma de justicia, para quebrantar cualquier intento de funcionamiento del principio cartesiano de distinción. El Ochoa ha secuestrado la ley para aplicarla en la medida de las conveniencias que dicta su negocio. Él corrompe; es un policía que persigue para aplicar la ley de su conveniencia. La ley dejada al uso exclusivo de los intereses personales.

Quizá esa cloaca que representa el padre y la ley, sea lo que traduce como síntoma ominoso esa forma de vivir de los niños en las alcantarillas. La ausencia de un padre que funcione en otra dimensión diferente del goce, y el principio perverso de la ley que él debería representar, conforman esa cloaca, misma en la que serán mantenidos secuestrados esos personajes “de la calle”.

Xóchitl participa también de esa ambigüedad mórbida. Siendo una madre que no ha logrado dar un techo a su propio hijo, que lo abandona, y no sabría bañarlo adecuadamente y lo expone al frío, ha optado por ser algo semejante a una madre de los niños que viven en las alcantarillas. Ofrece un mendrugo de pan, da leche, pero al mismo tiempo los niños le solicitan las caricias de la mujer. En esa escena, la promiscuidad se ha despojado mágicamente de su dimensión carnal, para ser exclusivamente una forma de circulación de afecto.

Por otra parte, *Y tu mamá también* coloca la homosexualidad como un límite insuperable. Entre dos amigos puede suceder cualquier cosa, infidelidad, rivalidad, compartir mujeres pero la relación homosexual a la que ceden es de otra naturaleza. Por supuesto la prueban, pero eso marcará el límite de su amistad. A pesar de que todo la favorecería, incluso el acercamiento homosexual, incluso el homenaje a la amiga muerta que les permitió romper esa frontera.

El planteamiento de la película es liberalizador: consiste en retornar a una simplificación; en plantear una amistad fuera de los límites que imponían las antiguas formas de afecto entre hombres, dotada de un nuevo código que pretende dejar atrás los antiguos marcos. No hay problema que persista, ni clase social, ni se interponen a esa relación las parejas. Pronto se descubrirá que ambos han defraudado al amigo: que se han acostado con las novias del amigo, y que eso ha sucedido en numerosas ocasiones,

incluso uno de ellos ha mantenido relaciones con la madre del otro; nada puede frenar el afecto. Excepto el acercamiento mayor que es besarse, abrazarse, dormir juntos, mientras entran al mismo tiempo en la mujer que comparten. ¿Qué les excitó más? ¿La mujer a sus pies? ¿La simultaneidad de la penetración? ¿El roce con el placer del amigo? ¿La ternura que en ese momento ambos pueden manifestarse? ¿La simultaneidad de los goces en esa indefinición, en que confluyen e incluso compiten los placeres homosexual y heterosexual? ¿El mismo gusto por transgredir? Los amigos, en todo caso, han tocado un límite. A partir de ello, sobrevendrá la soledad; semejante acercamiento transgresor sólo sería permitido en la adolescencia, fugazmente, antes de cumplir la mayoría de edad, mónada reservada a la buguería, antes de iniciar sus respectivas carreras.

En la nueva moral de la que se ufanan, todo estaría permitido, no causar problemas, no hacer “pedos”, excepto la homosexualidad. Todo está regido por un principio de placer en el que se incluye alcohol, drogas, sexo, el *ménage à trois*, la orgía, novias, infidelidades, cualquier cosa que se presente a los sentidos de los protagonistas... Ni siquiera los límites de la edad, las barreras del parentesco, el amigo se acuesta con la madre que a fin de cuentas es una “psicóloga lacaniana” [*sic*]. Todo se permite, incluso la corrupción paterna (un político acusado de lucrar con el hambre de los necesitados, que se ha permitido comprar semillas contaminadas a un precio más atractivo), incluso la exhibición periodística del padre, venalidad, corrupción, crímenes contra la salud, cualquier cosa, pero no la homosexualidad.

Si en *De la calle* la homosexualidad se presenta en su forma más violenta, y en *Y tu mamá también* representa el límite de la amistad, en *Perfume de violetas*, el lesbianismo podría ser una opción viable. Debajo de las cobijas, llevado por la cámara de Marysa Sistach, allí acurrucado con Yéssica, la quinceañera sin chambelán, escondido me pregunté: ¿cómo —y por qué es así— el discurso sobre los jóvenes en el cine mexicano? ¿Cómo se produce la violencia? ¿Cómo es posible que matemos a quien amamos? ¿Habría un respiro en el cancelado destino de Yéssica? ¿Quién lo construyó así?...

Yéssica (Ximena Ayala) es a la vez víctima y criminal, una inquietante mezcla de ingenuidad y perversión; fortaleza y derrelicción; fragilidad y provocación. Pertenece a la familia de Meche, aquella niña de *Los olvidados* cuyas piernas acaricia aviesamente la cámara de Buñuel, so pretexto de aplicar la emoliente leche de burra. Como ella, es despojada de su calidad humana y sirve como objeto para demostrar la fidelidad a otro (su hermano la ofrece gratuitamente al Jaibo para que éste satisfaga sus deseos, sólo que Buñuel se apiada, cosa rarísima en el aragonés, del espectador y permite a Mercedes salir de ese establo, irónicamente situado en las inmediaciones de Buenavista, y además ser defendida por el Ojitos, que se enfrenta a ese dios maldito, todo tenazas, rendidamente admirado por los olvidados.)

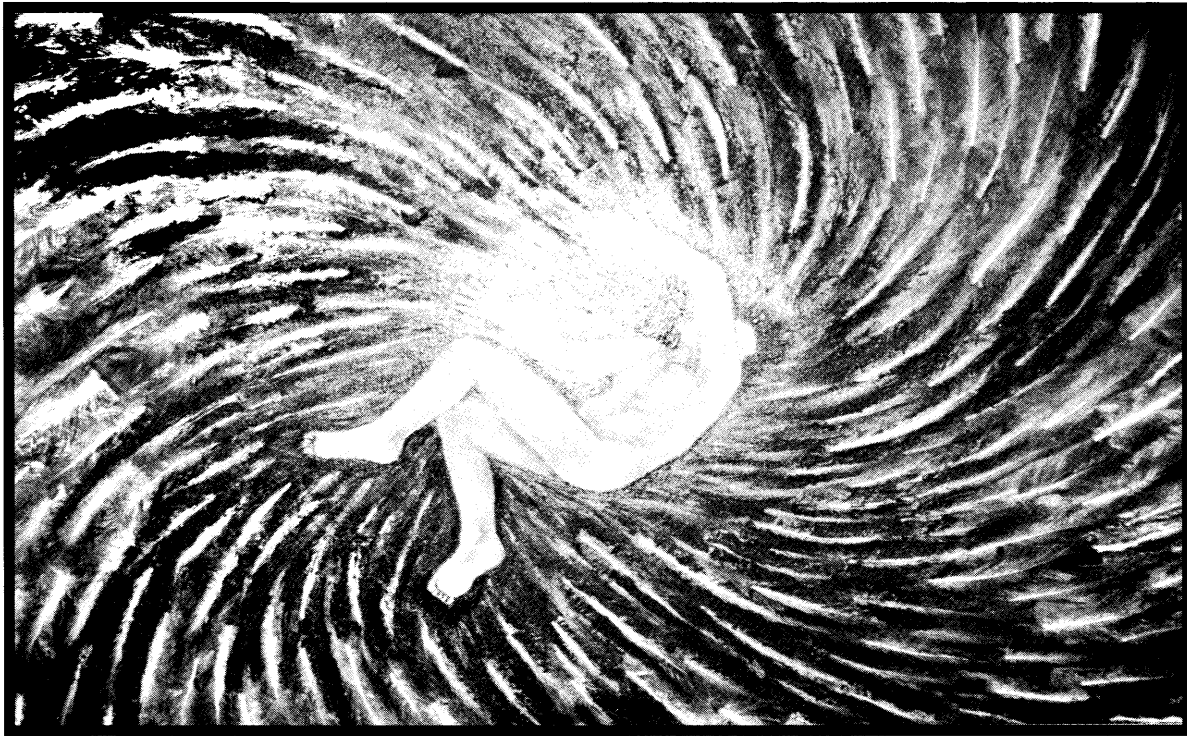
El guión de José Buil para *Perfume de violetas* ha optado por contrastar a las protagonistas para potenciar los tristes efectos de un mundo convertido en inmenso callejón sin salida. Miriam (Nancy Gutiérrez) es la niña sobreprotegida, la que dentro del abandono paterno cuenta con una hacienda enorme, el amor de su madre (Arcelia Ramírez), afecto no compartido por ser hija única. Yéssica, en cambio, es relegada. Un intruso, el hijo del hombre de su madre (María Rojo) [sintomáticamente no los llama ni hermanastro ni padrastró], viene a desplazarla y a degradarla en su propia casa al rango de sirvienta. Imposible formar familia en esos términos, a costa de una tajante supeditación. Ese intruso que nunca se comportará como hermano, repetidamente la vende por 500 pesos, cantidad con la que adquiere un anhelado par de tenis, grotescos. Como si fuera necesaria esa violencia, esa amoralidad, para asentar un pie en el mundo, como si fuera necesario desconocer la dignidad del otro para poder caminar con pie firme. En ese universo miserable, la virginidad, la sexualidad de Yéssica, “vale” algo, es decir, colocará a la adolescente en el terreno de la apetencia, del deseo, de un valor radicalmente pervertido, ámbito en el que lo que al él ingresa se transforma automáticamente en objeto vil, desprovisto de integridad...

Parecería que no se acumulan sino inconvenientes sobre el destino de Yéssica quien *además de ser*

mujer... (¿por qué considerar lo femenino como algo “esencialmente” negativo, como el origen de todos los males?), ser pobre, ser expulsada de la escuela, ser desplazada de su propia casa, ser deseada por un sádico chofer de micro..., aparece algo más radical que llamaremos mala fortuna, para expresar torpemente esa falta radical de oportunidades. Parecería que cualquiera de sus actos la hunde, la aísla más.

Los olvidados, *De la calle* (y las películas colombianas *La virgen de los sicarios*, *La vendedora de rosas*), trazan el mismo destino desesperanzado de la juventud marginal; en contraposición con los retratos de muchachos privilegiados trazados en *Y tu mamá también*, *Por la libre*. Sin embargo, en uno o en otro campo, quedaría como saldo del itinerario juvenil, la soledad de los personajes, y una cierta imposibilidad de la amistad, en el mejor de los casos.

La aportación de *Perfume de violetas* es que presenta el lado femenino de la juventud y, desde tal perspectiva, la cinta aborda también el amor en su vertiente femenina en una sociedad en la que los géneros parecerían estar tajantemente separados, amurallados tras barreras que sólo son salvables a través de la violencia. En numerosas ocasiones se bosquejan tintes lésbicos en la relación de Yéssica y Miriam, unión que nace a través del olfato, es decir, de una cercanía y de un contacto tal que no pueden dejarse en el limbo para desconocer la relación de aquello a lo que apunta. Con espontaneidad e inconsciencia, Yéssica huele el cabello de Miriam ¿es sólo por el aroma de violetas o la escena contiene además sensualidad? Luego viene la escena en que ambas comparten la tina, y posteriormente se establece una intimidad muy fuerte. No hay que olvidar que desde su aparición en la secundaria, Héctor había señalado que Yéssica parecía hombre. Como en toda historia de amor, el inesperado encuentro las enriquece. Una a otra se abren horizontes que no conocen. Si Yéssica es liberadora, Miriam se entrega con toda la admiración a alguien cuya transgresividad le fascina. Miriam le muestra además algo inesperado para Yéssica, el cariño, el cuidado, la sobreprotección de la madre por su hija. Miriam le descubre también algo imposible: que hay pequeños islotes en donde es posible ser obediente y dócil.



Torbellino. Encausto, chapopote y plumas s/tela, 140 x 140 cm. 1999.

Y a pesar de tal intensidad, de una relación compleja que prometía mucho, Yéssica tenía que matar a Miriam, y para colmo dejarla tirada en unos baños públicos, los de la secundaria, sucios. El objeto amado que se abrió, que acogió a la perseguida en la intimidad de la casa, muere desangrada, queda en el piso del baño quizá porque no hay posibilidad para que una amistad particular florezca; para que dos chicas puedan ser amigas íntimas desde el momento en que nacen a la sexualidad; para que esos juegos en la tina, para que esos momentos de abandono en el hombro de la amiga se transformen en algo más duradero y más profundo, para que ese amor encuentre un cauce de expresión de una manera espontánea, y no quede arrinconado, cancelado por la violencia que separa al campo femenino del masculino. En ese enorme monto de lo que queda suprimido en *Perfume de violetas* se puede contar también a la homosexualidad, que aparece como amistad, como intimidad, pero también como rechazo a relacionarse con el otro sexo cuyos representantes a la postre no son sino violadores, hermanos aprendices de proxenetas que paradójicamente hacen su aparición ya avezados.

En nuestra sociedad, la sexualidad de esas jóvenes, la femineidad, germina entre la violencia, se abre paso en medio de la irrisión. La femineidad no conocerá más que violación, sadismo, burla, censura, vergüenza pública, falta de solidaridad, sospecha, silencio, pudor forzado. En este contexto, la única posibilidad de amor para Yéssica es el que robará, haciéndose pasar por otra. Es como si ella no pudiera ser amada de otra manera, por sí misma. Para ser querido es preciso recurrir al engaño, haber nacido otro para tener acceso al amor materno, al cuidado. En el desenlace, Yéssica tiene la certeza de estar condenada, sin posibilidad de obtener por sí misma el menor afecto.

¿Existe alguna manera para desengañarla?

Homosexualidad, indecible y muerte

Abordaré la representación del sida a través de dos obras teatrales: una basada en la novela de Bellatin, y una puesta en escena del *Camino de los pasos peligrosos* de Bouchard.

Se trata de un salón de belleza muy particular: la clientela no va como uno esperaría a embellecerse, a pasar un par de horas, a relajarse. No se aplican tintes o masajes, ni se hacen manicures, ni cortes. En el universo del salón de belleza del que nos habla esta puesta en escena de la Compañía Circo Raus, basada en la novela homónima de Bellatin, pasa algo muy diferente. Es un sitio límite, al que van todos aquellos que han sido rechazados de todas partes, quienes ya no tienen familia, amigos, ni servicios médicos. En ese salón no son los clientes los que abren la conversación. Por el contrario, es el mismo estilista quien habla con un ritmo moroso de un extraño mal. Son justamente los afectados de ese padecimiento mortal quienes están en esa estética recibiendo todas las atenciones que les pueden brindar. De tal forma, el salón de belleza ya no es la antesala obligada de la fiesta sino de la muerte. Allí se habla de esa agonía que ya nadie puede detener. De tal forma, el binomio belleza y muerte queda articulado para encontrar esa belleza que circula en un salón, es decir, aquella que sirve para definir una imagen social del sujeto, allí donde el imaginario social colocaría el temor, el horror. El salón se ve ritmado por una espera inquietante, desesperanzada.

Y se dice sin mayores aspavientos. Se describe de una manera casi objetiva, casi indiferente. El narrador sabe que ese será su futuro y recorre las posibilidades de esa muerte; evoca cada una de las posibilidades consciente de que cualquiera puede ser la forma en que muera. Es más, su relato es una forma de anticipación.

No se dice el nombre del mal. Ni el público necesita mayores precisiones. Actores y público saben perfectamente de qué se está hablando. Pero el hecho de no mencionar el nombre de la enfermedad da a la representación un aspecto siniestro, una atmósfera opresiva. La lentitud se vuelve particularmente angustiante.

Antes del final los peces (que eran el objeto de fascinación del coleccionista) nadan sin rumbo en el fondo [...] dice el narrador antes de pasar a una descripción de los efectos físicos, de la aparición en la piel de manchas que van haciéndose más grandes. Los enfermos son los peces del acuario. En el acua-

rio, en esa atmósfera hermética, suspendido en el aire, espacio destinado a la mirada de todos, los peces muertos se cambian.

Con movimientos lentos particularmente estilizados incluso sin temor al amaneramiento extremo, la compañía del Circo Raus traduce el relato de Bellatin.

En los últimos años, el público mexicano ha tenido la oportunidad de ver tres piezas del dramaturgo quebequense Michel Marc Bouchard: *Las musas huérfanas* puesta en el Centro Cultural Universitario; *Los endebles*, en La Capilla; y *El camino de los pasos peligrosos* bajo la dirección de Boris Schoemann, también en La Capilla. Las tres obras se desarrollan en espacios herméticos en los que el conflicto se establece en el terreno de lo fraternal, y en las diversas estrategias que los hermanos han adoptado para superar la problemática de los padres, siempre ausentes. En las soluciones fraternales aparece como constante la homosexualidad, la diferencia, que se expresa en espacios en los que a pesar de la confrontación directa existen pocas posibilidades para una comunicación auténtica. En el escenario, los hermanos vendrán a hablar quizá por última vez. Eso es lo que da a las piezas de Bouchard una fuerte tensión, una lentitud y una cierta circularidad: cada uno de los personajes tomará la palabra y dará su propia versión de los hechos traumáticos que constituyen el núcleo que ha dado origen al clan. Los protagonistas tendrán que retornar una y otra vez a los temas centrales de su problemática, que para cada uno de ellos ha sido diferente. El espectador observará las diferentes consecuencias que han tenido esos hechos traumáticos que van desde el abandono materno hasta el alcoholismo. En las piezas de Bouchard, en todos los casos, nos encontramos personajes que viven fuera de la sociedad, o son objeto de irrisión, ya sea por un pretendido retraso mental, por su alcoholismo, por su travestismo, o por su homosexualidad. Son personajes que provocan en su entorno un sentimiento de extrañeza; que no marchan al ritmo que les marca la sociedad, que no bailan al ritmo de su monótono tam-tam.

Tras un accidente en el autobús que los transportaba mueren Carlos (Raúl Méndez), Ambrosio

(Constantino Morán) y Víctor (José Juan Meraz) en *El camino de los pasos peligrosos*. Aunque los personajes son tres hermanos, casi nada tienen en común, por ello en la pieza se produce el choque de tres universos diferentes. Carlos es empleado en una tienda; Ambrosio es corredor de arte; Víctor leñador: se trata de tres espacios muy bien delimitados que dan cuenta no sólo de la imposibilidad de comunicación dentro de la familia, sino también del imaginario del Québec profundo, de los tres ejes que dan una dinámica al discurso identitario quebequense. El primero vive en la ciudad de Québec, el segundo en Montreal y el tercero obviamente en el bosque. El primero es convencional y buga; el segundo, sofisticado y gay; el tercero, espontáneo y liberal. Esta oscilación entre el ámbito familiar y el nacional le da un alcance diferente a la pieza de acuerdo con la perspectiva que el espectador decida privilegiar.

Los tres hermanos murieron en momentos diferentes después de que se precipitara al fondo de una barranca el autobús que los conducía a la boda de Carlos. Suspendidos en un reducido espacio, apenas un trozo de camino que no conduce ni lleva a ningún sitio, la conversación tiene lugar después de la muerte, cuando los hermanos se reencuentran en la carretera (el diseño de la escenografía iluminación y el vestuario son de Yuriria Almanza). Para que se pueda establecer la conversación habrán de pasar por momentos de tensión, de agresión porque a pesar de que no se han visto durante tres años, deben reconocer que no existen puntos de comunicación; sus vidas son tan diferentes, las expectativas, ambiciones y problemas los han alejado a tal punto que piensan que ya no es necesario intentar hablar.

Un lugar central en la obra ocupan las diferentes reacciones que suscita la gaydad y que se producen desde dos puntos: desde el lugar de lo convencional y desde el sitio de la llaneza y de la naturalidad por antonomasia: Carlos le agradecerá a Ambrosio que no haya venido con su amigo; cree que se trata de un rasgo de cortesía. Sin embargo, en periodo terminal, Martín, el amigo de Ambrosio, se ha retirado de la vida social, tan sólo tolera una llamada a Ambrosio para que la enfermera le responda sobre las vicisitudes de su estado de salud. En contraste, Víctor la-

menta por su parte que Ambrosio no haya venido con Martín. Carlos, el empleado del hiperalmacén, que no cuenta con otra ejemplaridad que la de aspirar a ser nombrado el empleado del mes, cosa que ha logrado en dos ocasiones, subrayará el coste emocional que le produjo la homosexualidad de su hermano; su molestia, soportada en silencio, ante lo que contaba Ambrosio: las temeridades y hazañas de sus amigos montrealenses, y desde esta perspectiva, es decir con una suerte de revanchismo, entiende el sida como castigo y forma de acallar ese júbilo estrepitoso de vivir la diferencia y la constitución de una comunidad gay en la gran ciudad.

A pesar de ello, Carlos fue el primer amor platónico de Ambrosio. En esos momentos después de la muerte, es preciso confesarle su amor, al mismo tiempo que poner en relieve la distancia posterior que los condujo por un marcado proceso de extrañamiento. De tal manera que se abre una brecha entre aquellos que estarían —por la simpatía, por la atracción sexual que ejercen—, en primer lugar destinados a entenderse. Es así como comienza un proceso de desarticulación de un mundo en el que a la postre no parece que tenga alguna conexión lógica. Causas y efectos se han desarticulado de tal manera que no es posible forma alguna de comprensión y de comunicación.

Michel Marc Bouchard esboza una visión de la homosexualidad despojada de idealismos; la describe con los problemas a los que se enfrenta. Por un lado evoca el gran entusiasmo de la comunidad gay en la primera mitad de los ochenta, y posteriormente la depresión y desintegración de parejas, ideales y esperanzas por la irrupción del sida en la segunda mitad de los ochenta y noventa. Cuando muere, Ambrosio se queda en una especie de limbo, no pudo vender su departamento, no logró mudarse, encontrar un sitio simbólico en el cual pudiera avizorar una nueva vida, después de la muerte de su compañero Martín, después de las décadas de la euforia. En los últimos días de Ambrosio todo estaba cambiando, incluso en la galería como él dice hay un fuerte movimiento de lo conceptual a lo figurativo. ¿Cuáles son esas nuevas figuras que va a tener que proyectar la comunidad después de la hecatombe?

Los fantasmas de los hermanos tienen que abordar juntos el problema del sentimiento de culpa frente a la muerte del padre. Los tres vieron cómo cayó al agua ebrio, con la botella en una mano y una poesía en la otra. Fueron testigos de cómo se ahogaba, sin poder quizá hacer nada, por el peligro de la corriente, por la amenaza que representaba la proximidad de la cascada. Sin embargo, ninguno de los tres hizo nada. Inmóviles, permitieron que se muriera ese padre alcohólico, con aires de poeta, de cuyas obras todos se reían. Para Carlos será un alivio que ya no siga recitando sus novedades. Con el accidente, se ha logrado deshacer de quien es el hazmerreír del pueblo. Para los otros hermanos es un poco lo mismo. Tienen que asumir que esa figura ideal del padre amado no existe, que en realidad tuvieron un padre fracasado, alcohólico, un marginal en la sociedad. Este hecho los llevó en vida a tres sitios diferentes, a tres tipos de exilios: uno se refugió en los convencionalismos sociales, llenó sus conversaciones de vacuidades, su orgullo fue el haber sido nombrado empleado del mes, su preocupación, viajar a Santo Domingo; y que la que se iba a convertir en su esposa tuviera un vestido de novia de dos mil dólares. Otro huyó a los bosques, y el tercero fue a Montreal, a vivir dentro de la comunidad gay. En cada una de las opciones hay un espacio preestablecido, hay una serie de clichés que deben ser respetados, una serie de códigos que deben ser asumidos, como si estos fueran los únicos puntos firmes a través de los cuales la sociedad puede comunicarse. Como si fueran los únicos puntos estables, dentro de una sociedad que vive a fondo problemas de pertenencia y extrañamiento; hermetismo y nomadismo. Los tres los asumen y se comportan de acuerdo con lo que la sociedad espera de estas tres formas de masculinidad, de estos tres proyectos de vida. A la postre, ninguno es mejor o peor. Al final todos tuvieron su oportunidad, sus logros, y después de su muerte, cuando ya toda posibilidad de una toma de conciencia, de diálogo, de transformación, ha sido cancelada, acuden al escenario para tratar de decirse todo, en la carretera a unos metros del lugar del accidente. ¿Qué valor tiene su decir? Si ya

están muertos, ¿cuál será el efecto de su decir? Si ya nada puede modificarse, si ya las cartas están echadas.

Ya han pasado más de tres años sin comunicación y sólo la muerte puede reunirlos, sólo con la presencia de la muerte pueden retomar un diálogo que en vida no pueden realizar porque no hay nada en común que los una. En las piezas de Bouchard, no es el origen, sino la forma de vivir, lo que es privilegiado, no es el pasado, sino el presente. Ninguno de los tres hermanos se dio cuenta de las maneras en que vivieron el pasado, de las diversas resonancias que en cada uno de ellos tuvo el mismo hecho. Sólo después de la muerte los hermanos se confrontarán, tendrán momentos de ternura, de verdadera comunicación. Pero ¿es necesario esperar hasta la muerte para poder emprender una conversación? Parecería que es la respuesta que queda flotando en la mente del espectador.

La tensión se produce con la mediocracia social: esa es la persecutora del gay, la clase cuyo único lujo que puede ofrecerse es la intolerancia, la clase que pretende elevar sus clichés a la categoría de verdades absolutas, la que ve la vida como *un hit parade*, y cuyo único logro es el pasajero espejismo del “mejor empleado” que al mismo tiempo es una confesión del sometimiento y de la productividad del esclavo feliz en su sumisión productiva.

§

El teatro de González Dávila representa la versión menos optimista de una homosexualidad que no se concibe en otro sitio que no sean los bajos fondos, en un ambiente particularmente disfuncional en que los personajes repiten rituales perversos como autómatas. En el centro emocional del escenario que monta González Dávila aparecen tanto la manipulación como tendencias suicidas, la locura y la soledad, la violación y la muerte.

De las asfixiantes atmósferas de su teatro nadie sale. Por supuesto, el exterior existe, pero como inalcanzable absoluto; forma un alto contraste para personajes incapaces de dar un simple paso; es al mismo tiempo asequible (por su cercanía) e inaccesible (por la falta de disposición de los personajes). Del otro

lado, el césped no sólo lucirá más verde, sino será simple y llanamente verde.

Del pastel de zarzamoras que trae Mauricio para la cena, René no probará sino acaso una rebanada. El cirujano plástico que ha invitado al estudiante de odontología a San Francisco se irá solo. René ha optado por oscilar flotando entre un padre cruel, irónico, y una madre que transita por los desfiladeros del delirio. A las incesantes agresiones físicas y emocionales paternas, se levanta la nebulosa inconsistencia materna. René opta por lo concreto y deja pasar la dimensión simbólica del óbolo que ha traído Mauricio en su primera y única visita a su casa, ante cuyos ojos sólo se despliega el horror de una familia que con notable persistencia se autodestruye. Fue primero Polo, luego María, los hijos preferidos de la madre y del padre, quienes huyeron. Y paradójicamente permanece el hijo despreciado, el hijo menos querido, quien sin embargo quedará atrapado en las garras posesivas de sus padres que al mismo tiempo que lo rechazan, se aferran a él.

Desde esta perspectiva, ese pastel de zarzamoras es un objeto particularmente ajeno en la enrarecida atmósfera del minúsculo departamento de Nonoalco. No sólo por su carácter de óbolo ofrecido, sino por la dimensión de golosina para un final de una cena que se interrumpe abruptamente, como si simbólicamente no pudieran compartir un alimento común. Una rebanada de ese pastel será colocada al lado de un resto paterno que queda como un cuerpo inánime, de cuya muerte el espectador no queda seguro, y sin embargo permanece en calidad de algo no plenamente vivo en una inmovilidad y mutismo absolutos, dominando, no obstante ello, la escena desde su sillón de la sala.

El triángulo de una familia disfuncional se establece con una mujer que no puede colocarse ni como madre, ni como esposa: de hecho parecería que no puede constituirse como interlocutora de nadie: pasa el día hablando sola, rumiando incoherencias que tienen que ver principalmente con el mar que no conoce y con el hermetismo de su casa, comparada con una jaula (traducida por medio de un escenario rodeado de barrotes, que encierra el minúsculo departamento).

Mauricio, el cirujano plástico que vino de San Francisco a un congreso representa la única posibilidad de salida para René. Primero compra el boleto a San Francisco, propone a René que les informe a sus padres que se va con su pareja y luego, cuando testimonia del ritual perverso que juegan los padres de su pareja, insiste en que salga inmediatamente.

González Dávila opta por una abundante utilización simbólica transparente: si San Francisco aparece como única posibilidad de huida; representación tanto del extranjero, como de una liberación sexual inalcanzable, la ciudad es vista por René, y con él el espectador, únicamente como un espejismo. Es la manifestación concreta de la existencia de otra posibilidad, misma que el protagonista reprimido deja escapar: para René bastaría con franquear la puerta inmediatamente; para Rosaura con permitirle que huya y sea el único de sus hijos que se salve; y para Reinaldo con dejar que se vaya quien representa el despreciable objeto de su homofobia. René no logra salir de su pasividad frente a padres enloquecidos por un egoísmo masoquista de la madre o sádico del padre, descrito con extremos caricaturescos. Ambos padres están animados por fuerzas contrarias: si no lo escucha, si no puede dirigirse a él, ¿para qué retiene Rosaura a su hijo? Tan sólo para utilizarlo como escudo, como excusa contra un esposo cruel del cual no ha logrado escapar a pesar de su antiguo y fallido intento de divorcio, y de que constantemente rehuye sus embates sexuales. Por otro lado, si Reinaldo desprecia la homosexualidad de su hijo al grado de amenazarlo de muerte ¿para qué retenerlo a su lado? Ambos utilizan a su manera a un hijo que permanece inmóvil, atrapado en sus juegos perversos. La relación de estos padres y su hijo está construida con un fuerte ingrediente posesivo y otro no menos fuerte de rechazo. Ambos padres coinciden en negar al hijo: la madre como persona; el padre como homosexual. Y también en su necesidad de mantenerlo como espectador de sus juegos perversos, que desembocan en el uxoricidio. En un gesto irónico, un café y una rebanada del pastel de zarzamora son ofrecidos al cadáver del padre: se ofrece un don cuando es seguro que no será recibido.

El desarreglo de la casa es omnipresente. Obsesivamente se hace referencia a un retrato que no puede ser alineado, siempre chueco, siempre percibido como tal. Ese cuadro hace alusión a un alineamiento imposible en la casa pero también a la incapacidad subjetiva de poder arreglar algo, ni siquiera lo más nimio (los grifos, por ejemplo). Y es este espíritu de derrota, de desajuste el que caracteriza a los personajes de González Dávila.

Iniciación gay

¿Qué sucede cuando al llegar a la “edad de hombre”, como se dice en francés, significa optar por una versión de la masculinidad diferente de aquello que parece el promedio? Las vacilaciones, el extrañamiento, las ilusiones, decepciones, sorpresas, vergüenza, alegrías, goces, se muestran a través de la historia de un muchacho de Ohio, llamado Eric en *Justo a los diecisiete* (película norteamericana de David Moretón y Todd Stephens). El proceso se lleva a cabo en un verano del siglo pasado, en el que Eric está terminando el colegio al mismo tiempo que empieza a buscar el ingreso a una universidad. Ya la elección de una institución neoyorquina subraya la necesidad del protagonista de ir a la gran ciudad donde se encuentra la libertad necesaria en una de las comunidades gays, más grande y vanguardista.

Independientemente de los detalles anecdóticos que conforman el relato, todo se resuelve en una dimensión verbal: Eric tendrá que decírselo a su madre, tendrá que confesarlo a la novia, tendrá que manifestarlo con su presencia a la comunidad gay reunida en el único bar no buga existente en el pueblo perdido en el que ocurre la película. Pero también tendrá que comentarlo ante la sociedad. O mejor dicho, será descubierto por sus compañeros: sucede que Eric se emociona bailando al escuchar las clásicas canciones de la música disco de los años ochenta. Ese entusiasmo con el que baila, lo delata; esa entrega lo separa del resto del mundo y de la forma contenida que dicta los movimientos en la pista

de los demás. Al manifestar su placer, aparecen las marcas de la diferencia.

Eric es etiquetado automáticamente como *queer* por sus compañeros. La sentencia implica también el ostracismo: Eric saldrá inmediatamente de la casa en la que lleva a cabo la fiesta para dirigirse a la única discoteca gay. En adelante ese será su espacio, y será su ámbito porque allí no tendrá que comportarse de una manera diferente a la que le dicten sus emociones, en la discoteca podrá ser él, sin tener que someterse a formas de comportamiento impuestas numéricamente. En efecto, la discoteca ha sido el sitio de reunión y de refugio, en donde también, en el marco de la administración de los espacios urbanos, han sido *recluidos* los gays. No hay que olvidar que justamente fue en una discoteca neoyorquina, Stonewall, sitio declarado el año pasado como de interés histórico por las autoridades, donde empezó un nuevo capítulo de la comunidad gay. Por ello, es preciso estar consciente de la peculiar importancia de la discoteca, del bar, del centro nocturno, sitios privilegiados en los que se desarrolla la vida gay. No entenderlo se presta a malentendidos lamentables semejante al de las autoridades capitalinas que se han ensañado con una tenacidad dignas de mejor causa en el cierre de los bares de la comunidad gay: el Butterfly, el Taller, el Almacén, el Antro, el 14, el Tom's, el Celo... han sido objeto de una persecución vergonzante, que se desarrolla ante el silencio de la sociedad civil en la Ciudad de México.³⁸

A partir de su incorporación dentro de la comunidad gay Eric se transforma. Ahora expresa su diferencia de una manera más integral: lo dice su manera de vestir; su corte de pelo, el color de su tinte, su maquillaje, el color de su pantalón, el hecho mismo de llegar muy tarde a su casa los fines de semana. Todo lo dice, ya no involuntariamente como si se tratara de un lapsus, sino con una claridad meridiana, de una manera incuestionable, categórica. Todas esas

³⁸ No menos cierto es que esos bares no cuentan con aire acondicionado, limpieza, un marco digno para la comunidad gay: los propietarios, más preocupados en las ganancias, invierten poco o nada en el mejoramiento de bares que parecen abandonados.

formas de decir conducen a una sola conclusión inequívoca: Eric es gay, es decir un homosexual que ha asumido su diferencia y que se ha decidido a salir del clóset. El proceso de asumir su sexualidad no puede detenerse: Eric tendrá que decírselo a su primera pareja, a sus primeros amigos, a sus colegas gay reencontrados en el trabajo...

Porque ser gay es una cuestión de decir, es una cuestión de palabras y como tal significa colocarse socialmente como sujeto de un decir diferente. Es un decir que al mismo tiempo que expresa la diferencia, se integra a formas establecidas por la comunidad gay, y es por ello por lo que el entorno puede reconocerlo.

Justo a los diecisiete (Estados Unidos, 1998) se focaliza en el momento en que aparece la diferencia, en alguien que no ha tenido miedo a asumir su diferencia. El *coming out* se plantea como un proceso complejo en el que el protagonista se enfrenta con titubeos, dudas, soledad, desconcierto, pero a la postre encuentra la fuerza necesaria para articular un decir tan amplio que le permite insertarse en una sociedad en la que su diferencia tendrá un sitio y un respeto que no son puestos en duda. La película de David Moretón y Todd Stephens señala claramente que no hay mañana al cual se puedan postergar las luchas y reivindicaciones de la comunidad gay, y por tanto, aun a la temprana edad de diecisiete años, Eric se ve forzado a pasar todos los niveles de una manera rápida.

En este contexto ¿el hecho de que la comunidad gay mexicana no se vuelque a la calle sistemáticamente para protestar por la persecución de las autoridades de la delegación Cuauhtémoc significa que aún no ha llegado a la mayoría de edad? ¿El que no se emprenda un movimiento masivo de protesta significa que la comunidad gay tolerará que se cierren sus centros de reunión que se han convertido también en centros culturales? ¿También la comunidad gay mexicana se hará cómplice de la forma legaloide de entender la justicia, según la cual resulta un crimen el peregrino absurdo de que un bar no cuente con una cocina, y que se pueda acusar sin ningún fundamento a un actor de montar “espectáculos eróticos”, mientras que el verdadero crimen que azota

a la ciudad de México, la verdadera corrupción no se persigue? La comunidad gay que ha tomado la palabra y se ha plantado con su deferencia ante una sociedad homófoba, ¿permitirá a los tartufos, sean autoridades religiosas o delegacionales seguir con una grotesca comedia de la moral única?

§

En este breve recorrido, como en cualquier esfuerzo por articular un discurso identitario, es imposible dejar de plantearse ¿cuál es la validez de una estrategia que eleva a los protagonistas de unas obras determinadas a la categoría emblemática de tipos? ¿Acaso tales obras tenían esa vocación universalista, que con tal proceder implícitamente se les atribuye? Por otra parte, si nos colocamos desde la perspectiva del público gay, resulta evidente que muchos no se reconocerían en esas producciones ni siquiera remotamente. No habría una estructura especular que los entrelazara. En perspectiva, desde el exterior, la existencia de esos personajes permitiría hablar de tipos. Desde esta óptica, la validez de un discurso identitario resulta limitada, asaltada por reservas. La construcción discursiva se revela como puramente teórica; tiene que ver más con la articulación de una representación social —y con sus limitaciones— que con una realidad a la que no se puede acceder sino discursiva, y por tanto fragmentaria, insuficiente, subjetiva, arbitrariamente.

Biblio-hemerografía

- “Al menos 26 mil personas han muerto en México a causa del sida”, en *La Crónica*, 26 de junio de 2001.
- “Alcanza ONU acuerdo sobre cómo abordar lucha contra el sida”, en *Milenio*, 26 de junio de 2001.
- “Da inicio la segunda jornada de la Asamblea General de la ONU sobre sida”, en *La Crónica*, 26 de junio de 2001.
- Donaciones. Cifras. 70 países participantes consideran la homosexualidad como un crimen, algunos la castigan con pena de muerte. Los musulmanes consideran que la mención pública de la palabra es una ofensa cultural y religiosa.
- “El homosexualismo es intrínsecamente perverso”, en *Reforma*, 16 de julio de 2001, p. 18A.

- "El sida nos ganó. Ineficaz campaña de prevención por culpa del conservadurismo", en *unomásuno*, 26 de junio de 2001. Señala que países musulmanes se negaron a admitir a grupos homosexuales en las mesas de trabajo porque consideran que la homosexualidad es un crimen.
- Se *xitaron en el cuarto*, con Iván Gardida, Rubén Recio, Andrés Tamez, Víctor Garcidueñas, Ramiro Guzmán, Johnny Fox, teatro Carpa Geodésica, México, 2001.
- Cortés, Miriam y Diana Pérez, "Critican ONU y ONG's la política antisida de México", en *La Crónica*, 26 de junio de 2001.
- 3,520 casos en 1999; 57% heterosexuales; 47% homosexuales.
- Antón, Jacinto, "El 'gay' aprende su diferencia a través del insulto, afirma Didier Eribon. El estudioso publica una obra de referencia sobre la homosexualidad", en *El País*, 20 de junio de 2001.
- Anónimo, "Los jesuitas piden una 'cierta' reglamentación de las parejas 'gay'", en *El País*, 16 de junio de 2001.
- Anónimo, "La comunidad GLBT botín político del PRD", en *Ser gay*, página electrónica.
- Barrera, Reina, "La mía, a diferencia de la poesía machista, carece de máscaras", en *unomásuno*, 12 de junio de 2000.
- , "Para José Antonio Alcaraz, Reyna Barrera se muestra en *Lunario* como presa de misticismo pagano: José Antonio Alcaraz", en *unomásuno*, 14 de junio de 2000.
- Berman, Sabina, *Feliz nuevo siglo Doctor Freud*, dir. Sandra Félix, con Ricardo Blume, Juan Carlos Beyer, Enrique Singer, Marina de Tavira, Lisa Owen, escenografía e iluminación Philippe Amand. Teatro Orientación, México, 2000-2001.
- , "Feliz nuevo siglo Docktor Freud (fragmento)", en *Siempre!*, XLVII-2461 (17 de agosto de 2000).
- Bouchard, Michel Marc, *Los endeble o la repetición de un drama romántico*, trad. y dir. de Boris Schoemann, con Raúl Adalid, Hugo Arrevillaga, Fernando Briones, Rubén Castillo, escenografía e iluminación Mónica Raya. Teatro La Capilla, a partir del 25 de junio de 2001.
- , *Le chemin des passes dangereuses*, Editions théâtrales, París, 1998, 55 pp.
- Brito Alejandro y Antonio Medina, "Sexo, pudor y medios: entrevista con Carlos Monsivais", en *Letra S*, 7 de septiembre de 2000.
- Circo Raus, *Salón de belleza*, versión teatral de Alberto Chimal e Israel Cortés con César Romero, Carlos Valencia, Luis Villanueva, Salomón Reyes y Ramón Solano, dir. Israel Cortés, Foro Sor Juana Inés de la Cruz, a partir del 25 de mayo de 2001.
- Collado, Fernando de, "Matan a un homosexual cada 3 días", *Reforma*, 12 de noviembre de 2000. Reproducido en la hoja electrónica de *Ser gay* <http://www.sergay.com.mx/matagay.shtml>, las estadísticas hablan: "De enero de 1995 a junio del 2000 se registran 631 crímenes, un promedio de un muerto cada 2.8 días, casos que según el organismo no se han resuelto por el prejuicio de autoridades hacia las minorías sexuales."
- Duarte, Lisandro, *Perros*, con Raúl Magaña, Mauricio Barcelata, Salvador Amaya, Lisandro Duarte, Edgar Font, Amin Chabat, dir. Salvador Amaya. Nuevo Teatro Arlequín, México, 2001. Obra que mantiene a la homosexualidad dentro de la atmósfera del crimen pasional, el asesinato de un soldado, en el que todo un pelotón interviene, pone en relieve las relaciones homoeróticas dentro de la caserna.
- Eribon, Didier, *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Anagrama, Barcelona, 2001, 522 pp.
- Brito, Alejandro, "Estigmas y estereotipos reseña a *Reflexiones sobre la cultura gay* de Didier Eribon, y ¡Que se quede el infinito sin estrellas!: la cultura gay a fin de milenio", en *hoja por hoja*, 53 (6 de octubre de 2001), pp. 8-9.
- García, Solange, "'Yo he pagado un precio muy alto por ser diferente': Astrid Hadad", en *La Crónica*, 27 de junio de 2001.
- González Caballero, *Calígula emperador* con la Compañía Teatro del árbol, con Carlos Moisés, Miguel Morita, Antonio Solano, Wilfrido Momox, dir. Wilfrido Momox, Centro Cultural Foro de la Comedia, México, 2001.
- Jesús González Dávila, *Pastel de zarzamora*, con Rosa María Xóchitl, José Cortés, Alfredo Anher, Arturo Puga, en Foro de la Comedia, 2001.
- Sánchez de Tagle, "Pastel de zarzamora" en *Ser gay: el magazine nacional gay*, 171 (24 ago.-7 de sep.), p. 10.
- González de Alba, Luis, "Padierna, Batres y la culpa", en *La Crónica*, 23 de julio de 2001, reproducido en la hoja electrónica de *Ser gay*. Comentario a la política perredista de Dolores Padierna, a quien acusa de homofobia y corrupción.
- Hernández, José, "José Rivera, La solízzima", en *Sábado*, 839, (10 de nov de 2001). Breve semblanza de Rivera centrada en la gaydad: "Rivera asume su identidad gay como parte fundamental de su discurso artístico. Explora a plenitud la experiencia de la homosexualidad en el ámbito de una sociedad machista, excluyente y violenta".
- Herrera Beltrán, Claudia, "Imprime la SEP ejemplares para los maestros y los padres de familia. Homosexualidad, por primera vez en libros de primaria y secundaria. El objetivo es concientizar para dar 'un trato humano y evitar burlas y discriminación'", en *La Jornada*, 30 de agosto de 2000.

- Herrera Beltrán, Claudia, "Inaceptables, las declaraciones de Ancona contra enfermos de sida. Exigen ONG cesar al ombudsman yucateco", *La Jornada*, 19 de julio de 2001.
- Omar Ancona Capetillo, ombudsman de Yucatán propone que "se tire a matar a las personas con VIH/sida y confinarlas".
- Kane, Sarah, *Devastados*, con Arturo Ríos, Ana Graham, Ari Brickman, dirección Ignacio Ortiz; escenografía e iluminación Mónica Raya. Teatro El Granero, México, 2001.
- Jiménez, Maricruz, "*Devastados* es la guerra que puede tocar a nuestra puerta. Entrevista con Arturo Ríos", en *La Crónica*, 2 de septiembre de 2001.
- Lara, Paul, "Marcha gay, zona libre de tortura", en *Milenio*, 27 de julio de 2001.
- Letra S: salud, sexualidad, sida*, suplemento mensual de *La Jornada*. Aparece el primer jueves de cada mes.
- Litoral*, Revista de la École Lacanienne de Psychanalyse, núm. 31, *Las comunidades electivas. II. Espacios para el erotismo*, Editora Beatriz Aguad, México, 2001, 176 pp.
- Mallaval, Catherine, "La pub s'égaye. Elle assagit l'image des gays et érotise celle des lesbiennes", en *Libération*, 23 de junio de 2001.
- Marquet, Antonio, *¡Que se quede el infinito sin estrellas! la cultura gay a fin de milenio*, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, México, 2001, 600 pp. (Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades, Serie Literatura).
- , "Perfumes de Carlos Márquez", en *Arena*, núm. 138 (23 de septiembre de 2001), pp. 10-11.
- Márquez, Carlos, "Aguas de colonia", galería Pecanins, agosto de 2001.
- , "Esencias", Galería Pecanins, 8-30 de agosto de 2000.
- Emerich, Luis Carlos, "Para leer los perfumes de Carlos Márquez", en *Universidad de México*, junio-julio de 2000, pp. 37-44.
- Melgar, Ivonne, "Defienden tratar homosexualidad. Es una realidad que requiere un toque humano, dice titular de la SEP; pide a maestros evitar burlas", en *Reforma*, 30 de agosto del 2000.
- Morales, Fernando, "'No hay homofobia detrás del cierre de bares': Lenia Batres", en *Proceso*, 1289 (15 de julio de 2001).
- Morales, Fernando y Martha Vera, "Discriminación y pugnas internas", en *Proceso*, 1289 (15 de julio de 2001). Entrevistados Tito Vasconcelos, José María Covarrubias, Luis González de Alba: no hay comunidad, sino movimiento, divas y pugnas en él.
- Muñoz, Alma E. y Roberto Garduño, "Aprueba la Iglesia católica la segregación en Aguascalientes. Gays provocaron desórdenes en el balneario Ojo Caliente, asegura el vicario general de la diócesis estatal, Miguel Medina", en *La Jornada*, 26 de agosto de 2000.
- Ontiveros, José Luis, "Robinsón literario: Sobre la bisexualidad", en *Sábado*, 14 de julio de 2001.
- Breve ensayo-confesión sobre la experiencia de la bisexualidad, vivida con culpa, vacilaciones, remordimientos, nostalgias. Entre otras razones, la inexistencia de mujeres absolutas que conduzcan a los hombres a la trascendencia, y la necesidad de un espíritu de grupo llevan al hombre a buscar una experiencia de la homosexualidad a lo Mishima.
- Quirarte, Vicente, *El fantasma del hotel Alsace*, UNAM, México, 2001, 70 pp.
- Rivera, María, "Crímenes impunes contra gays en Coahuila: para el procurador estatal su temor 'es muy personal; nadie puede garantizar la vida a nadie'", en *La Jornada*, 16 de agosto de 2001.
- Rubio, Marco, "1er Congreso Mexicano de Historia de la Comunidad LGTB", en *Rola gay*.
- Serna, Enrique, *El orgasmógrafo*, Plaza & Janés, México, 2001, 237 pp.
- Valdés Medellín, Gonzalo, "Hugo Argüelles. Un perfil dramático", en *Sábado*, 1243 (28 de julio de 2001). Perfil elogioso con miras a un homenaje al dramaturgo por sus 70 años en donde se subraya el haber esencializado el humor negro y se alude al tono popular a través de su obra.
- Villamil, Jenaro, "El Frenpavh ensaya fórmulas a fin de capacitar y sensibilizar al personal médico. Crean en Jalisco comisión mixta para evitar discriminación a seropositivos. Abasto de medicamentos e interconsulta a todas las especialidades, entre otros objetivos", en *La Jornada*, 19 de julio de 2001.
- Vincendon, Sibylle, "La Gay Pride organisée samedi après-midi à Paris. Les gays et les lesbiennes veulent être vus. La manifestation entend opposer la 'visibilité' face aux discriminations pour homosexualité", en *Libération*, 23 de junio de 2001.
- XV Semana Cultural Lésbica-Gay, dedicada a Reinaldo Arenas, Francisco Gomezjara y a las víctimas de la homofobia, Museo Universitario del Chopo, México, 13 de junio-19 de agosto de 2001.

Sitios de interés

www.sergay.com.mx
 www.ososmexicanos.com.mx
 www.osostapatíos.com.mx
 rolagay@hotmail.com



Autorretrato. Encausto y chapopote s/madera, 25 x 20 cm. 2003.

LAS SEÑORITAS EN LOS CALENDARIOS DEL SIGLO XIX MEXICANO

Margarita Alegría de la Colina*

Sin las niñas no se puede vivir, como no puede vivir la tierra sin luz. El niño ha de trabajar, de andar, de estudiar, de ser fuerte, de ser hermoso: el niño puede hacerse hermoso aunque sea feo; un niño bueno, inteligente y aseado es siempre hermoso. Pero nunca es un niño más bello que cuando trae en sus manecitas de hombre fuerte una flor para su amiga, o cuando lleva del brazo a su hermana, para que nadie la ofenda: el niño crece entonces, y parece un gigante: el niño nace para caballero, y la niña nace para madre.

JOSÉ MARTÍ

Todos conocemos los calendarios como un documento que nos da información sobre el tiempo: meses, semanas, días, el santoral, indicaciones sobre las posiciones de la Luna, en ocasiones alguna anotación relacionada con los signos zodiacales. Algunos sabemos que fueron publicaciones muy en boga en el siglo XIX; pero ¿cómo eran los calendarios de aquel entonces?, ¿qué función cumplían? y ¿qué tenían que ver con ellos las señoritas?, son interrogantes que vamos a responder en este texto.

Además de los datos arriba mencionados, los calendarios de la pasada centuria proporcionaban información acerca de fechas cívicas, festividades y actos religiosos como confirmaciones y bautismos,

también anunciaban eclipses u otros fenómenos astronómicos; además, la mayoría de ellos fueron integrando artículos con temas religiosos, históricos, astronómicos, geográficos, etcétera, y textos literarios como poemas, cuentos y epigramas; algunos informaban también la hora internacional y brindaban, en fin, informaciones varias.

Los calendarios se vendían a bajo precio y llegaban a lugares alejados de provincia, su permanencia y difusión se debió seguramente a que proporcionaban información sobre aspectos importantes del imaginario popular relacionados con las costumbres, creencias y necesidades de la gente; temas que se dejan ver también en los artículos y textos literarios incluidos en dichos documentos.

El éxito editorial de aquellas publicaciones favoreció su proliferación. Ya en 1818 se anunció en la Gaceta del gobierno de México la aparición del *Calendario histórico y pronóstico* del Pensador Mexicano y

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

en 1824 apareció en 15 hojas el *Calendario histórico y pronóstico político* del mismo escritor.

Por su parte Felipe Zúñiga y Ontiveros, español de nacimiento, quien en 1793 había publicado un *Calendario manual y guía de forasteros*, para 1825 dio a conocer otro que seguía el esquema del de Fernández de Lizardi: notas cronológicas, cómputo eclesiástico, fiestas móviles, témporas, noticias sobre los epactas (añejo librito anual para el régimen y orden del rezo divino) y noticias históricas de México. Ese mismo año apareció el *Calendario dedicado a las señoritas, especialmente a las patriotas*, editado también por El Pensador Mexicano. Su contenido alude a las ciudadanas heroicas como Leona Vicario o Josefa Ortiz de Domínguez, o a humildes y sufridas.

Hacia los años treinta los calendarios, sobre todo los dirigidos a las señoritas, tenían la estructura de revistas. Los elementos relacionados con el tiempo: santorales, fechas de festividades y actos, predicciones y sucesos astronómicos, ocupaban un espacio menor, en relación con los artículos, poemas y cuentos, informaciones breves sobre actividades femeninas como la cocina y el tejido, y hasta figurines de moda.

En 1822 José Mariano Ramírez Hermosa dio a la luz su *Calendario portátil para las bellas del Anáhuac* publicación que, como todas las de su género, además de abordar asuntos intimistas amorosos, anuncia con paternalismo el propósito de educar a las mujeres para ser guías de la familia, ayudándolas a desterrar la ignorancia. El editor se preocupa cuando ve aparecer la competencia y en su quinto calendario (1827), escribe los siguientes versos:

La protección que gratas
siempre habéis dispensado
oh lindas mexicanas
a estos mis mamarrachos
despertó a los monstruos
de rencor inhumano
que arrebatarme intentan
vuestro benigno agrado.
La codicia y la envidia
reunidas en mi daño
dedicaros querían
un nuevo calendario.

Lo formaron. Yo ignoro
si será bueno o malo,
lo que sabremos presto
si logran publicarlo;
pero sí estoy seguro
qué será despreciado
de tan malvadas madres
el abortivo parto,
y alegre y satisfecho
de otro dulce amparo
os dedico hoy gustoso
mi querido calendario.¹

En 1828 esta publicación incluía artículos de aliento nacionalista en los que por un lado se intercala la devoción a “la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe”, y por otro se hace referencia a la cultura azteca a “nuestra más antigua nación”, además de enaltecer la epopeya independentista.

Mariano Ramírez Hermosa publicó, además, uno que llamó *Calendario manual*, dirigido a los hombres; en él incorporaba una lista con nombres y direcciones de los “Supremos poderes generales de los Estados Unidos Mexicanos”. En dicha publicación Ramírez Hermosa manifestó lo que eran los calendarios como medio de penetración cultural y a qué debían su éxito.

Aunque los anuncios de lluvia, truenos, nubes rojas, son delirios para los sensatos que saben que esto depende de causas contingentes... la falta de esas bagatelas obstruye la venta del Calendario, cuyo consumo principal lo hace el vulgo, que cree tales y mayores desatinos [...]²

Desde 1838 y hasta muy entrado el siglo, Vicente Segura publicó un *Calendario de las señoritas mexicanas* (en la Biblioteca del Museo de Antropología aparecen los números de 1838, 1840, 1843, 1855, 1865 y 1867), en ese mismo año Mariano Galván Rivera, quien desde 1826 publicara su *Calendario de Galván*, que más tarde al ser plagiado tituló *del más*

¹ Cít., en Isabel Quiñonez, *Mexicanos en su tinta: calendarios*, México, INAH, 1944, p. 44.

² *Ibid.*, p. 46.

antiguo Galván, y que se sigue vendiendo hasta nuestros días, dio a conocer otro homónimo: *Calendario de las señoritas mexicanas*³ que apareció de 1838 a 1843. La mayor parte de los artículos y textos literarios que allí aparecían, cuando no eran traducciones, habían salido de la pluma del sobrino del editor: el poeta Ignacio Rodríguez Galván. Lo prueban, además del estilo inconfundible, el hecho de que el calendario no apareció en 1842, año de la muerte prematura del poeta, y que en 1843 sí se reconociera, en la mayor parte de los textos que lo conformaban, la autoría del sobrino del editor.

En la dedicatoria de dicha publicación, en 1839, se señala que está dirigida a las señoritas porque esa “bella mitad del género humano [...] debía reunir a las gracias y atractivos materiales, atractivos y gracias superiores del corazón y del espíritu”. El perfil de la mujer en dichas revistas tiene que ver con la madre soltera expulsada del hogar paterno por haber manchado el honor familiar, como en el cuento *La cruz* publicado en 1839; o con el carácter caprichoso de la mujer enemiga de sus congéneres, como lo es la protagonista de *Triunfo de una señorita contra un enemigo de su sexo*, cuento publicado en 1843.

Otras características femeninas que destacan son la infidelidad y la traición, lo que puede inferirse por ejemplo, en el poema *El turco. Oda erótica* (1839), en que el personaje masculino aparece en la playa, viendo la Luna, afligido por la amada, lo que lo lleva a decir: “¡Ay! Infeliz del que nació sensible”. Pronunciaba esas palabras mientras la hermosa seguramente...

[...] al resplandor divino
de esa luna tranquila y apacible
asida al brazo de un rival amado,
palpitará su corazón sensible
como otras veces palpito a mi lado.

En la nota del editor al *Calendario...* de 1838, éste señala como una de las más grandes cualidades de las mexicanas, “aunque éstas no tengan espíritus tan cul-

tivados como los de las europeas”, el tener “almas tan bellas como las fajas del arco-iris y más puras que las gotas de rocío”. Reafirma esas ideas al decir que “el pudor está pintado en sus ojos, y la modestia es el mayor y más bello encanto de sus almas”.

Otra cualidad importante en el perfil femenino que se percibe en los *Calendarios...* es la belleza. En el poema *La primavera* (1838), se canta a la naturaleza propia de la estación; pero sólo para engrandecer la belleza de la musa a quien se dice: “pero son más hermosos tus ojos brilladores / tus ondeantes cabellos / y ese tu noble tallo”.

En ese mismo año se publica el cuento *Don Juan de Escobar*, personaje nacido en Santander, a quien urgía casar a su hija con algún paisano, antes de que lo hiciese con un americano. Pero ella, de nombre Guadalupe por cierto, ya se había enamorado de un capitán insurgente y con él se escapó.

Haber abandonado a su padre, su casa y su patria, le trajo a la protagonista el peor de los castigos: en una contienda su capitán fue hecho prisionero y condenado a muerte por los españoles, y ni las gestiones del suegro (quien finalmente se condolió de su hija) sirvieron para evitar que el castigo se cumpliera. Guadalupe murió de pena quince días después. Aunque esa mujer es un personaje que el autor trata con simpatía, puesto que entrega su amor a un insurgente, finalmente, por haber sido hija ingrata, la condena.

Hasta en una fábula publicada en el *Calendario...* de 1839, se toma como lo menos valioso aquello que ostenta las cualidades propias de las mujeres, *La copa y el jarro* es su título. La cocinera deja el tizado jarro de chocolate junto a la hermosa y cristalina copa que escandalizada lo echa de su lado. El jarro la calla diciéndole que ella está allí sólo para que la admiren como a pieza de museo resguardada del polvo y de las moscas.

Cuando la cocinera viene por el jarro porque su amo le exige el chocolate, tira la copa que cae en mil pedazos. “Tope en la copa [dice la cocinera] que si el jarro fuera / ni yo de un buen sermón escaparía, / ni el amo chocolate tomaría.” La moraleja es: “Preferir la cordura/ siempre la utilidad a la hermosura”.

Manuel Murguía y Compañía publican también su *Calendario de las señoritas* (en la Biblioteca del

³ *Calendario de las señoritas mexicanas*, dispuesto por Mariano Galván, México, Libros raros y curiosos en la librería del editor, Portal de Agustinos, 3, 1838, 1839, 1840, 1841, 1843.

Museo de Antropología están los tomos de 1854, 1856 y 1858). En un principio dicha publicación sólo incluía además del cómputo eclesiástico, las témporas, las fiestas móviles y el santoral, cuadros de ropa indicada para mujer, hombre, niño y de casa, consejos sobre cultivos de flores, encerado de calzado y otras monerías como recetas, remedios, y unas tablas de equivalencia. Sin embargo, en el número de 1857 hay un texto inusual en los calendarios para señoritas. Aunque no tiene autoría, se puede pensar que lo escribió una mujer, o un hombre verdaderamente antimachista. He aquí unos fragmentos del “Sermón contra los hombres”

Serás dichosa y bienaventurada
Si del hombre te vieres retirada.
Palabras son de un sabio autor
Que el título alcanzara de doctor.

Luego de este epígrafe, se plantea la pregunta de qué es lo que traerá goce y ventura a la vida, la respuesta es: “la felicidad”. Enseguida se da entrada a otra pregunta: ¿quién será quien consiga tal ventura? La respuesta es:

Es la mujer si es sabia y si es prudente:
Mas siendo indispensable el aclararme,
contra los hombres es preciso armarme,
que son los enemigos más tiranos,
más crueles, más atroces e inhumanos,
que al sexo mujeril dan batería;
mas para confundirlos, socórreme Talía,
diciéndote mil veces nohorabuena.
Serás dichosa y bienaventurada
si del hombre te encuentras retirada.

Es feliz por sin duda la mujer
si libre de todo hombre llega a ser.
Decía que la mujer sola en el mundo
es dichosa, oíd en qué lo fundo.

Sólo es dichosa, feliz y afortunada
La mujer si es prudente y del hombre huye,
Lejos de todo mal se constituye.
Huid de esos locos, necios, mentecatos,
Imprudentes, soberbios, insensatos,
Y si llegas a verte libre de ellos,

Afianza la fortuna con mil sellos.
Piensa que un holofernes es cada hombre
Y sin que a ti te asuste ni te asombre,
Serás Judit valiente en degollarlo.
Piensa por tu vida y sin pasión
¿Quién es el hombre y cuál su condición?
Es el hombre el Goliath más arrogante,
animal veleidoso e inconstante,
soberbio, presuntuoso y atrevido,
enemigo mortal de aquello que ha querido[...]⁴

No obstante, en un artículo que publican en este mismo calendario en 1861, titulado “Amantes y maridos” se habla de cómo la mujer idealiza a su pareja durante el noviazgo y se le achaca a su ceguera o a su calenturienta imaginación el que “el objeto de su amor desaparezca con la bendición nupcial para no tornar nunca” porque “al abrir sus ojos a la realidad, mírase la alucinada mujer atada para toda su vida a un hombre que no puede menos que detestar porque cree que se ha engañado con él”.

Pude revisar también el *Calendario de las bellas mexicanas* de los años 1856 y 1857, ignoro si estos fueron los únicos en que apareció dicha publicación. En el primero de ellos además de la información característica aparece, entre otros, un artículo titulado “La moda”⁵ en que se inicia señalando que “En todos los idiomas del mundo existe una palabra que comprende las de despotismo, elegancia, ridiculez, extravagancia, despilfarro, locura, y muchas veces ruina”, se trata por supuesto de la que le da título al texto, y aunque se aclara: “Cualquiera creería que iba el Calendario de la bellas mexicanas a hacer a esa moda una guerra sin cuartel pero no es así, basta que la moda sea el ídolo a quien más sacrifica el bello sexo para que la respetemos hidalgamente”, y acaba diciendo:

Parece ser que las mujeres han descubierto una cosa que nosotros los hombres, cegados por la irresistible atracción que nos atrae hacia ellas,

⁴ *Calendario de las señoritas para el año de 1857*. M. Murguía y comp., editores, México, Imprenta de M. Murguía, pp. 36-47.

⁵ *Calendario de las bellas mexicanas para el año de 1857*, arreglado al meridiano de México, México, Establecimiento tipográfico de Andrés Biox, 1856, pp. 50-51.

no habíamos observado nunca, y es que la mujer es un ente deforme y de pésima estructura. En efecto, esas pobres criaturas no se atreven a presentarse en público si no es amarrando y apretando su pobre cuerpo como se hace con una pierna quebrada o con un brazo lisiado; para remediar su deformidad. La mujer cree que está tan mal construida y su forma natural es tan desagradable que para modificarla no retrocede ante los expedientes más dolorosos y aun perjudiciales y con una constancia que hubiera hecho titubear a un mártir, acomete la empresa de variar radicalmente su hechura.

Escritos casi exclusivamente por hombres para las señoritas mexicanas, estos calendarios contribuyeron a construir una cultura de género en que a la mujer se le asigna un rol acorde con su natural “debilidad” y su “mala cabeza”.

También en el *Calendario para los jóvenes*, publicado por M. Murguía, los artículos están dirigidos predominantemente a ellas. En 1855 se publica allí uno titulado “Artículo de educación del bello sexo. Reflexiones generales sobre su necesidad”,⁶ inicia con lo que parece ser una denuncia del descuido en que crecen las niñas “sin haber sido estimuladas una vez siquiera para los atractivos de las ciencias”. Luego repasa el autor las causas que, de acuerdo con la opinión pública, dan lugar a ello y van por delante:

Se dice que la mujer es muy débil para recibir, sin gran perjuicio de la sociedad, todo el grado de cultura de que es susceptible el hombre [...]

Dotada la mujer de un sistema nervioso más delicado, más impresionable que el nuestro tiene una imaginación más viva y movable que la expone a extraviarse frecuentemente, pues arrastrada por los prestigios de pasiones revestidas con todo el lujo y atractivos de una facultad, que cual Proteo, toma a cada paso nuevas y variadas formas para engañarnos, mira como realidad lo que sólo es una sombra; vive en un mundo ideal y, valiéndome de la expresión de un moralista del siglo pasado, es extremada en todo. Capaz de las

virtudes más sublimes, de las acciones más heroicas, suele cometer grandes errores, guiada tan sólo por una sensibilidad excesiva y pasiones delirantes.

Vacío de nociones positivas, su entendimiento, se debilita en un ocio de todos los monumentos y de aquí es que para sacudirse la monotonía de una existencia siempre uniforme, busca en los placeres más frívolos, distracciones que muy repetidas se convertirán en hábitos.

La educación, pues, así considerada podrá temprar y moderar estas pasiones, modificar esta imaginación, dar a su alma sólidos principios que la fortalezcan y la hagan capaz de apreciar toda la extensión de sus altos destinos en la sociedad y, por último, ofrecer útiles y variados conocimientos que la distingan.

Pero, ¿cuáles son esos altos destinos sociales a los que el autor se refiere?:

[...] Una mujer cuya alma ha sido formada por una buena educación, conserva su dignidad, no azezándose a los caprichos del hombre; al contrario, sabrá moderarlos con su ejemplo, le hará respetar sus deberes, aceptando ella los suyos; ejercerá sobre él aquel ascendiente tan irresistible de la virtud, sin que jamás quiera arrogarse atribuciones ajenas a su sexo y de *[sic]* su condición social [...]

Por educación privada entendemos aquí la que el niño recibe en el regazo de la madre, a ésta toca, pues, cuidar inmediatamente de las primeras impresiones del hombre niño[...] deduciremos naturalmente que la mujer, como madre institutora, debe haber recibido una buena educación, y esto desde la cuna, si se quiere que desempeñe tan nobles como sagradas atribuciones [...]

Queda pues demostrado que la educación de la mujer es necesaria; primero, porque forma parte integrante de la sociedad y es por su constitución moral más fácil de extraviarse que nosotros; segundo, porque destinada a vivir unida al hombre, si no tiene virtudes e instrucción, no podrá hacer la felicidad de éste, ni menos la suya propia; y tercero, porque como madre está obligada a ser maestra de sus hijos, a formar sus primeros sentimientos [...]

¡Llor mil veces a todo el que se sacrifique por el porvenir de sus semejantes! Nuestra solicitud a favor de los bellos sexo, y nuestros

⁶ *Calendario para los jóvenes para el año de 1855*, arreglado al meridiano de México, México, Imprenta de M. Murguía y compañía, Portal del Águila de oro, pp. 33-43.

fervientes votos son: que aunados todos culti-
vemos el árbol de la vida, el árbol de las cien-
cias. Un día vendrá en que sentadas a la som-
bra de sus frondosas ramas, las naciones
contemplarán con noble orgullo descollar her-
mosa a nuestra patria [...]

La mujer entonces, pese a su debilidad y corto en-
tendimiento, acaba siendo responsable del hombre,
de los hijos y hasta de los altos destinos de la patria.

No sólo las revistas especialmente dirigidas a las
señoritas publicaban artículos con mensajes hacia esa
parte de la población. Abraham López en su sexto
calendario,⁷ de 1844, escribió un artículo “Consejos
útiles para las casadas” en el que dice a las mujeres:

La modestia en las mujeres es la prenda más pre-
ciosa que se conoce, y por lo mismo la que más
realza su belleza, si quieres que tu marido no se
cansé de tu hermosura, o no la mire con indiferen-
cia, conserva siempre la modestia de la virgen.

Trata siempre de atesorar cuantos conoci-
mientos puedas; pero más vale una buena espo-
sa y buena madre, que ni entienda de música,
baile o literatura, que no la que posee estos adorno-
s en grado eminente, y al mismo tiempo sea
mala esposa y peor madre. [Habla luego de edu-
car a los hijos como a pobres se sea pobre o rica
y termina ...] Respeta constantemente la religión:
ella, ella es la fuente de la tranquilidad... de ella
nos vienen todas las felicidades, porque la fe-
licidad consiste en la virtud, y ella nos enseña
todas las virtudes. Un hombre sin religión ins-
pira lástima; una mujer sin ella causa horror, y
jamás puede hacer la felicidad de su esposo.

Es evidente que la religión constituye la fuente
primigenia de los roles genéricos. Desde los plan-
teamientos bíblicos tocó a la mujer subordinarse al
hombre. Bien señala Emilio García Estébanez que
mientras Jesucristo es presentado en el evangelio
como la expresión consumada de la palabra divina
tanto creadora como salvadora, y muerto él son sus
discípulos quienes reciben el encargo de llevarla por

todos los confines de la tierra, “la virgen María, la
mujer más importante que interviene en la historia
de salvación, no podía ser otra que la que dio a sa-
ber: ‘He aquí la sierva del Señor; hágase en mí se-
gún su palabra [por lo que el autor concluye que]
hablar con juicio, se entiende, y autoridad es cosa de
varones.’”⁸

En ese mismo artículo Abraham López refuerza
sus planteamientos con respecto a lo que toca a las
mujeres, allí dice a la casada:

Lo primero que debes hacer cuando recibas el sa-
grado título de esposa, es un estudio particular y
perfecto del carácter de tu marido, para que des-
pués que adquieras un completo conocimiento
de él, puedas trabajar con fruto en que esté siem-
pre contento, y nada le falte para la satisfacción
de sus gustos y deseos, para que no vaya a buscar
a casa ajena lo que no encuentra en la propia [...]

Evita cuanto sea posible contradecir a tu ma-
rido, cuando olemos una rosa, lo hacemos úni-
camente para gozar de la exquisita suavidad de
su fragancia; del propio modo cuando nos uni-
mos a una mujer, buscamos suavidad y dulzura.

No te hagas nunca censor de la conducta de
tu marido, ni le prediques jamás.

Si quieres que tu esposo sea atento contigo, sólo
tú con él; agradécele siempre lo poco que haga
por ti, y de este modo conseguirás que haga más.

En su séptimo calendario⁹, este mismo autor escri-
be “En defensa de las mujeres”, texto en el que señala:

A tanto se extiende la opinión común en vili-
pendio de las mujeres, que apenas admite en
ellas cosa buena. En lo moral las llena de defec-
tos, y en lo físico de imperfección. Pero donde
más fuerza hace, es en la limitación del entendi-
miento. Por esta razón después de defenderlas
con alguna brevedad, discurriré más largamen-
te sobre el particular para todo género de cien-
cias y conocimientos sublimes.

⁸ Emilio García Estébanez, *¿Es cristiano ser mujer?*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1992, p. 28.

⁹ Séptimo *Calendario de Abraham López*, para 1845, México, Imprenta de Vicente García Torres, Calle del Espíritu Santo, núm. 2, donde se expende.

⁷ Sexto *Calendario de Abraham López* para el año bisiesto de 1841, arreglado al meridiano de Toluca, México, Imprenta del autor, Calle San Juan, núm. 4.

Luego de esto acaba diciendo López que la cualidad más hermosa y trascendental de las mujeres es la vergüenza, “gracia tan característica del sexo, por ser un preservativo que puede evitar infinitos escándalos”. El artículo se queda en continuar. Tuve oportunidad de revisar los cuatro números siguientes de este calendario (1846-1847-1848 y 1849), sin encontrar la continuación.

En contraste con las publicaciones para señoritas, el *Calendario de los niños*,¹⁰ editado también por M. Murguía, realmente es educativo, luego de las efemérides contiene nociones de física dadas por medio de un diálogo entre un niño y un ingeniero. Hay después consejos moralistas como el siguiente. “Lechugino elegante, tu vanidad te hace buscar una mujer más vana que tú: guárdate de que tu amor propio te haga creer que eres amado”.

Se incluye también en esa publicación indicaciones para construir cosas útiles y acertijos para agilizar la mente. A la mujer se le da presencia en textos como “La mano de mi madre”, cuyo título ya sugiere su contenido, o en chistes como el de “La aldeana” que a continuación se reproduce:

Una aldeana joven iba caminando a pie, y llevaba su burro por delante. Encontrose con un caballero a quien agradó mucho su graciosa cara, y quien preguntó si conocía en su lugar a la hija de Pedro Orospo —Sí, señor, respondió la aldeana. —Pues mira, hija mía, añadió el caballero, dale este abrazo de mi parte. —No señor, replicó la joven, mejor será que se lo deis a mi burro, que llegará antes que yo.

Luego de la revisión aquí presentada podemos concluir que los calendarios, sobre todo los dedicados a las señoritas, difusores del imaginario popular en el siglo XIX mexicano, tuvieron un papel importante en cuanto a la cultura de género que históricamente ha venido asignando papeles masculinos y femeninos.

Bibliohemerografía

- García Estébanez, Emilio, *¿Es cristiano ser mujer?*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1992.
- Calendario de las señoritas mexicanas*, dispuesto por Mariano Galván, México, Libros raros y curiosos en la librería del editor, Portal de Agustinos, 3. 1838, 1839, 1840, 1841, 1843.
- Calendario de las señoritas para el año de 1857*, M. Murguía y comp., editores, México, Imprenta de M. Murguía.
- Calendario de las bellas mexicanas para el año de 1857*, arreglado al meridiano de México, México, Establecimiento tipográfico de Andrés Biox, 1856.
- Calendario de los niños para el año bisiesto de 1860*, arreglado al meridiano de México. México, Tipografía de M. Murguía editor, Portal del Águila de Oro.
- Calendario para los jóvenes para el año de 1855*, arreglado al meridiano de México, México, Imprenta de M. Murguía y compañía, Portal del Águila de Oro.
- Quiñónez Isabel, *Mexicanos en su tinta: calendarios*, México, INAH, 1944.
- Sexto *Calendario de Abraham López* para el año bisiesto de 1841, arreglado al meridiano de Toluca, México, Imprenta del autor, Calle San Juan, núm. 4.
- Séptimo *Calendario de Abraham López*, para 1845, México, Imprenta de Vicente García Torres, Calle del Espíritu Santo, núm. 2.

¹⁰ *Calendario de los niños* para el año bisiesto de 1860, arreglado al meridiano de México. México, Tipografía de M. Murguía editor, Portal del Águila de Oro.



Torso. Vaciado en yeso, esgrafiado y patinado, 75 x 45 x 30 cm. 1988.

CANON Y CORPUS LITERARIO EN LATINOAMÉRICA

Silvestre Manuel Hernández*

La finalidad de esta investigación es poner a consideración algunas cuestiones teóricas consustanciales a la concepción del canon y el corpus literario en Latinoamérica. Para tal efecto, primero haré referencia a ciertos motivos histórico-literarios sobre el origen de la discusión; posteriormente expondré algunas líneas del quehacer de la crítica literaria, intentando establecer el *continuum* problemático entre el siglo XIX y el XX, es decir, consideraré la interrelación discursiva entre el ámbito cultural e histórico contra-hegemónico hacia la Metrópoli, y presentaré algunas interrogantes generadas en este discurrir intelectual y creativo; finalmente plantearé la interrelación entre el canon y el corpus, haciendo hincapié en la posibilidad de su coexistencia y ampliación.

Sostendré la tesis de que tanto el corpus como el canon se conforman de distintos elementos discursivos o fenómenos relacionados con la vida literaria de un sector determinado, sea éste una nación, en sentido político, o un campo lingüístico o interlingüístico.

I. El panorama de la discusión

La *otredad* latinoamericana se dejó escuchar desde la segunda mitad del siglo XVIII a través de la categoría histórico-cultural *Independencia*, cuya significación no se limitaba al rechazo de la imposición político-económica de un país y un continente extranjero, sino que implicaba el darse una *visión del mundo* propia desde las raíces que había intentado borrar la Península.¹ En tal proyecto fue fundamental la función de la literatura para fraguar *lo nacional*, pues ella fue el vehículo más idóneo para instaurar el principio de *representatividad*, por medio del cual la región de América Latina se percibía como distinta de las sociedades progenitoras en cuanto a su ambiente físico, a lo heterogéneo de su composición étnica, y por la potencialidad de su lengua, factible de conjuntar originalidad y autonomía en la creación y el pensamiento. Desde luego que esto generó una problemática metodológica e interpretativa, en cuanto que los conceptos y categorías con los

¹ Para tener presente las transformaciones políticas, económicas y sociales, así como las repercusiones de estos sectores en el panorama cultural a partir del siglo XVIII hasta el XX, conviene revisar el libro de Tulio Halperin Donghi, *Historia contemporánea de América Latina*, Alianza Editorial, México, 1987.

* Silvestre Manuel Hernández, UAM-I.

cuales se quería *re-pensar* lo nacional y latinoamericano, o escribir de tal forma que se plasmara lo más natural de esta parte del continente, tenían toda la carga semántica europea. Es por ello que después de pasar por el romanticismo, el realismo, el naturalismo y el modernismo,² inician las discusiones sobre la autenticidad creativa y lo propiamente latinoamericano en el ámbito político y literario. Prueba de ello son los trabajos de José Martí, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y José Carlos Mariátegui, de quienes conviene esbozar algunas de sus preocupaciones.

a. José Martí

En su ensayo *Nuestra América* (1891),³ el escritor y pensador cubano aboga porque América despierte con las armas del juicio, desde las trincheras de las ideas, y porque los pueblos se conozcan, se unan para afrontar al “gigante de las siete leguas”, con valor, con el orgullo de tener sangre india. Y hace votos para que las naciones se gobiernen desde sus propias circunstancias, porque: “El gobierno ha de nacer del país. El espíritu del gobierno ha de ser el del país. La forma del gobierno ha de avenirse a la constitución propia del país. El gobierno no es más que el equilibrio de los elementos naturales del país” (p. 33). Pues en estas tierras el hombre natural sabe reconocer la inteligencia, por ello, el que quiera gobernar debe conocer los factores reales del país, entender la historia particular e injertar el mundo en ella. Cambiar su espíritu y dejar de imitar, criticarse, porque esto es un síntoma de la salud que lleva a la originalidad, a la verdadera creación, y así:

Estos países se salvarán porque, con el genio de la moderación que parece imperar, por la armonía serena de la naturaleza, en el continente de

la luz, y por el influjo de la lectura crítica que ha sucedido en Europa a la lectura de tanteo y falansterio en que se empapó la generación anterior, le está naciendo a América, en estos tiempos reales, el hombre real (p. 36).

b. Alfonso Reyes

En sus *Notas sobre la inteligencia americana* (1936),⁴ sostiene que nuestro drama es haber llegado tarde a la civilización europea, debido al constante desplazamiento de una forma de pensamiento y literaria a otra, sin dejar que una madure y sin tomar en cuenta el peso de la historia, pues nos hemos abandonado a la improvisación. Amén de que la inteligencia americana ha operado sobre una serie de disyuntivas, desde el enfrentamiento con el modo de ser español, desde la Conquista, hasta las distintas concepciones económicas, políticas, históricas y literarias que han encontrado adeptos en esta parte del continente.

Mas si su diagnóstico es desalentador, su exhortación final es entusiasta: “Y ahora yo digo ante el tribunal de pensadores internacionales que me escucha: reconocednos el derecho a la ciudadanía universal que ya hemos conquistado. Hemos alcanzado la mayoría de edad. Muy pronto os habituaréis a contar con nosotros”.⁵

c. Pedro Henríquez Ureña

En las conferencias *La cultura de las humanidades*, discurso inaugural que celebraba en 1914 la reapertura de clases de la Escuela de Altos Estudios de México; como en *La revolución y la cultura en México* (1925),⁶ el autor concibe a las humanidades como el

² Si se quiere tener un seguimiento de los aportes que estas y otras corrientes literarias legaron a la discusión “¿qué es América Latina?”, en tanto tradición, problema lingüístico, idealización, creación, autenticidad, autoconciencia y emancipación, será de gran ayuda consultar el libro *América Latina en su literatura*, coordinación e introducción de César Fernández Moreno, Siglo XXI, México, 1972.

³ En *El Partido Liberal*, México, 30 de enero de 1891.

⁴ Véase *El ensayo mexicano moderno*, I, José Luis Martínez (selec.), FCE, México, 1995, pp. 332-342.

⁵ *Ibidem*, p. 342.

⁶ Ambos trabajos están tomados de *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, Antonio Caso, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, et. al., Pról. de Juan Hernández Luna, UNAM, México, 1962, pp. 149-166.

motor espiritual para la reconstrucción de los países latinoamericanos, en concordancia con la educación, pues ella supone el alejamiento del egoísmo, los celos personales o de grupo, y alienta la colaboración sincera en la renovación de la cultura nacional, porque “[...] entendida en el amplio sentido humano que le atribuyó el griego, es la única salvadora de los pueblos” (p. 166). Y percibe la existencia del deseo de preferir los materiales nativos y los temas nacionales en las artes y las ciencias a los tópicos y métodos europeos, pues éstos resultan insuficientes para dar cuenta de los nuevos problemas de la región.



Laura Quintanilla.

Rasgos de identidad. Vaciado en resina, 74 x 45 x 30 cm. 1991.

d. José Carlos Mariátegui

En sus trabajos *La unidad de la América indo-española* y en *¿Existe un pensamiento hispanoamericano?*,⁷ muestra el interés que tiene en el ámbito político e

⁷ Véase su libro *Textos básicos*, selección de Aníbal Quijano, FCE, Perú, 1991, pp. 360-367.

histórico, y partiendo de una caracterización del estado escindido de la población, no le parece lejana la independencia del hombre hispanoamericano, pues su identidad encuentra una expresión en la vida intelectual; es por ello que las ideas y los sentimientos circulan por toda la América indo-española. Al igual que toda personalidad intelectual importante, como Sarmiento, Martí, Montalvo, Vasconcelos, Ingenieros, no pertenecen a sus patrias, sino al continente, y sus pensamientos se vuelven rectores de las mentalidades. Pero sentencia:

Es absurdo y presuntuoso hablar de una cultura propia y genuinamente americana en germinación, en elaboración. Lo único evidente es que una literatura vigorosa refleja ya la mentalidad y el humor hispano-americanos. Esta literatura —poesía, novela, crítica, sociología, historia, filosofía— no vincula todavía a los pueblos, pero vincula, aunque no sea sino parcial y débilmente, a las categorías intelectuales” (p. 363).

Estas cuatro descripciones servirán para ver en qué niveles se está desarrollando la discusión con respecto al canon y al corpus, que tiene que ver, en términos generales, con la autenticidad del pensamiento y la literatura (y el cuerpo teórico y crítico que ésta genera) producidos desde la segunda mitad del siglo XVIII en Latinoamérica. Obviamente la problemática se da desde concepciones filosóficas y literarias sustentadas en un aparato crítico argumentativo.

II. Cuestiones teóricas

La crítica literaria, en Latinoamérica, a partir de los años veinte del segundo milenio, tiene como objeto crear un discurso propio para dar sentido a una realidad cultural, política, económica y social, hasta cierto punto negado por la Metrópoli, en todas sus formas de expresión y vivencia. Esta prioridad va a estar en continua disputa con las “formas canónicas” de lo que “debería ser” el quehacer literario. Y en estecurrir del pensar se fue creando la noción de *corpus*, el cual permitía integrar más elementos de la

cultura popular que antes eran excluidos del conjunto de las “obras clásicas e imprescindibles”.

El objetivo de los fundadores de la crítica literaria latinoamericana (Henríquez Ureña, Reyes, Mariátegui) era salvar a América gracias a la cultura, es decir, por la homogeneidad discursiva y el replanteamiento de las formas de concebir el quehacer escritural. Su inclinación fue adoptar una postura para convertirse en “dueños legítimos” de un discurso moderno, distinto al de la Metrópoli, cuya homogeneidad cuestionaban, y contra la cual trabajaron para transformarla en representativa de la compleja realidad literaria latinoamericana, pues:

Este discurso podía acentuar su carácter periférico, contestatario, negativo, o su carácter regional, diferente, de postulación de una alteridad, de cualquier manera, el discurso crítico latinoamericano se construía como un discurso moderno, y de todas maneras era un discurso escrito por sus intelectuales.⁸

Ahora bien, el panorama en el que surge la crítica literaria latinoamericana lo representa el capitalismo periférico con su ansia por desarrollar un mecanismo regional autónomo de acumulación de capital de poder y de conocimiento que, sin embargo, no puede homogeneizar a las formaciones latinoamericanas y termina, paradójicamente, acentuando sus diferencias internas.⁹ “El capitalismo moderno de la periferia ha desarrollado su diferencia específica por

su condición postcolonial —o neocolonizada— de heterogeneidad no subsumida bajo ninguna totalidad homogeneizante”.¹⁰ Aunado a esto se tiene a la modernidad central,¹¹ cuyo sujeto es el intelectual, la institución es la academia y el objetivo es la autonomía cultural. Ante esto, el problema de la crítica es elaborar una economía representacional para dar cuenta de una referencia heterogénea, es decir, una referencia constituida por distintos modos de producción discursiva, los cuales están atravesados por relaciones de poder que convierten a alguno en hegemónico y/o dominante y a otros en subalternos y/o dependientes. Por lo tanto, la consecuencia es analizar la representación como apropiación diferencial del capital simbólico universal o la situación de la representación periférica misma como antagónica, diferente respecto a lo representado por la modernidad metropolitana. Después hay que “generar una estrategia de análisis de la representación regional latinoamericana que permita trabajar su efecto de sentido, es decir, su política de resignificación del capital simbólico”.¹²

La crítica literaria, por consiguiente, defendía su autonomía e institucionalidad porque estaba simbólicamente ligada a la modernidad cultural en su conjunto,¹³ a ese discurso homogeneizante que creía

de instituciones sociales, políticas, ideológico-culturales y económicas, a partir del siglo XVIII, y su prolongación hasta principios del XX, puede verse el libro de Stanley J. Stein y Barbara H. Stein, *La herencia colonial de América Latina*, Siglo XXI, México, 1991.

¹⁰ Guillermo Mariaca, art. cit., p. 156.

¹¹ Históricamente, la modernidad, en América Latina, ha sido la representación de un mundo “ilustrado”, más por la revolución industrial, política y económica, que por la *Razón* y el *Progreso* forjadores del *Siglo de las Luces* europeo. Pero para que hubiera una legitimación histórica, de la Metrópoli hacia las colonias, aquella tuvo que constituir a un sujeto como agente histórico: el ciudadano. Mas a este sujeto le fueron “enajenadas” sus potencialidades a través de un discurso totalitario, donde el lenguaje devino en instrumento para crear cierta homogeneización en la vida y en el saber del “otro”. A principios del siglo XX la institucionalización de la reforma en las Universidades sirvió para “construir” a la clase media como sujeto social, y posibilitó la formación institucionalizada de los intelectuales.

¹² Guillermo Mariaca, art. cit., p. 161.

¹³ Dentro de la política cultural de Roberto Fernández Retamar la apropiación de la modernidad tiene como fin elaborar

⁸ Guillermo Mariaca, “La modernidad y la crítica literaria latinoamericana”, en *Nuevo Texto Crítico*, Stanford University, julio 1994-1995, p. 158.

⁹ Recordemos que los vínculos económicos, políticos, sociales y culturales de Latinoamérica con España iniciaron desde la Conquista. Pero las principales instituciones coloniales, concretamente las establecidas a partir de 1700, trazaron patrones de comportamiento en los distintos espacios sociales que pervivieron en la siguiente centuria. Obviamente esto generó una dependencia metamorfoseada en un colonialismo-neocolonialismo que rebasó los intereses meramente utilitario-materiales y se insertó en el imaginario de gran parte de la población, hecho que a principios del siglo XX generaría una discusión con respecto a la alteridad, y a la autoafirmación del latinoamericano, gracias a su producción intelectual e imaginativa. Para tener un panorama muy puntual de la interrelación

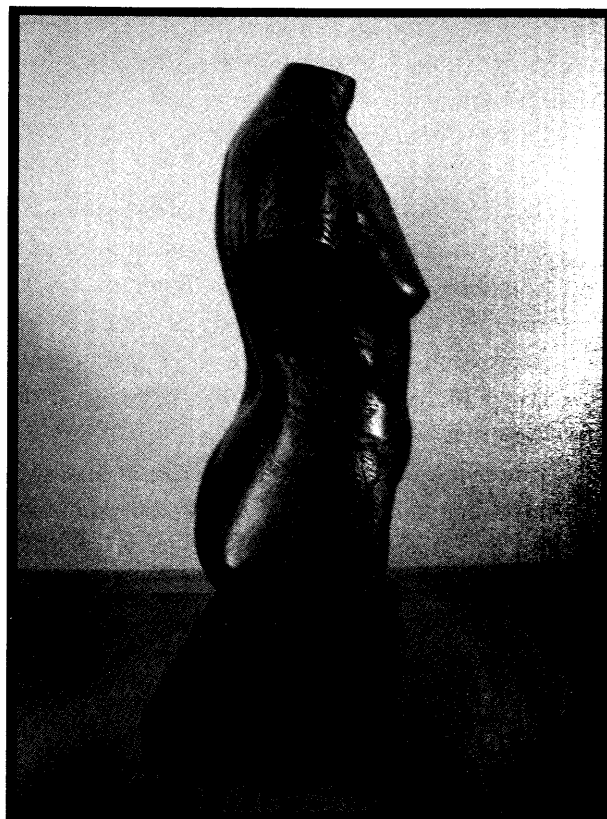
en la salvación de América Latina por la cultura, y se conformaba en un proyecto descolonizador y ético en tanto *señalador* de la mejor vía para la adecuación de la producción literaria en el ámbito social. Mariaca afirma: “Para nuestra modernidad crítica la única práctica contrahegemónica fue la celebración de la estetización de la historia, la compensación culturalista ante la avalancha del mercado”.¹⁴

Análogamente, ¿qué hay que entender por crítica literaria? Más allá de sus tres niveles básicos como lo son: 1o. *Crítica selectiva*. Tiende a “definir” qué es literatura y qué no lo es, al mismo tiempo que establece géneros y tendencias de los autores. 2o. *Historia literaria*. Basándose en el método histórico y estilístico, organiza obras y acontecimientos literarios, es decir, su objeto es la descripción externa, manifiesta en órdenes cronológicos, genéricos, geográficos o temáticos de los textos literarios significativos para la literatura y la cultura en general. 3o. *Ciencia literaria*. Se enfoca en los aspectos formales y expresivos del lenguaje, esto es, lo primordial es lo de adentro del texto, la funcionalidad de las palabras que generan algo estético en cada obra. La interrogante se vuelve uno de los problemas subyacentes cuando uno se pregunta por la crítica literaria en Latinoamérica,¹⁵ es decir, cuando se pone en cuestión ese cuerpo teórico con el cual se analiza un texto o una vertiente literaria de esta parte del continente, en el cual pareciera haber cierta homogeneidad en la realidad, desde la concepción político-económica del capitalismo. La anterior observación plantea dos interrogantes, una metodológica y otra de validez: la primera atañe a cierto marco conceptual que

un discurso latinoamericano que sea efectivamente un interlocutor legítimo de la modernidad central. *Cfr.* su libro *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Nuestro Tiempo, México, 1981.

¹⁴ *Ibidem*, p. 153.

¹⁵ No olvidemos que la cuestión primordial, desde una perspectiva plenamente formal, es saber si hay una crítica y una teoría literaria en esta parte del orbe. Si la presente reflexión se orientara hacia ese objetivo, implicaría caracterizar, casi ontológicamente, e historizar los conceptos y categorías para analizar la creación literaria de esta región, desde una resemantización de la terminología sustentadora de los estudios literarios.



Laura Quintanilla.

Rasgos de identidad. Vaciado en resina, 74 x 45 x 30 cm. 1991.

permita estudiar una obra en concreto; la segunda se enfrenta con la pertinencia o no de extender los mismos instrumentos de análisis utilizados para una obra o periodo literario específico, a un conjunto de textos cuya validación estética, social o histórica no depende de la misma mirada que los produjo.¹⁶ Y al interior de ello pervive una cuestión más importante: ¿qué tipo de coherencia y legitimación categórica

¹⁶ José Luis Martínez hace una observación importante en este contexto y en cuanto a las inclinaciones del lector: “En la actualidad no puede hablarse de una vigencia literaria pública que lo sea igualmente entre la clase o el gremio literario. La masa adopta unas ideas literarias determinadas sólo cuando mucho tiempo antes las ha abandonado el gremio literario. Lo que llamamos vigencia literaria —aceptación popular— está, pues, habitualmente disociado en el mundo moderno de lo que puede llamarse criterio literario, o sea el grupo de doctrinas literarias sustentadas por un sector profesional y activo dentro de la literatura”. Véase su libro *Problemas literarios*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1997, p. 41.

y conceptual permite establecer los posibles lazos entre la literatura, la historia, el entorno político-social, y lo establecido como “literario”?¹⁷

Pongo a consideración dos niveles:

- I. Una categorización de motivos literarios: discursos intra y extra literarios, voces narrativas, condiciones espacio-temporales, recursos o estrategias retóricas, que tienen su origen en un contexto histórico, político, social y económico, pero sobre todo cultural, distinto al de América Latina, donde la función y el sentido que se les dio respondía a horizontes distintos al latinoamericano. Obviamente estoy pensando en Europa, creadora no sólo de grandes obras literarias, sino también de lúcidos sistemas, proyectos y teorías tendientes a explicar el fenómeno literario.

Aludo a ello porque las discusiones teóricas a partir de las dos primeras décadas del segundo milenio, concretamente con los trabajos de Mariátegui, se nutren del bagaje analítico europeo, pero tienden a patentizar “lo propio de América Latina”, no del todo

compatible con las interpretaciones y conceptos de aquel continente, que de cierta forma rompen con “su canon”. Si bien su *alma mater* es “Metropolitana”, su significación es distinta, pues lo manifiesto a través de la palabra, oral o escrita, responde a un código cultural distinto, no sólo en cuanto espacio y tiempo, sino en cuanto al país latinoamericano y la región del mismo en donde se crea la obra o el corpus literario,¹⁸ inserto en cosmovisiones muy particulares.

- II. El “objeto literario”, la expresión misma ya implica un problema semántico, pues por “objeto”, en literatura, no se puede entender algo tangible o calculable, como en otras ramas del conocimiento. Procedimentalmente el crítico se enfrenta con un texto literario, el cual “le va diciendo ciertas cosas” que lo llevan a ponderar una teoría para dar razón de él, o en el mejor de los casos imaginar una nueva función de los conceptos y categorías con que ha trabajado.

Perus expone:

La producción de conocimiento es el resultado de una labor colectiva, de estudiosos y disciplinas humanísticas y sociales que se entrecruzan en un análisis o que desde su muy particular campo de acción dan un enfoque distinto al hecho literario. Sus alcances y limitaciones, sus avances, e incluso sus posibles retrocesos, son finalmente función del desarrollo desigual de las contradicciones

¹⁷ En sentido formal, ambas interrogantes se orientan hacia un objetivo primordial: el cuestionamiento de la Literatura. Donde para problematizarla se necesita de una *conciencia histórica*, ubicarse en una época, entendida ésta como el conjunto de acontecimientos que marcan cambios para entender la realidad, al hombre y al mundo, y a la vez genera una *toma de conciencia*. No se pierda de vista que una época dura lo que dura su *figura del mundo*, es así que se puede hablar de distintas *visiones del mundo* dentro de la cultura occidental, como lo fueron las concepciones forjadas en la Grecia Clásica, el Imperio Romano, La Caída de Constantinopla, o durante el Renacimiento, donde se cuestionan las razones, los valores y las creencias que subsanaban el imaginario colectivo hasta cambiar la *figura del mundo*, cuyo centro y medida de las cosas será el hombre y su racionalidad, y no Dios, hecho característico de la modernidad. Es así que el hombre vuelve objeto de conocimiento lo que tiene a su alrededor, le instaura un dominio, que es cognitivo y de poder, y él mismo se toma como punto de reflexión, hasta erigirse en un sujeto autónomo, libre, creador de un pensamiento moderno sustentado en discursos cuyas *epistemes* dan cuenta de los distintos fenómenos de la realidad. Mas téngase en consideración que el ocaso de la *figura del mundo* de la modernidad trae consigo el desencanto, el cuestionamiento de la realidad y las distintas ‘verdades’, y como consecuencia una escisión del Conocimiento, del cual la Literatura sólo es un componente.

¹⁸ Para Cornejo Polar: “Regiones [...] serían aquellos ámbitos geosocioculturales que divergen de las delimitaciones nacionales ya sea por defecto (regiones intranacionales como las tierras altas de Jalisco, por ejemplo, o la Sierra Sur peruana), ya por exceso (las regiones transnacionales como la andina). Pero también podrá admitirse una tercera posibilidad: la de regiones “*sui generis*, sin contigüidad espacial”, según este autor; es decir, aquéllas dispersas en el continente, pero vinculadas por el parentesco de sus bases históricas, de sus estructuras sociales, económicas, políticas, de su tipo de composición etnocultural o de su dinámica de relación con otras regiones”. Citado por Carlos Pacheco, *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*, La Casa de Bello, Caracas, 1992, p. 67.

procedimentales y metodológicas del cuerpo teórico que se adopte en el análisis.¹⁹

El supuesto “objeto literario” habría que delimitarlo espacial y temporalmente, pero respetando su espacio-temporalidad propia, esto es, tendría que establecerse un diálogo desde el presente con el pasado del texto, y de ahí extraer lo válido para el momento actual. Pero teniendo en cuenta que el conocimiento del texto literario está mediado por la ficción, y precisando que el conocimiento no se encuentra en las obras, sino a través de ellas, y que conocimiento / realidad / verdad, no son equiparables. Por ello, la literatura propone sentidos, no verdades proposicionales, es decir, abre caminos para los saberes, valores y experiencias de la vida; propicia una comprensión, y no es verdadera ni falsa, sino verosímil.

III. Canon y corpus

Partamos de dos concepciones descriptivas sobre el canon. 1. Pensémoslo como un campo limitado de obras literarias sobre las cuales se ejerce una crítica y se teoriza, es decir, se reflexiona sobre subconjuntos de escritores y escritos del pasado; vulnerables al cambio de una época a otra y de lector a lector, ya que “los cambios en el canon literario se pueden referir, a menudo, a la revalorización o devaluación de los géneros que representan las obras canónicas”.²⁰ Ahora bien, si se intenta hacer una tipología del canon, bien puede hablarse de un *canon oficial*, en el ámbito religioso y laico; caracterizado por la estabilidad, la completud y la definitividad, al menos durante un tiempo; instituido por la educación y la divulgación de las obras. Un *canon personal*, conformado por nuestras preferencias estéticas, que puede o no tener una relación directa con el *oficial* en cuanto a la

inclusión o exclusión de los textos socialmente determinados. Y de estos pueden derivarse los *cánones selectivos*, sustentados en lo sistemático de su composición, reconocida a lo largo del tiempo; y los *cánones críticos*, limitados por las inclinaciones intelectuales y axiológicas de un grupo de estudiosos con acceso a revistas y periódicos, quienes intentan incorporar nuevas obras al canon, o cuestionar parte de su integridad. 2. Entendámoslo como una elección institucional que forma parte de la tradición literaria, con facultades para decir qué es literatura y qué no, y está fundada en criterios artísticos y cognitivos de textos imprescindibles para la humanidad, cuyos entornos no están del todo cerrados, es decir, permiten la incorporación de nuevas obras. Harold Bloom nos dice:

El canon, una palabra religiosa en su origen, se ha convertido en una elección entre textos que compiten para sobrevivir, ya se interprete esa elección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o, como lo hago yo, por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas.²¹

Y comprendamos al corpus como una conformación de elementos narrativos vinculados, primordialmente en su etapa de desarrollo, al despertar de una conciencia nacional. Y en un sentido más amplio, como la conjunción de todos los fenómenos relacionados con la vida literaria de una nación, política y

¹⁹ Françoise Perus, *Historia y crítica literaria*, Casa de las Américas, Cuba, 1982, p. 13.

²⁰ Alastair Fowler, “Género y canon literario”, en *Teoría de los géneros literarios*, Miguel A. Garrido Gallardo (comp.), Arcos / Libros, Madrid, 1988, p. 96.

²¹ Véase su libro *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Anagrama, Barcelona, 1995, p. 30. Con respecto a la completud del canon bíblico y su formación en la literatura, Alastair Fowler apunta: “Con todo, ni siquiera al canon bíblico se llegó, sino tras muchas vicisitudes y a lo largo de un periodo de muchos siglos. En cada etapa se fijaba categóricamente (si bien sujeto a cambiantes subrayados, provenientes de los concilios, las distintas confesiones, las sectas o los individuos); y cuando se amplió o se redujo, el nuevo canon fue, también, definitivo. Por otra parte, los libros canónicos de las Escrituras no son meramente auténticos, sino también dotados de autoridad. Este sentido normativo ha incitado una extensión del término a la literatura secular. Así, Curtius nos habla de ‘la formación del canon en literatura [que] debe siempre proceder a una selección de clásicos’ y que ella misma se encarna en listas de autores, elencos de obras, historias de la literatura, y cánones del gusto”. Véase su art. cit., pp. 96-97.

lingüísticamente hablando; como lo es la “búsqueda actual de las voces ‘desaparecidas’ del pasado: cultura popular, oralidad, escritoras mujeres, corrientes minoritarias sofocadas[...]”,²² que al mismo tiempo que amplían el corpus propician el desdibujamiento de las “fronteras canónicas” entre lo literario y lo tendiente a ello. Pero ambos términos tienen su origen en el uso del lenguaje, en su polivalencia, en sus reglas y formas prácticas “legítimamente aceptadas”, que llevan a leer un libro de tal o cual manera (cuento, novela, ensayo, drama, poesía, etc.). Es por ello que tanto en el canon como en el corpus se parte de presuposiciones (modelos, marcos, categorías, orientaciones axiológicas), arraigadas en lo cultural e histórico, sobre lo característico de un texto para considerarse obra literaria.

Ahora bien, de acuerdo con lo anterior, el crítico tiene una función rectora, en tanto que da cuenta de las distintas expresiones literarias, y ayuda a construir el campo de lo literario.²³ Entiéndase por este un corpus orgánico contenedor de las distintas manifestaciones estético-verbales de una cultura, una nación, un pueblo o un continente. El estudioso del fenómeno literario de cierta forma da sentido al canon, traza la estela de una tradición literaria con valores tendientes a pervivir más allá de su contexto espacio-temporal. Pero no se puede hablar con propiedad de que haya un canon sólido, inamovible y afianzado en el tiempo y en el interior de un proceso histórico de duración pertinente. Zanetti aclara:

La noción de canon guarda un lazo original con el dogma, esgrime simbólicamente su varita disciplinante a través de los dictámenes de una élite,

de instituciones, que ejercen el poder de regular el gusto, de sostener la preeminencia de ciertos valores estéticos.²⁴

Es evidente que esto implica una selección y una exclusión, muchas veces sostenida en acuerdos e intereses no sólo artísticos sino también políticos e ideológicos. Así, las obras escogidas se presentan como el producto de juicios complejos, representativos de un acuerdo de los valores y de la identidad de un amplio conjunto social.²⁵ En cuanto al canon en Latinoamérica, éste es endeble, pues carece de una interpretación crítica reiterada, no hay una “voz autorizada” para dictaminar los textos, aunado a esto, se presenta el problema del cambio de la sensibilidad en el lector y estudioso, amén de las relaciones intertextuales para establecer la vigencia de algunas obras:

Cada experiencia estética construye sus propios parámetros, cada experiencia con la palabra no deja de volver sobre ella para indagar sus lazos con lo real, con la verdad, y también con la belleza. Se tejen puntos de encuentro, se los trama, y aún se los urde, se los discute [...] Uno de los nudos es el canon, en el cual se busca anclar la permanencia.²⁶

Los cánones en América Latina son nacionales, y las obras que los integran se proyectan de modo fluctuante hacia ese otro canon mayor, construido prácticamente a finales del siglo XIX e intercomunicado con el XX,²⁷ donde se mezcla lo estético con el pensamiento formal, la organización del Estado y las instituciones culturales. En consecuencia, no es en

²² Eva Kushner, “Articulación histórica de la literatura”, en *Teoría literaria*, Marc Angenot, et. al., Siglo XXI, México, 1993, p. 139.

²³ Levin L. Schücking señala: “El crítico que más influencia ejerce es el que escribe regularmente en cierto periódico o revista y que logra ganarse la confianza y el respeto de sus lectores [...] La influencia del crítico se vuelve aún más significativa cuando éste no sólo reseña un libro, sino que —como sucede en las revistas literarias— cita ejemplos de él, es decir, hace un poco de editor. Quienes publican este tipo de diarios o semanarios determinan en no escasa medida la evolución del gusto”. Véase su libro *El gusto literario*, México, FCE, 1960, p. 86.

²⁴ Véase Susana Zanetti, “Apuntes acerca del canon latinoamericano”, en *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Susana Cella (comp.), Losada, Buenos Aires, p. 91.

²⁵ Bien puede hablarse de una “canonización” como el ejercicio de apropiación discursiva para un uso histórico preciso.

²⁶ Susana Zanetti, *ibidem*, p. 97.

²⁷ Zanetti nos hace saber del intento de Pedro Henríquez Ureña por establecer cierto canon en Latinoamérica a través del deseo de editar los “Clásicos de América” con Pedro Sáinz. La autora se remite a la carta del 23 de agosto de 1930 que Henríquez Ureña le envió a Alfonso Reyes. Cfr. “Apuntes acerca del canon latinoamericano”, edic. cit., p. 100.

vano decir que aquí se presupone una legitimación de los escritores y una discusión con representantes de otras artes, como editores,²⁸ críticos, académicos, donde la cuestión del canon se constituye en un punto de lucha, pues:

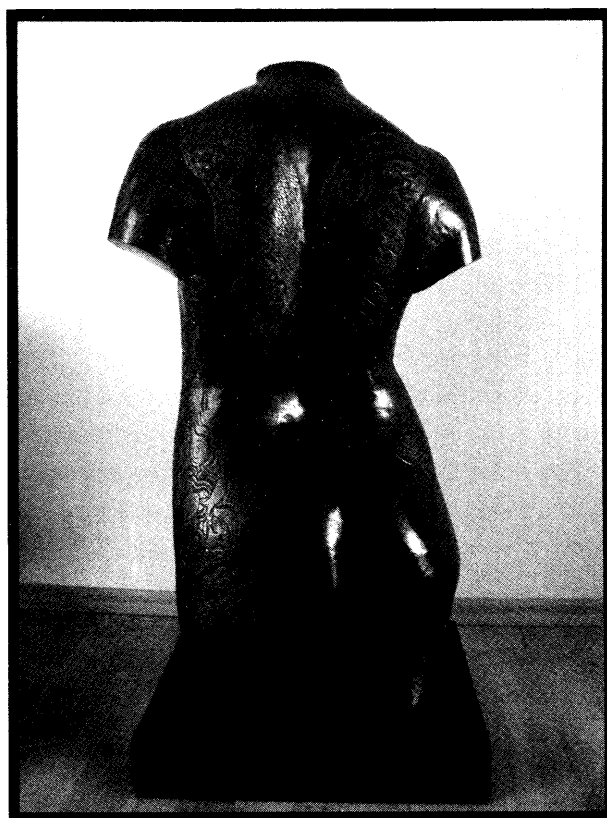
[...]es allí donde cobra una entidad especial mediante intertextualidades, reescrituras, construcción de linajes, que actúan en las elecciones estéticas, por supuesto ideológicas, políticas, culturales, de todos los que en ese campo intervienen.²⁹

Mas la preocupación por el canon aflora cuando el contexto estético, cultural y político lo traen a discusión en el presente. Un ejemplo muy claro es el estudio de Ángel Rama realizado en *La ciudad letrada*,³⁰ donde nos muestra el funcionamiento de las instituciones y los individuos que otorgan o niegan el “reconocimiento” a una obra artística. En líneas generales conviene presentar el esquema operante de “la ciudad letrada”, la cual se concibe circularmente, es decir, hay un centro formado por las instituciones, las cuales determinan a la ciudad en su aspecto social, sustentado en un cuerpo burocrático de escribanos, en concordancia con un grupo formado por los intelectuales-burócratas, quienes de

²⁸ En Latinoamérica, muchas editoriales funcionan como empresas comerciales, y los productos editados están subordinados al “gusto” e ideología de los propietarios. Y el éxito está en estrecha relación con el “juicio del lector”, en cuanto al reconocimiento del “valor literario” de un libro por el simple hecho de haber sido publicado por tal editorial; creencia no del todo justificada en argumentos estético-formales, sino en apreciaciones. Levin L. Schücking, refiriéndose al ambiente cultural de la Alemania del siglo XIX y principios del XX, hace la siguiente observación, pertinente para nuestro contexto: “En cuanto a las editoriales, se hace manifiesta otra tendencia, que, como tantas en este terreno, se encuentra ya en el siglo XVIII, si no antes: se favorece a aquel que tiene relaciones personales con los escritores de renombre, que son conocidos entre el público y gozan de cierto prestigio ante el editor. Su voz tiene suficiente peso para allanar en camino del principiante. Así es que, por regla general, la obra de éste no va directamente a la autoridad indicada sino que tiene que hacer el rodeo, a menudo hartamente dificultoso, por el escritorio del artista de renombre”. Véase *El gusto literario*, edic. cit., p. 78.

²⁹ Susana Zanetti, art. cit., p. 103.

³⁰ Ediciones del Norte, Hanover, 1984.



Laura Quintanilla.

Rasgos de identidad. Vaciado en resina, 74 x 45 x 30 cm. 1991.

cierta forma son parte del *orden* que permea las instituciones sociales. Así, la “ciudad letrada” tiene una historicidad propia y puede analizarse a partir del barroco, mas ya en su conformación operante desde el siglo XVIII está constituida por administradores, evangelizadores, quienes llevan a cabo la transculturación, el gremio literario y los productos del mismo. Tal espacio funciona como una ciudad escrituraria, excluyente de lo popular y estratificada en cuanto a la división del uso del lenguaje: discurso culto, escrito, o discurso oral; privilegiando al primero, en tanto que tiende a obtener el prestigio lingüístico reconocido por la Metrópoli. Interés que impulsa a la “ciudad escrituraria” a crear academias para discutir cuestiones literarias y de otra índole.

Ya con el arribo del siglo XIX y los cambios ideológicos que la propia historia genera, la clase media se vuelve más ilustrada, y empieza a observarse el fenómeno del escritor como investigador de lo nacional, donde la literatura de esta parte del conti-

nente va adquiriendo rasgos característicos, que si bien no se separan del todo de la tradición española, sí cambia la temática, y el intelectual se va convirtiendo en conciencia crítica de la sociedad. Amén de observarse una vinculación de la clase letrada con el poder, y la polarización del escritor en los distintos sectores del mismo. Así, la literatura deviene en culturización, y el escritor en el producto de la misma, forjado en las academias e instituciones del Estado y del poder.³¹

En un sentido crítico, Ángel Rama intenta refundar el canon heredado, pues la representatividad de éste debiera contener como condición necesaria su representatividad respecto a nuestra cultura, pues:

[...]es imprescindible ampliar el canon para representar “cabalmente el imaginario de los pueblos latinoamericanos” y, al mismo tiempo, incorporarlo al discurso de la modernidad para

hacernos legibles. La representatividad del canon, por consiguiente, resulta de incorporar la alteridad al “discurso sobre la formación, composición y definición de la nación”.³²

El cuestionamiento de Rama sobre la modernidad del canon literario latinoamericano, es un reconocimiento de su hegemonía, pero también es la aceptación de un sistema literario más amplio, visto desde nuestra contemporaneidad, que es otra lectura de la realidad.

Pero lo que se puede concebir como “realidad” es algo que se ha ido ampliando, a tal grado que el campo de estudio de la literatura se ha problematizado aún más, pues en él muy bien puede incluirse la narrativa testimonial y la llamada “sub-literatura” como expresiones lingüísticas no canónicas, pero generadas desde una lengua y un autor de América Latina. De acuerdo con esto, si se concibe al *canon* en términos de estructuras simbólicas de poder y de hegemonía, y al *corpus* en términos de estructuras simbólicas tanto de poder y hegemonía como de oposición o resistencia a través del espacio social, el *canon* se convierte en parte del *corpus*, y el campo de los estudios literarios se entiende más como un *corpus* heterogéneo de prácticas discursivas y artefactos culturales.

Por otra parte, si se piensa en lo característico de la disciplina de los estudios literarios, se admitirá, al menos tentativamente, la no necesidad de sólo interpretar obras reconocidas como literarias, o justificar aquellas de dudoso abolengo, y sí lo pertinente de reflexionar sobre la perspectiva analítica en la exégesis de las prácticas discursivas (verbales) y su transposición a prácticas semióticas no verbales (cine, pintura, escultura, etc.); esto es, indagar sobre la posibilidad de construir puentes entre lo no “propiamente literario” y lo que sí lo es, en relación con el canon y el corpus, pues a decir de Mignolo:

³¹ Una referencia imprescindible en este tipo de análisis es el estudio realizado por Paul Benichou, quien partiendo de una premisa histórico-social recrea el ambiente del escritor cortesano, el gremio literario y el poder sacerdotal de la Francia de mediados del siglo XVIII y las tres primeras décadas del XIX. Nación inmersa en una crítica profana hacia la religión y las instituciones desde una posición letrada, un oscilamiento entre revolución y contrarrevolución, y el nacimiento de un poder espiritual laico que legisla impugnando y actúa criticando y volviéndose objeto de crítica al mismo tiempo. Sobre el particular nos dice el autor: “La transmisión de poderes [...] que ha tendido a desposeer a la Iglesia tradicional en beneficio de una autoridad laica, puede considerarse, en último análisis, como un desposeimiento de la religión por la literatura. Pero hay que preguntarse cómo la literatura, ascendida de una función habitual de entretenimiento, de goce intelectual o sensible a un ministerio de alta edificación, puede hallarse en estado de asumir tal papel. La consagración del escritor está en peligro de encerrar algo falso, en la medida en que la literatura, que, pese a su ascenso, conserva los rastros de su irresponsabilidad primera, no puede ser un sacerdocio verdadero. Es, si hemos de ser exactos, el sacerdocio de una época que no cree ya en los sacerdotes, que no acepta lo divino sino a beneficio de duda y de libertad crítica: tal es su verdadera índole y el modo profundo de su acción”. [Por ello] “La literatura con las ideas y los valores que acredita en un radio social cada vez mayor, es desde hace dos siglos responsable, en una parte no desdeñable, del destino de la humanidad”. Véase su libro *La coronación del escritor 1750-1830*. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna, FCE, México, 1981, pp. 439-440. Los corchetes son míos.

³² Guillermo Mariaca, “La modernidad y la crítica literaria latinoamericana”, en *Nuevo Texto Crítico*, edic. cit., p. 155.

La posibilidad de identidades coexistentes deja abierta también la posibilidad de cánones coexistentes; y la literatura puesta así en cuestión pone también en cuestión los fundamentos de los estudios literarios (latinoamericanos) mismos.³³

En este sentido, los productos culturalmente híbridos permiten explorar nuevas relaciones entre el canon y el corpus:

Mientras que el canon pareciera implicar una relación de tipo sustancial entre prácticas discursivas y paradigmas culturales, el corpus necesitaría sólo de una manejable delimitación espacial y temporal. Mientras que el canon implica cuestiones de identidad (¿qué es lo latinoamericano?), el corpus necesita de parámetros locativos (¿dónde y cuándo se realizaron las prácticas discursivas en cuestión?). No obstante, la posibilidad de pensar cánones paralelos, coexistentes y mutuamente alternativos incluye una movilidad del canon en el corpus que depende, en última instancia, de las identidades individuales y grupales y del poder ejercido por los sujetos del discurso y la institución que los apoya y los promueve en el espacio social.³⁴

En concordancia con lo anterior, las discursividades orales, piénsese en la gran variedad de lenguas “menores” de las distintas regiones de América Latina, en un principio relegadas al folklore,³⁵ marginadas por el canon literario latinoamericano, llevan a replantear el punto en común entre el canon y

el corpus: el lenguaje, su función y sentido, en tanto creador de objetos y procesos literarios integrantes del espectro de la literatura. Y en este tenor, el corpus es más amplio que el canon, y posibilita la incorporación de un mayor número de manifestaciones en el estudio literario.

Conclusión

La crítica literaria en Latinoamérica tuvo como objetivo primigenio forjar un discurso propio para hablar sobre objetos literarios muy específicos y dentro de contextos históricos, políticos, sociales y económicos que delimitaban a las instituciones encargadas de dar cuenta de la creación literaria; esto por un lado, y en otro sentido, tuvo ante sí la tarea de sistematizar las distintas discursividades exployadas en la cultura, la política, la sociedad, que de una u otra forma transgredían lo “tradicionalmente aceptado como literario”.

Ahora bien, el intento homogeneizador, político, institucional y cultural, terminó por agudizar las diferencias estructurales de las distintas regiones latinoamericanas, patentizándose en la fragmentación de los “grandes sistemas” que intentaban dar cuenta de todo el devenir humano, y desde la sistematización de los fenómenos albergados en la *Literaturwissenschaft* europea, miméticamente, en muchos casos, trasladada a Latinoamérica. Esto, aunado a las ramificaciones expresivas de lo popular, que oscilaban entre la tradición y la modernidad, evidentes a partir de la primera mitad del siglo xx, literarias o no, propició el desdibujamiento de las fronteras entre las distintas manifestaciones culturales (géneros,

³³ Walter Mignolo, “Entre el canon y el corpus”, en *Nuevo Texto Crítico*, edic. cit., p. 28.

³⁴ *Ibidem*, pp. 28-29.

³⁵ La cuestión de la oralidad se inscribe en la problemática de la historia literaria y de la definición misma del concepto de literatura. En 1961 Jacinto do Prado Coelho, en su *Problemática da história literária*, señalaba: “En efecto, la literatura no comprende sólo obras de expresión verbal escrita, sino también oral (los poemas homéricos, por ejemplo, existieron durante siglos sólo en la tradición oral). El ‘texto’ escrito, por lo demás, sólo representa la fijación gráfica del ‘texto’ lingüísticamente entendido, es decir, el producto de la actividad lingüística. Es indudable, sin embargo, que la ‘literatura oral’ constituye un aspecto menor, cuantitativa y cualitativamente, de la literatura,

sobre todo después de la invención de la imprenta”. Por su parte, Massaud Moisés en su obra *La creación literaria* (1967), afirma: “En verdad, sólo podemos hablar de Literatura cuando poseemos documentos escritos o impresos, lo que equivale a decir que la llamada Literatura oral no corresponde a nada”. Citado por Vítor Manuel de Aguiar e Silva en su *Teoría de la literatura*, Gredos, Madrid, 1996, pp. 14-15, nota 6. Desde luego que esta discusión sigue vigente en los círculos intelectuales y académicos de Latinoamérica.

discursos, propuestas críticas e intentos teóricos), y dieron la pauta a las transformaciones de “lo literario” y “canónico” o “anticanónico”, desde planteamientos conceptuales y terminológicos más apropiados a la realidad de este continente.

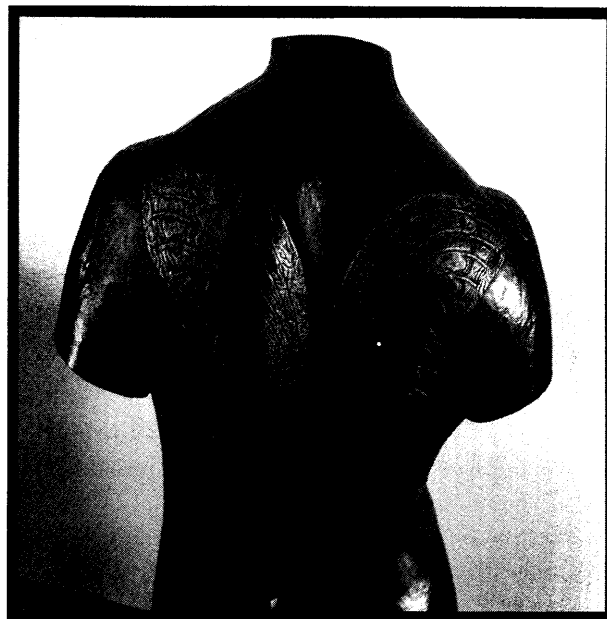
Por su parte, las transformaciones a nivel mundial en las distintas esferas del quehacer humano, influyeron en la creación literaria y en la forma de explicarla y teorizarla, generando con ello la incorporación de nuevos elementos, marginales o aceptados, para dar cuenta de la heterogeneidad constitutiva de la literatura latinoamericana, ya sea vista como historia, como proceso, como grandes corrientes, o como “rupturas discursivas” con distintos *corpus*.

Así, en Latinoamérica, el “orden implícito” (temporal e histórico) de los distintos cánones y corpus, no cancelan a otros, sino que se entrecruzan entre sí. Por ello, es plausible argumentar que no existe un solo *canon*, sino que hay varios y se intercalan, piénsese en las obras representativas de un país de América Latina y su relación con las demás naciones en cuanto a “bienes estético-culturales”.

Análogamente, el *corpus* no encierra al *canon*, lo amplía, al estar constituido por elementos discursivos que surgen como una transgresión al mismo, y posteriormente se le van incorporando. El canon y el corpus, independientemente de su posible sistematización o justificación teórica, y de su pertenencia a una tradición e institución que los avale, son parte fundamental del capital simbólico compartido en una sociedad, plasmado en una parte de *eso* llamado *Literatura*.

Bibliografía

- Aguiar e Silva, Vítor Manuel de, *Teoría de la literatura*, traducción de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1996, 550 pp.
- Benichou, Paul, *La coronación del escritor 1750-1830*. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna, traducción de Aurelio Garzón del Camino, Fondo de Cultura Económica, México, 1981, 464 pp.
- Bloom, Harold, *El canon occidental*. La escuela y los libros de todas las épocas, traducción de Damián Alou, Anagrama, Barcelona, 1995, 585 pp.

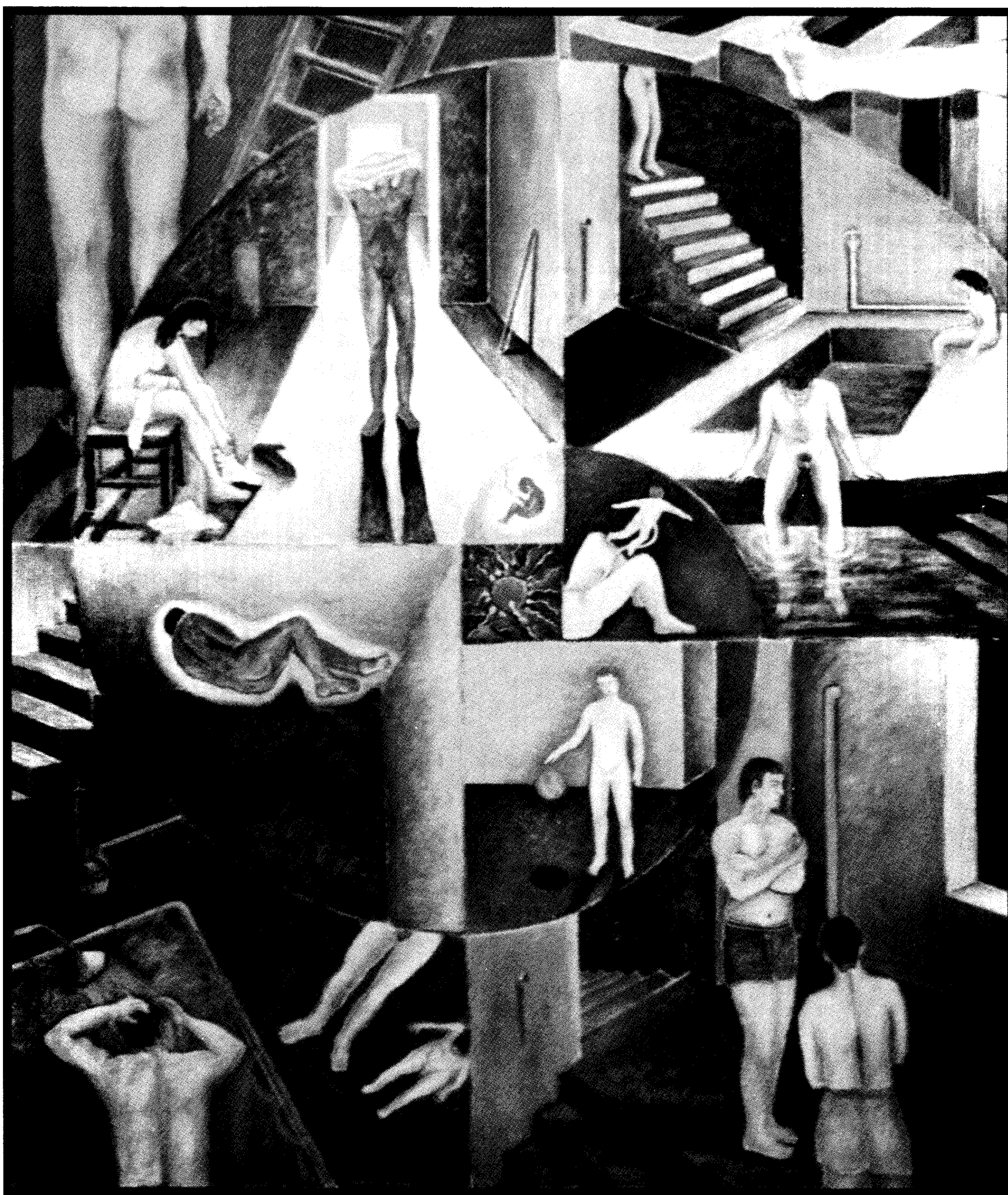


Laura Quintanilla.

Rasgos de identidad. Vaciado en resina, 74 x 45 x 30 cm. 1991.

- Brunner, José Joaquín, “Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana”, en *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Hermann Herlinghaus y Monika Walter (eds.), Langer Verlag, Berlín, 1994.
- Clissold, Stephen, *Perfil cultural de Latinoamérica*, traducción de J.M. García de la Mora, Labor, Barcelona, 1976, 126 pp.
- Fernández Moreno, César (coord.), *América Latina en su literatura*, Siglo Veintiuno, México, 1972, 494 pp.
- Fernández Retamar, Roberto, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Nuestro Tiempo, México, 1981, 196 pp.
- Fowler, Alastair, “Género y canon literario”, traducción de José Simón, en *Teoría de los géneros literarios*, Miguel A. Garrido Gallardo (comp.), Arcos / Libros, Madrid, 1988.
- Halperin Donghi, Tulio, *Historia contemporánea de América Latina*, Alianza Editorial, México, 1987, 592 pp.
- Henríquez Ureña, Pedro, “La revolución y la cultura en México”, “La cultura de las humanidades”, en *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, Antonio Caso, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, *et. al.*, prólogo, notas y recopilación de apéndices de Juan Hernández Luna, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962.
- Kushner, Eva, “Articulación histórica de la literatura”, en *Teoría literaria*, Marc Angenot, *et. al.*, tr. de Isabel Vericat Núñez, Siglo Veintiuno, México, 1993.
- Mariaca, Guillermo, “La modernidad y la crítica literaria latinoamericana”, en *Nuevo Texto Crítico*, año vii, núms. 14/15, número especial, Crítica literaria hoy. En-

- tre la crisis y los cambios: un nuevo escenario, Stanford University, julio 1994-junio 1995.
- Mariátegui, José Carlos, *Textos básicos*, selección, prólogo y notas introductorias de Aníbal Quijano, Fondo de Cultura Económica, Perú, 1991, 404 pp.
- Martí, José, "Nuestra América", en *El Partido Liberal*, México, 30 de enero de 1891.
- Martínez, José Luis, *Problemas literarios*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1997, 162 pp.
- Mignolo, Walter D., "Entre el canon y el corpus", en *Nuevo Texto Crítico*, edic. cit.
- Pacheco, Carlos, *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*, La Casa de Bello, Caracas, 1992.
- Perus, Françoise, *Historia y crítica literaria*, Casa de las Américas, Cuba, 1982, 266 pp.
- Pizarro, Ana (coord.), *La literatura latinoamericana como proceso*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1985.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Ediciones del Norte, Hanover, 1984.
- _____, *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo Veintiuno, México, 1982.
- Reyes, Alfonso, "Notas sobre la inteligencia Americana", en *El ensayo mexicano moderno*, I, José Luis Martínez (selec.), Fondo de Cultura Económica, México, 1995.
- Rowe, William y Miriam Schelling, *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*, Grijalbo, México, 1993.
- Schücking, Levin L., *El gusto literario*, traducción de Margit Frenk Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, 138 pp.
- Stein, Stanley J. y Barbara H. Stein, *La herencia colonial de América Latina*, traducción de Alejandro Licona, Siglo Veintiuno, México, 1991, 204 pp.
- Zanetti, Susana, "Apuntes acerca del canon latinoamericano", en *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Susana Cella (comp.), Losada, Buenos Aires, 1991.



Instantes de vida. Encausto, chapopote s/madera, 120 x 100 cm. 1997.

LA NARRATIVA COMO ACCIÓN:

NOTAS PARA UNA REVISIÓN

DEL ANÁLISIS NARRATIVO

Ramfis Ayús Reyes*

De metanarrativas a narraciones ordinarias: a manera de introducción

La producción y registro de relatos e historias tanto cotidianas como institucionales, mediáticas y literarias se ha convertido —en las últimas décadas— en un foco de atención y una de las estrategias más interesantes del análisis social. En este breve artículo presento algunas notas para una revisión teórica de una de las estrategias de construcción y análisis de datos cualitativos.

Con el vocablo *narrativa* se ha querido agrupar en una noción no sólo el tipo de operación social que conduce a la producción de un relato, sino a destacar la clase de análisis que puede explorar la estructura y las condiciones sociales de producción de estas historias.

El estudio de las narraciones describe un *continuum* que va desde su empleo por la filosofía postestructuralista y postmoderna (Foucault, 1983; Lyotard, 1993), hasta la sociología, la antropología lingüística y la psicología cognitiva y las prácticas terapéuticas. Lo atraviesa no sólo un eje epistémico, sino también metodológico y empírico. El uso del

vocablo dado por Foucault o Lyotard en el sentido de dispositivos de poder incrustados en las prácticas y relaciones sociales y como metarrelatos normativos que condujeron a la modernidad a prescribir sus horizontes, dista en algo del empleo que se le ha dado en las disciplinas citadas, más proclives a sus usos metodológicos y empíricos. Sin embargo, existe —o es preciso revelar— una conexión entre esta diversidad de atenciones respecto a la cuestión de las narrativas.

Precisamente, la idea que a mi juicio puede articular la cuestión es comprender las narrativas no como intermediarias en los procesos de representación de la realidad, sino como acciones que construyen, actualizan y mantienen la realidad (Cabruja, Íñiguez y Vázquez, 2000).

La revisión teórica se organiza en cuatro partes. En la primera trazo sintéticamente el itinerario del llamado análisis narrativo, menciono los referentes imprescindibles procedentes del análisis filológico y semiótico, y destaco la constitución en niveles del fenómeno narrativo, lo cual me conduce a las perspectivas que más me interesan: psicológicas, sociológicas y antropológicas. En una segunda parte, me detengo en la caracterización de las propiedades narracionales desde los enfoques de la psicología cultural y discursiva. Seguidamente, en la tercera, me ocupo en hurgar entre las posibilidades del análisis narrativo desde el punto de vista sociolingüístico

* El Colegio de la Frontera Sur. Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.

e interaccional, enfatizando el papel de las narraciones en cuanto esquemas comunicativos y su integración como secuencias de patrones de interacción verbal. Finalmente, en las conclusiones, trato de ofrecer algunas ideas sobre una agenda de investigación en torno a este tipo de perspectiva analítica.

Sobre el análisis narrativo: recorridos y niveles

Comienzo recordando una afirmación de Elinor Ochs: la conversación corriente es la forma más universal e importante de la narrativa. Las narraciones son una manera de usar el lenguaje —advierte el psicólogo Jerome Bruner—, por tanto, constituyen “un medio discursivo para la exploración y resolución colectiva de problemas, también [...] para instanciar identidades sociales y personales” (Ochs, 2000: 297).

Al hablar de narrativa inmediatamente sobreviene la imagen de ésta como género literario. Lo primero que suele reconocerse en torno al tema, viene de los intentos fundacionales del formalismo ruso (Todorov, 1991) por articular una morfología del cuento (Propp, [1927] 1999), de los modelos de análisis literario y estructural de los relatos (Barthes *et al.*, 1991; Barthes, 1993) y de la semiótica del texto de Greimas (1983). El enfoque literario del análisis narrativo —al cual agrego la hermenéutica crítica de Paul Ricoer (1989, 1998), especialmente enfocada a la narración histórica y de ficción— se ha inspirado en la *Poética* de Aristóteles (1987), en su teoría de los elementos constitutivos de la tragedia y en su énfasis en el entramado de la acción (la trama) como el más importante de esos elementos.

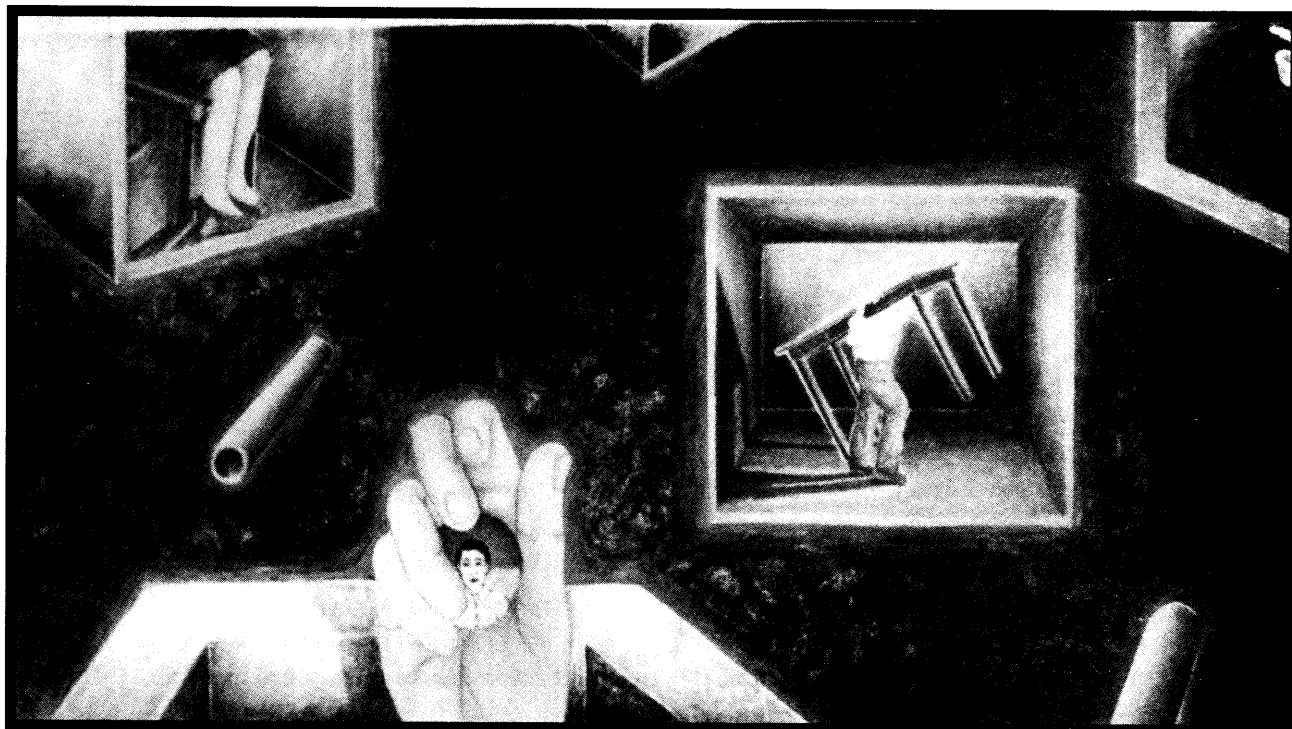
Para el Estagirita son seis, por orden de importancia, los elementos constitutivos de toda tragedia: el *argumento*; los *caracteres*, los cuales determinan si los discursos, las acciones o los personajes conllevan algún propósito o intención *adecuada, verosímil y uniforme*; el *pensamiento*, al cual le corresponde revelar lo que implica la acción a través del *lenguaje* como exposición verbal y/o textualizada del pensamiento

y a quien sólo se le exige una relación de adecuación, es decir, de pertinencia; la *música* y el *espectáculo* añaden atractivo, pero en el caso de la representación escénica son imprescindibles, y no sólo como elementos decorativos. La trama se fija en el argumento, el cual no puede ser otra cosa que una articulación de acciones, pues la tragedia no trata de hombres, sino de las acciones que éstos despliegan y a través de las cuales conducen sus vidas: “La tragedia es la imitación de una acción, y, por tanto y básicamente, de personas que actúan” (Aristóteles, 1987: 31).

Otros enfoques provenientes del análisis de la conversación (Sacks, 1992), de la antropología de la experiencia y el *performance* (Bruner, 1986b), de la antropología posmoderna y dialógica (Tyler, 1991; Clifford, 1995), de la etnografía interpretativa y de las metodologías cualitativas (Denzin, 1997; Manning y Cullum-Swan, 1994); de la psicología cultural y discursiva (Bruner, 1998; Edwards, 1997) y del análisis del discurso y de la narrativa como estrategia de control social (Hamel, 1980; Ochs, 2000; Mumby, 1997), comenzaron en las últimas dos décadas (ochenta y noventa) a valorar el análisis narrativo no sólo como un fenómeno de comunicación, sino, además, como una estrategia para el análisis social. Desde esta perspectiva general quiero fijar mi posición respecto a la narrativa y al tipo de análisis sociocultural que se puede derivar de ello.

El análisis narrativo opera en dos niveles. Por un lado —como se afirmó—, la narrativa es un fenómeno de comunicación, un modo de usar el lenguaje, por tanto, una forma de construcción de hablas y textos, es decir, de situaciones sociales; por ello merece un tratamiento diferenciado, un campo autónomo de reflexión intelectual. Por otro lado, parece representar una tendencia particular en cuanto al estudio de los fenómenos sociales (Mumby, 1997: 13).

Al mismo tiempo, la narrativa interviene en un doble juego, en cuanto acción socialmente simbólica, a saber: sólo adquiere sentido como parte del contexto social de enunciación y, simultáneamente, participa en la construcción de ese contexto social en cuanto actividad de significación en la cual inscriben los actores sociales sus acciones, los cuales la



Obsesión. Encausto y chapopote s/tela 75 x 150 cm. 2003.

generan como co-narradores y/o co-audiencias, comprendiendo y transformando su mundo a través de ella (Mumby, 1997: 16). En ese sentido, la narrativa interviene en la construcción del mundo social, constituyendo los códigos culturales y los sistemas simbólicos que articulan y dan sentido a la sociedad, la cultura y la vida cotidiana. No puede afirmarse, sin embargo, que la narrativa posea una fuerza cognitiva, persuasiva y realizativa que por sí misma produzca el orden en la vida social. Más bien se trata de una dimensión con la capacidad suficiente para participar en dicho proceso, con mayor o menor grado de protagonismo y pertinencia, según el fenómeno y campo social en cuestión.

Narrativas y acción social: propiedades

La psicología cultural y discursiva valora las narrativas por su participación activa en la constitución del tejido de la acción y la intencionalidad humana; por su carácter mediador entre el mundo de los valores

establecidos por la cultura hegemónica y el universo más versátil y flexible de las creencias personales;¹ constituyen interesantes instrumentos de negociación social; permiten hacer comprensible lo exótico, lo excepcional, lo extraño y compensa los riesgos que entraña lo siniestro, usándolo en caso de que socialmente sea necesario; despliegan una imprescindible función reafirmadora de normas y reglas sociales; se ofrecen como recursos retóricos para construir consensos, organizar la experiencia personal y comunitaria y articular identidades individuales y colectivas, invocar recuerdos o desvirtuar el pasado; consolidan o

¹ En palabras de Jerome Bruner (1998: 63), las narrativas median entre "el mundo canónico de la cultura y el mundo más idiosincrático de las creencias, los deseos y las esperanzas". He querido, al introducir mi propia forma de decirlo, hacer énfasis en que esa mediación no se encuentra carente de una relación asimétrica, de poder. Se trata de mediar entre y contra los marcos narrativos dominantes u oficiales, articulando procesos narrativos de resistencia e interpretación pragmática de esas narrativas preelaboradas que se inculcan al individuo a través de los circuitos de socialización, institucionalizados o no.

diferencian comunidades sociales, y a través de ellas hablan el yo y los otros mediante biografías e historias, etnografías y relatos ordinarios (Bruner, 1998: 63; Edwards, 1997: 263-294; Ochs, 2000: 297).

Para ser capaces de desarrollar todo lo anterior, las narraciones se caracterizan por un conjunto de propiedades que Jerome Bruner (1998: 56-62) ha sintetizado en cuatro, a saber: *secuencialidad*, «*indiferencia*» fáctica, especialización en *elaborar vínculos entre lo excepcional y lo corriente* y su constitución *inherentemente dramática*.

La *secuencialidad* tiene que ver con que toda narración es siempre una secuencia propia de acontecimientos, sucesos, estados mentales, personajes o actores que adquieren su propia especificidad o singularidad no por sí mismos, sino por el lugar y la relación que ocupen y establezcan en la configuración total de la secuencia: ésta equivale a la trama o al argumento aristotélico. Según Bruner la comprensión de una narración depende tanto de la captación de la trama y el desciframiento y de cómo merced a ella se colocan sus componentes, como del hecho que la trama depende de la composición secuencial. De ello se colige que tanto en la articulación narrativa como en el análisis narrativo la noción de *construcción* —en el sentido de entramado o montaje secuencial que responde a la lógica argumental del propio relato y no a la correspondencia de representación entre lo que se cuenta y la realidad observada o escuchada— es el núcleo del éxito, tanto del creador como del lector oyente o analista.

La «*indiferencia*» fáctica se refiere a que los relatos, sean reales o imaginarios, nunca disminuyen su poder, su eficacia persuasiva. Entre el sentido y la referencia de un relato se establece, según Bruner, una relación “anómala”:

La indiferencia del relato a la realidad extralingüística subraya el hecho de que posee una estructura interna respecto al discurso mismo [...], lo que determina su configuración global o trama es la secuencia de sus oraciones, no la verdad o falsedad de sus oraciones. Es esta peculiar secuencialidad la que resulta indispensable para el significado de un relato y para la forma de organización mental mediante la cual es captado (Bruner, 1998: 56).

Ello se comprende si coincidimos en que muchos relatos poseen una fuerza ilocucionaria y perlocutiva que muchas veces no guarda relación alguna con el estatuto ontológico u óntico de lo narrado, sino con factores como la autenticidad o la eficacia narrativa de la trama y el modo de contar del narrador, además de con la capacidad de la audiencia para participar de la internalización narrativa.

Ahora bien, si admitimos que hay una diversidad bastante amplia de relatos no puede desconocerse que resulta problemático que la dimensión ontológica ocupe siempre un lugar subordinado. Los relatos criminalísticos, periodísticos, históricos, etnográficos, clínicos y terapéuticos, incluyendo las narraciones cotidianas, exigen verosimilitud —cuando no cierta veracidad— para contar con algún grado de eficacia social, lo cual tal vez no se le exija en igual magnitud a los relatos de ficción o los cuentos fantásticos —quizá J. R. R. Tolkien, el filólogo y narrador de “cuentos de hadas” no estaría de acuerdo—. Sin embargo, hay que reconocer que los artilugios narrativos pueden distorsionar esa dimensión sin que nos percatemos del socavamiento de la verdad, es decir, de la erosión del correlato referencial. Ello confirma la fuerza inmanente a la construcción narrativa.

La tercera propiedad de las narraciones tiene que ver con su especialización en tender vínculos entre lo excepcional y lo corriente, entre lo exótico y lo común, entre lo raro y lo establecido, entre lo extraordinario y lo ordinario. Por ello, es frecuente que cuando ocurre un acontecimiento fuera de lo común (un descubrimiento científico, un viejo hecho que hay que volver a activar en la memoria, una casualidad cotidiana que se aparta de la rutina esperada o el remedio para restituir la virginidad),² se recurra a un relato que casi siempre adopta la forma de comunicar el suceso haciendo un repaso rearticulado de la cuestión, desde el ángulo narrativo del narrador.

² Hago alusión a un relato cuyo análisis se articuló desde la perspectiva de las prácticas médicas populares y los imaginarios morales de la sexualidad y la virginidad, *cfr.* Ayús (1999: 357-392).

Según esta propiedad, las narraciones constituyen el dispositivo al cual recurren con mayor asiduidad las culturas para renegociar sus significados, inculcar nuevos valores o socavar tramas argumentales que resultan pasadas de moda o molestas en ciertas coyunturas. Lo hacen mediante múltiples recursos: a través de la ironía y el sarcasmo como procesos ridiculizadores, por medio de la ceremonialidad, la reiteración y el énfasis, o a través de la reinención de nuevos modos de contar la historia.

Esto, es decir, los modos de contar, reactualizar u omitir partes de las narrativas o narraciones completas, va ligado con la cuarta propiedad, la del *dramatismo*. Cualquier narración siempre conlleva una lectura moral, una intencionalidad para la acción —aun cuando el fin sea la pasividad—. La narrativa contiene un elemento performativo merced a su constitución dramática.

Narrativas y acción social: esquemas comunicativos

Desde el punto de vista del análisis del discurso, de adscripción sociolingüística e interpretativa, tanto la narración como la argumentación son *esquemas comunicativos* que se encuentran mediando entre patrones de interacción verbal y eventos conversacionales más amplios: pueden estar contenidos en un patrón de interacción verbal, como en un nivel superior. Tales esquemas comunicativos resuelven tareas sociales y conversacionales específicas, como parte de, o transgrediendo, patrones de interacción verbal, y merecen un tratamiento analítico diferenciado, pues tanto narraciones como argumentaciones se pliegan a principios de organización propios que exceden la función específica de una acción de habla (Hamel, 1980: 72-73). A continuación, expongo cómo ha sido tratado este asunto en alguna literatura y seguidamente esbozo elementos básicos del análisis narrativo.

La narración juega un importante papel en el interior de Patrones de Interacción Verbal (PIV), por ello se sugiere su análisis como nivel diferenciado.

Podría describirse dicho papel a partir de las formas básicas de la comunicación verbal que Uta Quasthoff (1979, en Hamel, 1980: 85) describe, a saber: la función comunicativa y la interactiva. La primera es un medio de representación de contenidos y obedece a regulaciones semánticas; la segunda, es un medio para establecer relaciones sociales, a partir de la identidad entre el hablante y el oyente y se relaciona con el nivel pragmático.

Las funciones sociales de la narración pueden comprenderse como “descripción de un estado de cosas” (Kallmeyer/Schütze 1977, en Hamel, 1980: 72), como apoyo de un argumento, una justificación, una acusación, documentar una aseveración o persuadir a un interlocutor o un auditorio (Hamel, 1980: 85). Agregaría, además, que todo lo anterior puede formar parte de la simple situación social de participar en un suceso conversacional cotidiano como los que escuché y registré a diario durante los años de trabajo de campo en mi investigación sobre etnografía del habla en mercados urbanos.

Las narraciones constituyen acciones sociodiscursivas en sí mismas. Dicho de otro modo, formas de realizar el tiempo ordinario del cual se nutre la vida cotidiana, los quehaceres diarios, los cuales muchas veces se consumen contando historias, articulando relatos efímeros, recuerdos, pasajes, sucedidos que coadyuvan a ordenar la vida y emitir referentes morales, posiciones personales y pautas de acción, procederes y congruencias, desvaríos e inconsistencias, memorias y olvidos.

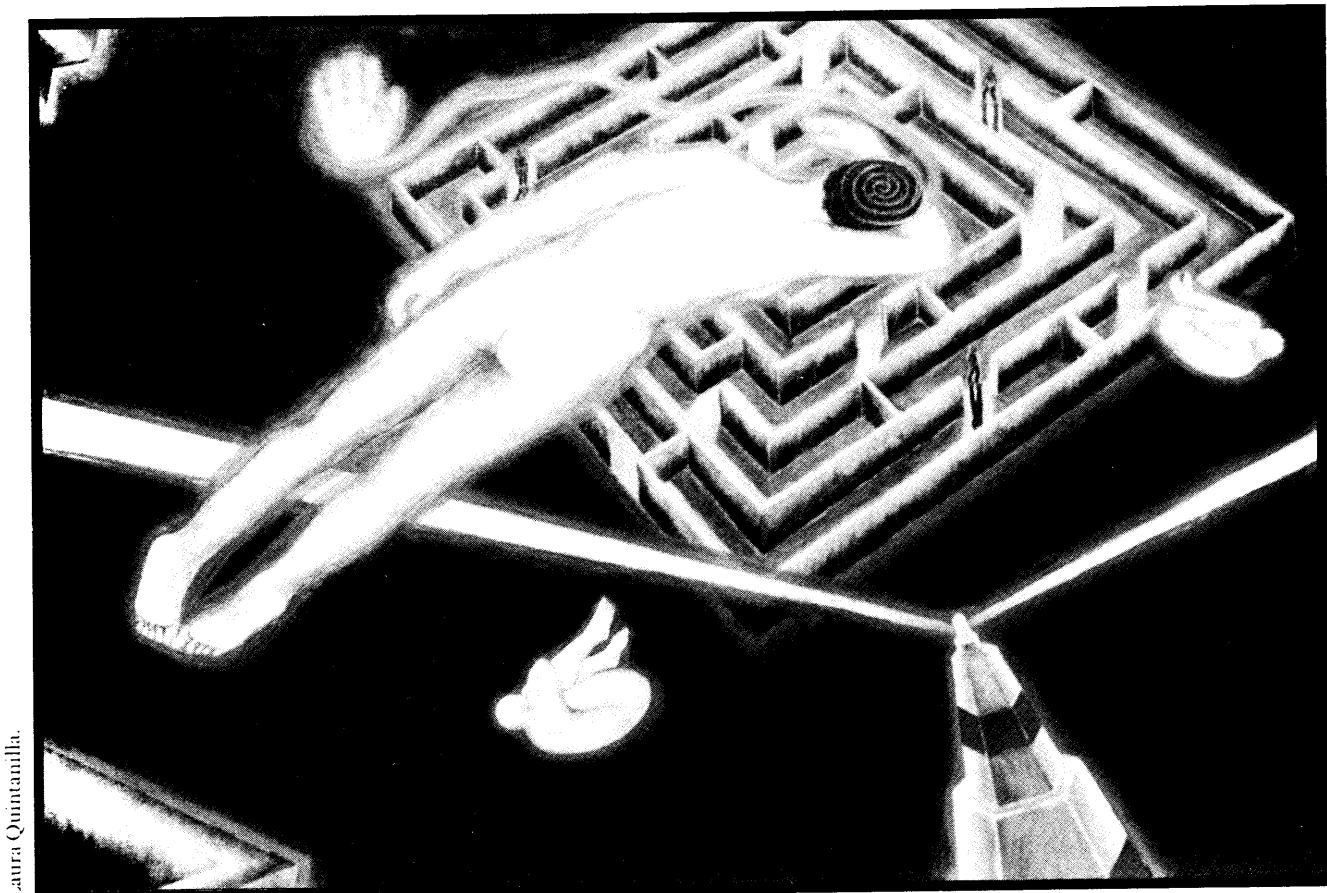
La composición y objetivo de las narraciones ordinarias son diversas. No existe una clasificación operacional que dé cuenta de la compleja diversidad de los tipos de relatos que son articulados en la vida cotidiana. En la literatura destacan aquellos modelos que se han ocupado de analizar narrativas de ficción e históricas, experienciales y (auto)biográficas, así como de la creación de mundos hipotéticos y narraciones científicas.

N. Stein y C. G. Glenn (1979, en Ochs, 2000: 286-87), en su texto “An analysis of story comprehension in elementary school children”, trabajaron historias que persiguen algún objetivo desde el enfoque de una sintaxis del relato a partir del reconocimiento

de constituyentes internos que se encuentran contenidos en constituyentes gramaticales, cuya reconstrucción permite revelar la estructura del relato. Proponen como principales constituyentes: 1, 2, 3) un marco o un suceso inicial o una respuesta interna, 4) una tentativa abierta y 5) una consecuencia; en otro texto, Stein y M. Policastro (1984), agregan un sexto constituyente, a saber: una reacción que puede darse a la respuesta (3), a la tentativa (4) o a la consecuencia (5). Por su parte, Jean H. Mandler y Nancy S. Johnson (1977, en Ochs, 2000: 287), en su texto "Remembrance of things passed: story structure and recall", publicado en *Cognitive Psychology*, se ocuparon de la estructura de los relatos sin objetivo manifiesto, y propusieron: 1) un marco [referido al contexto físico, social y temporal de la conducta de los protagonistas], 2) un inicio, 3) una reacción simple [respuesta emocional o acción no planeada] y 4) un final. Estos constituyentes —con

excepción del marco— conforman un episodio de un relato y parecen mantener un orden invariable de una narración a otra.

Otro modelo útil lo encuentro en el trabajo del lingüista William Labov (1972), *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*, sobre las narrativas de experiencias personales, cuya primera versión apareció en 1967, cinco años antes en un trabajo escrito con Joshua Waletzky, "Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience". Este modelo se inscribe dentro de un enfoque sociolingüístico. El propósito del estudio de Labov y Waletzky era identificar variaciones estructurales entre los modos de contar historias sobre experiencias personales límites (por ejemplo, situaciones de riesgo de la vida) entre individuos de clases sociales diferentes. Reunieron 600 historias personales, pero no encontraron variaciones significativas. En cam-



Laura Quintanilla.

El espacio y el tiempo. Encausto y chapopote s/tela, 145 x 205 cm. 2001.

bio, la investigación permitió inferir, a partir de una nutrida información, un cierto patrón de estructuración de las narrativas cotidianas. Este patrón puede inferirse partiendo de la distinción entre la *historia* (orden real de los sucesos) y el *argumento* (orden de los sucesos tal como los relata la historia). Teniendo esto en cuenta queda una estructura general de relatos de experiencias personales cotidianas, como sigue: 1) un resumen [al estilo del *lead* periodístico], seguido de 2) una orientación, la cual conduce a 3) un nudo o complejización de la acción y, a continuación, 4) una evaluación, seguida de 5) una solución, resultado o resolución y, 6) una coda o repetición final. La orientación ofrece información sobre personajes, lugar, tiempo y situación. El nudo o complicación de la acción representa la parte crucial del relato, la cual no es siempre fácil de discernir. La evaluación puede coincidir con la solución o resultado, o darse ambas por separado. La coda o repetición final son como oraciones de cierre, en las cuales parece que el narrador vuelve al inicio, como en una operación de circularidad narrativa (Labov, 1972; Renkema, 1999: 155-157 y Ochs, 2000: 286).

Una estrategia fecunda de análisis narrativo debería privilegiar fundamentalmente las narraciones como unidades diferenciadas del discurso conversacional. Como esquemas de comunicación dentro de eventos sociodiscursivos e interaccionales continentes, pero perfectamente separables para su análisis. Concentrarse especialmente en el análisis temático o de tópicos (Jovchelovitch y Bauer, 2000: 70) y sus nexos con la estructura del relato y sus recursos discursivos interaccionales (narrador y co-narradores, en el caso de la conversación grupal) como constituyentes de la interacción verbal.

Conclusión

El espectro teórico del análisis narrativo resulta poco menos que impresionante. Esta breve revisión —no exhaustiva, por cierto— así parece atestiguarlo. Tanto las ciencias literarias y del lenguaje, como las disciplinas sociales y humanas convencionales (psicología, antropología, sociología) han generado intere-

ses específicos en torno a la comprensión de relatos y narraciones no sólo como formas de usar el lenguaje, sino también como modos elementales de construir relaciones e intercambios sociales.

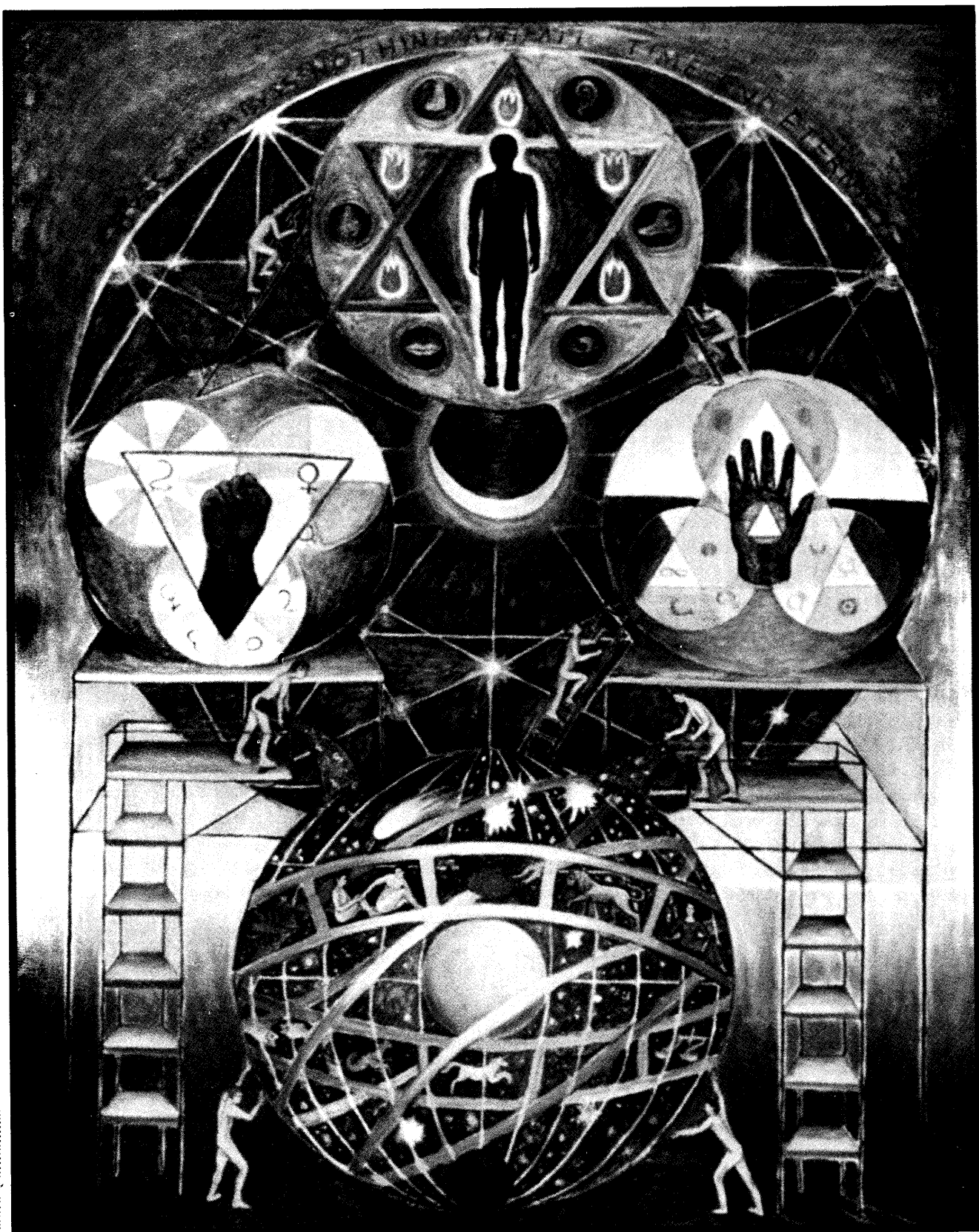
Considero que dentro de este abigarrado campo se identifican varios retos teóricos y metodológicos. Por ejemplo, urge una revisión exhaustiva de naturaleza histórica acerca de la formación del análisis narrativo. Ello permitiría generar una o varias tipologías que permitieran agrupar y conectar las diversas tendencias analíticas y sus procedencias. Un criterio interesante para armar dicha tipología podría ser el epistémico, es decir, la procedencia disciplinaria de las diversas tendencias, aun cuando habría que reconocer la constitución transdisciplinaria del campo en su estado actual. Por otro lado, merece que se reflexione en torno a las potencialidades metodológicas del análisis narrativo. Pero no sólo reducirlo a reflexión teórica, sino realizar un inventario de las investigaciones empíricas que se hicieron y se están haciendo con este enfoque en las más disímiles disciplinas. Por último, no abundan explicitaciones claras y distintas con relación a cómo el análisis narrativo puede proyectar algún impacto de naturaleza práctica en la investigación social (sólo los estudios sobre las narrativas terapéuticas, institucionales y mediáticas son las que han estado más cerca de este propósito; *cfr.* Gergen y Kaye, 1996 y Witten, 1997, Zelizer, 1997). Sería interesante expandir esta posibilidad: hay tantas narraciones como prácticas humanas, y los mundos posibles esperan por nuestros relatos de investigación.

Bibliografía

- Aristóteles (1987), *Poética*, Bosch-Icaria, Barcelona, España.
- Ayús Reyes, Ramfis, 1998, *Sociabilidades y discursos. Mercados de Tabasco: vida sociocultural y etnografía de la comunicación*. Tesis de maestría en Ciencias Antropológicas (director: Dr. Rainer Enrique Hamel Wilcke), 150 pp. Departamento de Antropología. Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, México.

- Ayús Reyes, Ramfis, 1999, "La restitución. Himeneo: performance y simulación", *Género y salud en el sureste de México*, vol. 2 (Esperanza Tuñón Pablos, coord.), pp. 357-392. El Colegio de la Frontera Sur/Consejo Estatal de Población de Chiapas/Fondo de Población de la Organización de las Naciones Unidas, México.
- , 2001, "El discurso de las pasiones o las pasiones del discurso: incursión al análisis de narrativas pasionales", *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, época II/ vol. VII/núm. 14/diciembre 2001, pp. 47-70. Universidad de Colima, México.
- , et al. (1991), *Análisis estructural del relato*, Premia, México.
- Ayús Reyes, Ramfis, 1985 (1993), *La aventura semiológica*, Paidós, Barcelona, España.
- Bauer, Martin W. y George Gaskell, 2000, *Qualitative Researching With Text, Image and Sound*, Sage, London, Great Britain.
- Bruner, Edward M., 1986a, "Experience and Its Expressions", en *The Anthropology of Experience* (Victor W. Turner y Edward M. Bruner, editores), pp. 3-30, University of Illinois. Urbana & Chicago, USA.
- , 1986b, "Ethnography as Narrative", en *The Anthropology of Experience* (Victor W. Turner y Edward M. Bruner, editores), pp. 139-155, University of Illinois. Urbana & Chicago, USA.
- Bruner, Jerome, 1986 (1998b), *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Gedisa, Barcelona, España.
- , 1990 (1998c), *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*, Alianza, Madrid, España.
- Cabruja, Teresa, Lupicinio Íñiguez y Félix Vázquez, 2000, "Cómo construimos el mundo: relativismo, espacios de relación y narratividad", en *Anàlisi*, núm. 25, 2000, pp. 61-94, Universidad Autònoma de Barcelona, España; www.bib.uab.es/puv/analisi/index.html
- Denzin, Norman K., 1997, *Interpretative Ethnography. Ethnographic Practices for the 21st Century*, Sage, California, USA.
- e Yvonna S. Lincoln, 1994, *Handbook Qualitative Research*, Sage, California, USA.
- Edwards, Derek, 1997, *Discourse and Cognition*, Sage, London, Great Britain.
- Engeström, Yrjö, Katherine Brown, Ritva Engeström y Kirsi Koistinen, 1997, "Organizational Forgetting: an Activity-Theoretical Perspective", *Collective Remembering* (David Middleton y Derek Edwards, editores), pp. 139-168, Sage, London, Great Britain.
- Foucault, Michel 1970 (1983), *El orden del discurso*, Tusquets, Barcelona, España.
- Gergen, Kenneth J., 1994 (1996), *Realidades y relaciones. Aproximaciones a la construcción social*, Paidós, Barcelona, España.
- y John Kaye, 1992 (1996), "Más allá de la narración en la negociación del significado terapéutico", *La terapia como construcción social* (Sheila McNamee y Kenneth J. Gergen, editores), pp. 199-218, Paidós, Barcelona, España.
- Greimas, Algirdas J., 1976 (1983), *La semiótica del texto*, Paidós, Barcelona, España.
- Gülich, Elisabeth y Uta M. Quasthoff, 1985, "Narrative Analysis", en *Handbook of Discourse Analysis*, en 3 volúmenes, vol. 2 (*Dimensions of Discourse*) (Teun A. Van Dijk, editor), pp. 169-193, Academic Press, USA.
- Hamel Wilcke, Rainer Enrique, 1980, *Un modelo de análisis de discurso. Elementos para una teoría sociolingüística pragmática*, CELE, UNAM (mimeo).
- Jovchelovitch, Sandra y Martin W. Bauer, 2000, "Narrative Interviewing", en *Qualitative Researching With Text, Image and Sound. A Practical Book* (Martin W. Bauer y George Gaskell, editores), pp. 57-74, Sage, London, Great Britain.
- Kohler Riessman, Catherine, 1993, *Narrative Analysis*, Sage, California, USA.
- Labov, William, 1972, *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*, University of Pennsylvania, Philadelphia, USA.
- (1983), *Modelos sociolingüísticos*, Cátedra, Madrid, España.
- Languellier, Kristin M. y Eric E. Peterson, 1993 (1997), "Las historias de familia como estrategia de control social", *Narrativa y control social. Perspectivas críticas* (Dennis Mumby, comp.), pp. 71-106, Amorrortu, Buenos Aires, Argentina.
- Lieblich, Amia, Rivka Tuval-Mashiach y Tamar Zilber, 1998, *Narrative Research. Reading, Analysis, and Interpretation*, Sage, California, USA.
- Lyotard, Jean-Françoise, 1979 (1993), *La condición posmoderna*, Planeta-Agostini, Barcelona, España.
- Manning, Peter K. y Betsy Cullum-Swan, 1994, "Narrative, Content, and Semiotic Analysis", *Handbook Qualitative Research* (Norman K. Denzin e Yvonna S. Lincoln, eds.), pp. 462-477, Sage, California, USA.
- McCall, Michal M. (1989), "The Significance of Storytelling", en *Life Stories/Recits de vie* (material fotocopiado).
- Middleton, David y Derek Edwards (editores), 1997a, *Collective Remembering*, Sage, London, Great Britain.
- 1997b, "Introduction", *Collective Remembering* (David Middleton y Derek Edwards, eds.), pp. 1-22, Sage, London, Great Britain.

- Middleton, David y Derek Edwards (editores), 1997c, "Conversational Remembering: a Social Psychological Approach", *Collective Remembering* (David Middleton y Derek Edwards, eds.), pp. 23-43, Sage, London, Great Britain.
- Mintz, Sydney W., 1979, "The Anthropological Interview and the Life History" (fotocopia).
- Mumby, Dennis (comp.), 1993 (1997), *Narrativa y control social. Perspectivas críticas*, Amorrortu, Buenos Aires, Argentina.
- Ochs, Elinor, 1997 (2000), "Narrativa", *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso I. Una introducción multidisciplinaria* (Teun A. van Dijk, comp.), pp. 271-303, Gedisa, Barcelona, España.
- Polanyi, Livia, 1985, "Conversational Storytelling", *Handbook of Discourse Analysis*, vol. 3, *Discourse and Dialogue* (Teun A. Van Dijk, ed.), pp. 183-201, Academic Press, London, Great Britain.
- Propp, Vladimir, 1927 (1999), *Morfología del cuento*, Colofón, México.
- Radley, Alan, 1997, "Artefacts, Memory and Sense of the Past", en *Collective Remembering* (David Middleton y Derek Edwards, eds.), pp. 46-59, Sage, London, Great Britain.
- Renkema, Jan, 1993 (1999), *Introducción a los estudios sobre el discurso*, Gedisa, Barcelona, España.
- Ricoeur, Paul (1989), "Para una teoría del discurso narrativo", *Semiosis*, núms. 22-23, enero-diciembre 1989, Universidad Veracruzana, México.
- , 1985 (1998), *Tiempo y narración*, en 3 tomos. Siglo XXI, México.
- Rosaldo, Renato, 1989 (1991), *Cultura y verdad. Nueva propuesta de análisis social*, CNCA-Grijalbo, México.
- Shotter, John, 1997, "The Social Construction of Remembering and Forgetting", en *Collective Remembering* (David Middleton y Derek Edwards, eds.), pp. 120-138, Sage, London, Great Britain.
- Todorov, Tzvetan (antologador) (1991), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México.
- Turner, Victor W., 1986, "Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience", en *The Anthropology of Experience* (Victor W. Turner y Edward M. Bruner, eds.), pp. 33-44, University of Illinois, Urbana & Chicago, USA.
- Turner, Victor W. y Edward M. Bruner, 1986, *The Anthropology of Experience* (Victor W. Turner y Edward M. Bruner, eds.), University of Illinois, Urbana & Chicago, USA.
- Tyler, Stephen A., 1986 (1991), "Etnografía posmoderna: Desde el documento de lo oculto al oculto documento", en *Retóricas de la antropología* (James Clifford y George E. Marcus, comps.), pp. 183-204, Júcar, Barcelona, España.
- Van Dijk, Teun A. (comp.), 2000, *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso. I. Una introducción multidisciplinaria*, Gedisa, Barcelona, España.
- , 2000, *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso. II. Una introducción multidisciplinaria*, Gedisa, Barcelona, España.
- Vázquez, Félix, 2001, *La memoria como acción social. Relaciones, significados e imaginarios*, Paidós, Barcelona, España.
- Witten, Marsha, 1993 (1997), "Narrativa y cultura de la obediencia en el lugar de trabajo", en *Narrativa y control social. Perspectivas críticas* (Dennis Mumby, comp.), pp. 132-160, Amorrortu, Buenos Aires, Argentina.
- Zelizer, Barbie, 1993 (1997), "Los periodistas norteamericanos y la muerte de Lee Harvey Oswald: narrativas de autolegitimación", en *Narrativa y control social. Perspectivas críticas* (Dennis Mumby, comp.), pp. 245-268, Amorrortu, Buenos Aires, Argentina.



Estructuras del tiempo. Encausto, chapopote/tela, 180 x 150 cm. 1999.

ENTRE LA HISTORIA Y LA FICCIÓN:

LAS MATERIAS NARRATIVAS MEDIEVALES

Ana María Morales*

En todas las literaturas existen áreas en las que la crítica se centra y otras a las que relega y prácticamente deja en el olvido. En la literatura española el honor de ser la más abandonada posiblemente corresponde a los relatos de *Materia de Roma* —Grecia, Troya y de Oriente, si se quiere—, o *materia antigua*, como también se le ha llamado.¹ Extrañamente olvidados, a excepción del *Libro de Alexandre* y en menor medida el *Apolonio*, estos textos

han merecido ediciones cuidadosas, pero no muchos estudios que intenten profundizar sobre su significado, estilo o, siquiera, sobre su género. Refugiados en la historiografía, cuando no en la arqueología o la cretomatía, convertidos en reliquias apenas recuperadas de la mano de Alfonso X, la mayor parte de estos relatos en ocasiones permanecen incluso al margen de las historias de la literatura.²

Es posible que uno de los factores que hayan contribuido a este abandono estriben en la dificultad que plantea para un estudioso decidir a qué género corresponden efectivamente estos textos, su *status* ficcional, su función historiográfica, o incluso el problema de cómo referirse a ellos. Y esto se relaciona con uno de los temas más problemáticos de la narrativa medieval española: la clasificación o, al menos, la calificación de las obras. En este caso específico, la historia puede tener un punto de partida: el vacío que se produjo en la manera de nombrar las narraciones imaginativas cuando se desplazó, en el siglo xv, el uso de la palabra “romance” hacia un género baladístico y dejó de ser válido aplicarlo a relatos que

* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

¹ El origen de la denominación “Materia de Roma” está en Jean Bodel quien, a principios del siglo XIII, enunció en su *Chanson des Saisnes*:

Ne sont que iij matieres a nul home antandant:
De France et de Bretaigne et de Rome la Grant;
Et de ces iij matieres n'i a nule samblant.
Li conte de Bretaigne sont si vain et plaisant;
Cil de Rome sont sage et de san apparant;
Cil de France son voir chacun jor apparant; (vv. 6-11)

Estos multicitados versos, que en opinión de algunos especialistas son un mero recuento de los repertorios narrativos de los escritores (*cfr.* Jauss, p. 189), son, según otros, la primera evidencia de un germen de teoría de los géneros para la narrativa medieval (*cfr.* Zumthor, p. 160). En mi opinión, Bodel parte, en su enumeración, de tres *matières* narrativas diferentes, es decir, de tres conjuntos de temas bien diferenciados, para esbozar una definición más compleja de lo que pareciera a simple vista. Pues, según creo, el escritor está justificando su clasificación temática basándose en la distinción de tres planos de verosimilitud diferentes y de tres clases de veracidad.

² Por ejemplo, Alborg, en su *Historia de la literatura española*, a pesar de tener un apartado minúsculo para el *Libro de Apolonio* y otro para el *Libro de Alexandre* —ambos en el capítulo sobre el mester de Clerecía—, no hace mención alguna de ninguna otra obra de *Materia de Roma*.

hasta entonces habían usado “romanz” o “romance” indistintamente:³ esta temprana carencia dio lugar a un escollo que desde entonces ha presentado dificultades a los investigadores. Y aunque en otros campos de la ficción medieval los obstáculos derivados naturalmente de los problemas de terminología pueden desentrañarse con alguna dificultad, la Materia de Roma posee un carácter ambiguo *per se*, que en buena medida descansa sobre su cualidad de *roman* como traducción y *roman* como narración a la vez, naturaleza dual que añade complejidad a su clasificación.

Este carácter mixto, una especial pretensión de ser histórica, una nota universalista y, sobre todo, su competencia por una parte con el brillo abiertamente

³ Como en las demás lenguas derivadas del latín —y en algunas que no lo son, como el inglés—, “roman” empezó significando el empleo de la lengua vulgar, del romance, en oposición al latín. Tal es el uso que Berceo, a principios del siglo XIII, le da en *Santo Domingo de Silos*:

Quiero fer una prosa en romaz paladino,
en el cual suele el pueblo hablar a su vecino,
ca non so tan letrado por fer otro latino,
Bien valdrá, commo creo, un vaso de bon vino (estrofa 2).

Sin embargo, casi al mismo tiempo, aparece con la otra acepción: en la segunda parte del *explicit* del *Poema de Mio Cid* puede leerse

... el romanz
[e]s leido, dat nos del vino; si non tenedes dineros
echad [a] la unos peños, que bien vos lo daran sobr'elos
(vv. 3733-3735).

Aquí la palabra designa ya al poema o la narración y no la lengua. La misma ambigüedad se mantiene a lo largo de toda la Edad Media: la palabra se emplea en una u otra acepción indistintamente, aun en un mismo autor. Berceo, quien, como ya vimos, la usó para el idioma en que escribe, más tarde, en los *Loores de Nuestra Señora*, la utiliza para referirse a la obra:

Aun merced te pido por el tu trobador,
qui este romanze fizo, fue tu entendedor (232, a-b)

En el siglo XIV, don Juan Manuel usa “romance” como lengua y “romancear” para acción de traducir a romance (*Libro de los ensiemplos del Conde Lucanor e de Patronio*, XVII, 2, y el *Libro de la caza*, I, 19). Pero el Arcipreste de Hita lo hace como denominación de narraciones (*Libro de Buen Amor*, c. 904). Creo que a partir del siglo XV, cuando ya había cobrado importancia el género baladístico que ahora llamamos “romance”, ya no aparecen relatos calificados de “romances”.

bélico y lingüísticamente arcaico —junto con el orgullo patriótico que sigue suscitando la épica— de la canción de gesta, y por la otra con el deslumbrante y aún más universal mundo del *roman* artúrico —el *roman* por excelencia—, son razones que posiblemente hayan contribuido a que la Materia de Roma no cuente con demasiados seguidores. No obstante, no se puede olvidar que buena parte de las características del *roman*, de la narración novelesca, no son comprensibles sin apelar a la materia antigua. De igual manera, entender algunas diferencias entre la épica y la épica culta, y de ambas con el *roman*, sería mucho más problemático sin considerar el carácter de estos relatos.

En ese intrincado mosaico que es la segunda mitad del siglo XII, es posible ver y estudiar el momento en que las tres materias convivieron plenamente. La de Francia, la vieja canción de gesta, sigue viva, aunque en retirada o bien abriéndose a elementos provenientes de las narraciones de las otras materias.⁴ Por su parte, las narraciones de materia antigua, que se gestan a partir de 1150, lo hacen al parecer impulsadas por un proyecto de Aliénor de Aquitania, quien alentó a los escritores de la corte normanda a romancear y “acortesar” los relatos de una antigüedad clásica que de nuevo era popular. Y también este momento fue el periodo de nacimiento del *roman courtois*, nacido cortés y nacido artúrico.

Así, en un momento de múltiples cambios y de gran inquietud literaria, surge la materia antigua y, ya desde el mismo momento de su nacimiento, lo hace relacionada con la historia. Si algunos relatos —como el *Roman d'Alexandre*— se muestran siempre cercanos a la ficción, otra gran parte de las narraciones de materia antigua ha estado ligada desde sus inicios —incluso desde sus fuentes— de una manera estrecha con la historiografía. Como se sabe,

⁴ Por ejemplo, la *Folque de Candie* mezcla los decasílabos con alejandrinos rimados, es decir, admite la influencia del *Roman d'Alexandre*, conectado con la materia antigua. Por lo que toca a los elementos no completamente formales, podría ser suficiente recordar la *Histoire de Huon de Bordeaux et Aubéron roi de féerie*, canción de gesta con todos los elementos de lo feérico puesto de moda por la materia de Bretaña.

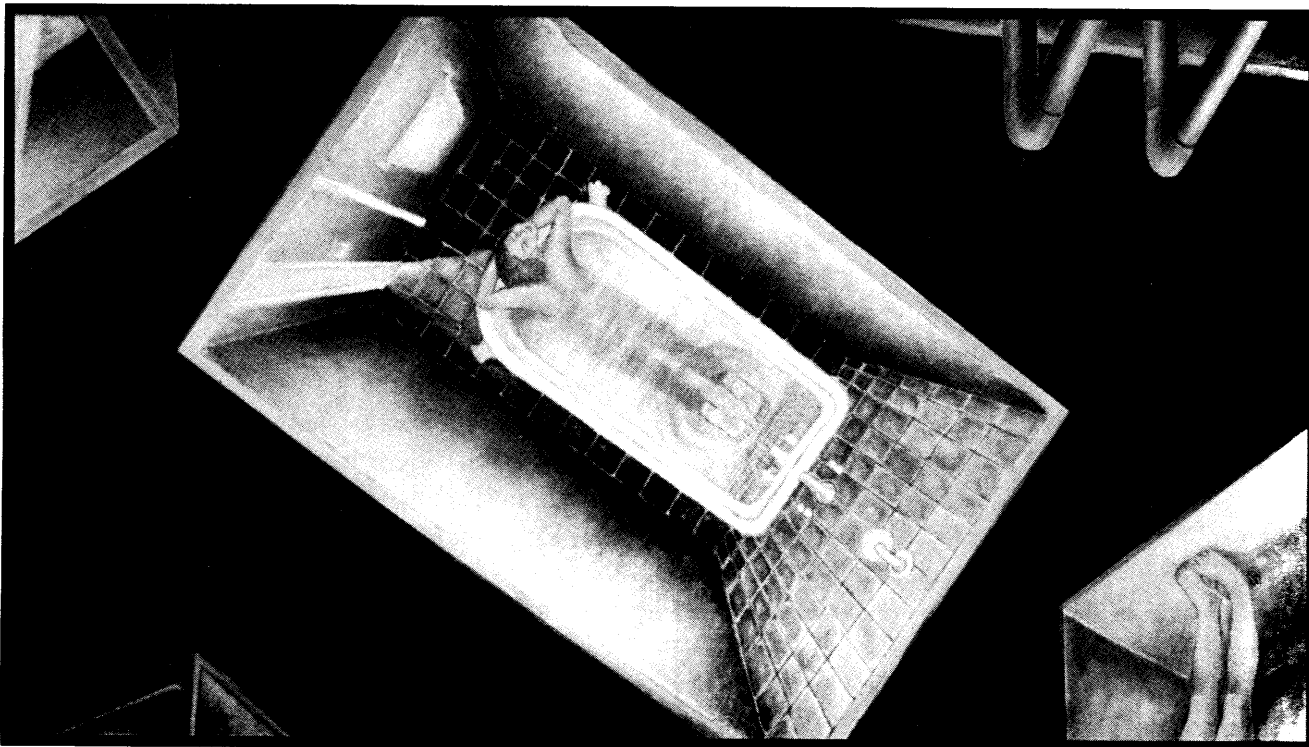
la Edad Media Occidental conoció poco y mal a Homero, y para los relatos sobre la historia troyana prefirió apoyarse en dos tardías obras griegas, usando sus aún más tardías versiones latinas: la *Ephemeris belli Troiani*, de Dictis “el cretense”, y la *De excidio Troiae historia*, de Dares “el frigio”. Ambos textos, reputados en la Edad Media como documentos históricos fidedignos —por tratarse aparentemente de testimonios directos de protagonistas de la guerra troyana y no de textos ficcionalizados como la *Iliada*, y que ahora sabemos que pertenecen a lo que podríamos llamar “novela histórica”— fueron utilizados como la fuente historiográfica que Benoît de Sainte Maure vertió en romance. El autor del *Roman de Troie* —posiblemente la obra más influyente de la materia— afirma expresamente que prefiere usar los textos de estos dos apócrifos testigos sobre el del literato Homero, pues así consigue que su relato se mantenga más cerca de la verdad.

Tal vez Benoît no se equivocaba del todo al reconocer en el estilo de Dictis y Dares el de la historiografía. El uso repetido de técnicas y recursos de ésta por parte de los seudo testigos de la guerra de Troya es, tal vez, un tópico de su crítica. Sobre Dictis dice García Gual: “El título mismo *Ephemeris belli Troiani*, muestra la influencia de la historiografía helenística...”; más adelante añade: “la influencia de la historiografía es notable en su prosa rápida. A veces introduce discursos, como Tucídides o los historiadores latinos...”, y termina: “las influencias historiográficas son notables en el interés por los aspectos políticos de la contienda” (*Los orígenes*, pp. 137-138). De la obra de Dares afirma: “La influencia de la historiografía antigua es patente en todo el relato; tan notable como la torpeza del autor para componer una narración de tonos épicos” (*Los orígenes*, pp. 144). Sin lugar a duda, esta confusión o confluencia de la novela y la historia desde las fuentes mismas de la Materia de Roma es un elemento que subraya su problemático carácter ficcional y muchas de las confusiones que se han originado sobre su validez como vehículos de algún tipo de verdad histórica.

Si bien para la conciencia medieval no había hesitación sobre que los temas de la materia de Francia

eran la narración de hechos verdaderos, históricos o, al menos, cronísticos, ni que la de Bretaña, por el contrario, contenía sólo “contes”, fábulas conscientemente literarias, propias únicamente para divertir, el caso de la Materia de Roma era diferente.⁵ Ésta estaba más allá de la verdad o la ficción, poseía la autoridad, el peso de la tradición, y su función era enseñar a la vez que deleitar; el prestigio que le prestaba ser traducción y no invención era enorme. No podemos olvidar que, si bien gran parte de estos relatos son obras literarias, concebidas así y leídas mediante una relación artística —*Enéas*, *Prothesilaus* y prácticamente todos los de tema ovidiano, en España, por ejemplo, el *Libro de Alexandre* o la *Historia troyana polimétrica*—, muchos otros, independientemente del valor literario que les podamos adjudicar, tenían como función presentar una historia verdadera o ilustrar mediante la relación de hechos cuya existencia no se cuestionaba. Por ejemplo, el siglo XIII ve multiplicarse los textos en prosa de la guerra troyana con serias pretensiones históricas, como es el caso de las prosas que han sido llamadas “versiones meridionales” del *Roman de Troie* y las traducciones “literales” de Dares. Una versión prosificada y vuelta al latín de la obra de Benoît de Sant Maure, la famosa e influyente *Historia Destructionis Troiae* de Guido de Colona, data también de ese siglo. A este mismo periodo, y con idéntica intención, pertenecen los escritos de materia antigua de Alfonso X, integrados en la *General Estoria* y la *Estoria de España*. De hecho, la mayor parte de los relatos sobre la guerra de Troya —la narración interpolada en la *Crónica de Alfonso XI*, las *Sumas de historia troyana*, del mítico historiador Leomarte, las versiones tardías derivadas de los textos alfonsíes— que se conservan en lenguas de la península hispana tienen este carácter.

⁵ Desde luego no me refiero aquí a la actitud de una parte del público que creía que cuanto estaba escrito era necesariamente verdad. Esta actitud motivó una serie de problemas que se reflejó en un cambio en las maneras de escribir y que consagró las pretensiones de realismo y veracidad de los textos novelescos hasta autorizar el uso de “historia” o “crónica” para algunos *romans*.



Fuga. Encausto y chapopote s/tela, 75 x 150 cm. 2003.

Esta relación ambigua de la historiografía con la literatura, y particularmente con el *roman*, la comparten los relatos de *Materia de Roma* con las “crónicas rimadas” francesas, historias con todas las pretensiones de la verdad que, utilizando el mismo sustento formal del *roman courtois* —octosílabo parreado—, intentaban ofrecer un recuento del desarrollo de un reino, una región, una familia noble, o un grupo humano, y rastrean en sus orígenes para intentar entroncarlo con una ascendencia ilustre. La mayor parte de ellas están relacionadas con el uso de una genealogía fantástica para ayudar a los intereses legitimatorios o encomiadores de algún señor feudal. La crónica rimada y el *roman antique* tuvieron al parecer génesis similares y la misma procedencia: la corte normanda-angevina de Enrique II de Inglaterra y Aliénor de Aquitania. Es probable que ambos géneros también tuvieran en el fondo igual sustento ideológico: la exaltación de la dinastía Plantagenêt y su encumbramiento por sobre sus señores naturales: los reyes franceses. Mucho se ha estudiado la forma en que la literatura puso genealogías prestigiosas al servicio de las distintas casas

reales o nobles —los reyes franceses, por ejemplo, se colocaban a la sombra de Carlomagno, cuando no apelaban incluso a su “herencia” merovingia.⁶ Sin embargo, pocos proyectos de ennoblecimiento fabuloso tuvieron tan buenos resultados como el de los reyes de Inglaterra, duques de Normandía.

Parece inevitable, cada vez que se habla de *roman* mencionar a Enrique Plantagenêt, Enrique II de Inglaterra. Porque hablar de Enrique II Plantagenêt no es sólo referirnos a la historia de una Inglaterra normanda que puso en jaque a un rey francés débil, o a una Normandía que comandó el buen gusto y la vanguardia narrativa europea durante un largo periodo; es también hablar del más claro de los reflejos de la afortunada fusión entre los modos del *Midi* y las fábulas del Norte: la literatura caballeresca. Esta literatura que no sólo apoyó las pretensiones de la casa normanda, sino que legitimó sus orígenes. Porque la posición de Enrique al casarse con la famosa

⁶ Puede verse especialmente el artículo de Georges Duby, “Observaciones sobre la literatura genealógica en Francia en los siglos XI y XII”.

Aliénor de Aquitania —nieta, como ya se sabe, del primer trovador, Guillermo IX y ex mujer del rey Luis VII— era bastante difícil. Hijo del conde Godofredo Plantagenêt, debió luchar para ser rey de Inglaterra contra diferentes facciones que sostenían en el trono a Etienne de Blois, oponiéndose a los derechos de la emperatriz Matilde, madre de Enrique, y también contra Godofredo “el tramposo”, su hermano menor, que alimentaba ambiciones sobre el condado de Anjou. Sin embargo, culto e inteligente, mecenas de una corte literaria que no sólo albergó a Wace, Marie de France y Thomas de Anglaterra, sino también a Juan de Salisbury, Pedro de Blois, Giraud de Barry y Benoît de Sainte Maure,⁷ comprendió en medio de las luchas por el poder que la fuerza no era lo único necesario para dominar y, ayudado por Aliénor, se dedicó a una empresa que demostró ser más duradera que el frágil imperio Plantagenêt: la legitimación de su dinastía mediante la relación genealógica con el rey Arturo. Esta relación de la dinastía angevina con el rey Arturo, y la reivindicación de un glorioso y mítico imperio britón, no solamente impulsó las aspiraciones de Enrique al trono inglés, sino que se convirtió en una de las armas con que los Plantagenêt lucharon eficazmente contra el poder real de Luis VII y Felipe Augusto, capetos, pero sostenidos por el recuerdo de Carlomagno y la vieja materia de Francia.

Sin embargo, y eso en ocasiones no lo advertimos, la filiación que pretende Wace en su *Brut* —építome artúrico de esa forma de hacer literatura y genealogía que son las crónicas rimadas— para los monarcas ingleses no es sólo con Arturo, rey de los britones, sino que hace que la línea de estos monarcas se remonte a Bruto, nieto de Eneas, quien tras huir de Roma llegaría a Inglaterra para fundar otro imperio, continuador de las glorias de Troya y de Roma, y base para el de Arturo. Con este recorrido

se completaba un panorama legitimador absolutamente imbatible. Es decir, la casa angevina toma alientos y prestigio tanto de la materia de Bretaña, a la que está asociada ya indisolublemente, como de la de Roma. Y aún más, ¿a qué materia podría decirse que pertenece el *Roman de Rou*, obra gemela al *Brut* y del mismo Wace, pero que se adentra en los orígenes vikingos de los reyes normandos? Posiblemente a la de Francia. Patrocinador de uno de los grupos de escritores más brillante de todos los tiempos, Enrique II tuvo de la literatura cuanto ésta podía ofrecerle para satisfacer sus intereses de crear un nuevo imperio, rival del reino real de los capetos, pero también capaz de contender con las antiguas y fabulosas hazañas carolingias.

Porque, en buena medida, el “renacimiento del siglo XII” descansó sobre la idea de la *Translatio imperii*, y Francia (y Normandía a su vez) se encontró —tal vez se nombró— de pronto con el papel de continuadora de la gloria romana y guardiana de la cultura, la caballería y el poder. Esta idea se puede ver reflejada con claridad en el prólogo del *Cligés*:

Esta historia que os quiero relatar y contar la encontramos escrita en uno de los libros de la librería de mi señor San Pedro de Beauvais. De ahí fueron tomados los cuentos que atestiguan la veracidad de la historia: por este hecho debe ser mejor creída. Por los libros que tenemos conocemos los hechos de los antiguos y del mundo que fue antaño. Nuestros libros nos han enseñado que por primera vez se honró en Grecia la caballería y también la clerecía. Pasó luego la caballería a Roma y también lo mejor de la clerecía, que ahora han llegado a Francia. Quiera Dios que aquí se conserven y sean estimadas y que jamás salga de Francia la gloria que aquí se detuvo. Dios las había prestado a otros, pues ya no se habla ni poco ni mucho de los griegos y los romanos; ha cesado su palabra y su viva brasa se ha extinguido (p. 56).

Esta actitud de depositaria del saber y la veracidad histórica, nueva estafeta de la cultura y la caballería, es una de las que define a la Materia de Roma. En realidad, en el prólogo de este indiscutido *roman courtois* podríamos encontrar no sólo esa, sino

⁷ Creo que el mejor estudio sobre la corte literaria normanda-angevina y su papel en el desarrollo de la literatura sigue siendo el de Reto. R. Bezzola, “La cour d’Angleterre comme centre littéraire sous les rois angevins (1154-1199)”, en su libro *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, Honoré Champion, Paris, 1967, t. I.

muchas de las actitudes que marcan la distancia entre la épica y el *roman*. *Cligés* es un *roman* que combina hábilmente materia bretona con antigua y por ende funde estrategias de ambas.

Sin embargo, sin tener que recurrir a la obra de Chrétien de Troyes o a una narración mixta (híbrida de materia antigua y bretona) como *Cligés*, creo posible encontrar al menos en germen esas mismas características en textos previos. Sabemos que la Materia de Roma está representada por numerosos relatos entre los que destacan el *Roman d'Alexandre*, *Pyrame et Thisbé*, *Prothesilaus*, el *Lai de Narcissus*, *Athis et Prophilias*, etc., y los que Gustave Cohen bautizó como la tríada clásica: el *Roman de Thèbes*, el *Enéas* y el *Roman de Troie* (cfr. 63 y ss). Un tanto independiente de los demás, el *Alexandre* presenta dificultades específicas por su temprana composición;⁸ sin embargo, el resto de las obras puede verse en un conjunto un tanto homogéneo de poemas narrativos que utilizan el octosílabo francés (eneasílabo en español) de rimas pareadas, de ritmo más laxo y propio para la lectura en voz alta, para diferenciarse de la canción de gesta, formulística y recitativa.⁹ Es el mismo metro en que fueron escritos la mayor parte de los *romans courtois* y las crónicas rimadas.

Ahora bien, se ha dicho que el siglo XII francés inventó la palabra *roman* y la forma peculiar de narrar que llamamos *roman*.¹⁰ Efectivamente, la palabra surgió en este siglo, y fue entonces cuando las

narraciones que hoy definimos como *romans* empezaron a escribirse, pero esto debe verse como el periodo en el que culminó un proceso paulatino de acumulación de distintas materias y diferentes estrategias narrativas que estaban ya en uso; de un proceso que en el siglo que media entre el XII y el XIII concretó una manera nueva de sintetizar las más diversas influencias en un género particular. Es por este devenir que no es factible declarar que cualquier obra autodenominada *roman* sea lo que generalmente se considera como tal en cualquier historia de la literatura francesa. Del *Roman de Alexandre* al *Roman de Brut* posiblemente hay más distancia que del *Roman de Troie* al *Roman de Silence* o incluso al *Roman de Tristan*. Pienso que el carácter de traducción, que es lo que da nombre de *roman* a obras como el *Brut*, puede ser compartido en cierta medida por *Thèbes* o *Troi*, pero de ninguna manera por el *Enéas* o el *Alexandre*; de cualquier manera, creo que, a pesar de su faceta de traducción y su deseo expreso de ser fiel a sus fuentes, cuando la *Troi* se autonombra *roman* lo hace también porque se identifica con una nueva estética: la obra muestra un trabajo de reestructuración y reinterpretación tal que sobrepasa incluso la manera medieval, generalmente laxa, de romancear un texto. A esa labor de reacomodo y de refuncionalización de una materia narrativa

⁸ Aunque el *Alexandre* de Alberic de Pisançon está escrito en octosílabo francés (eneasílabos para el español) mantiene estructura de la *laisse*; por otro lado el *Roman de Alexandre*, de Lambert de Tort y Alexandre de Bernay, usa el llamado alejandrino en estrofas también monorrimas que el español dio origen a la cuaderna vía.

⁹ El *Roman de Thèbes*, primero de la tríada clásica, se escribe en estrofas de cuatro octosílabos monorrimos, pero todos los demás adoptan el verso pareado y aestrófico.

¹⁰ Esta evolución puede verse con claridad en el distinto uso de los escritores franceses para la palabra “roman”: mientras que para Wace *romanz* significa (como dos siglos después lo hará para don Juan Manuel) únicamente trasladar a romance, a la lengua vulgar (cfr. *Roman de Brut*, vv. 3-5), en Chrétien va tomando poco a poco el sentido de novelar. Los prólogos de las obras de Chrétien son un buen ejemplo de cómo la palabra se iba formando junto con el género: en el *Erec*, Chrétien menciona que él está ocupando como materia, como asunto, un

conte d'aventure; con esa materia previa él está escribiendo una *bele conjointure* (cfr. *Erec et Enide*, editor. Mario Roques, vv. 13 y 14). Es innegable que se muestra consciente de cómo su papel como escritor es construir esa estructura nueva —la *conjointure*— de una manera diferente de las anteriores. En español, Carlos Alvar no duda en traducir *conjointure* como “relato” (véase la edición que preparó para Alianza Editorial, p. 46). En *Erec*, la palabra “roman” no aparece sino en el *explicit* de uno de los manuscritos de la obra, el Guiot: “Explicyct li romans d'Erec et d'Enide” (Bibliothèque National, ms. Fr. 794); los demás documentos donde se conserva concluyen sin aportar ningún adjetivo al texto que cierran: “Ci fine d'Erec et d'Enide” (Bibl. Nat., ms. Fr. 375) y “Explicit d'Erec et d'Enide” (Bibl. Nat., ms. 1376). Más tarde, en *Chevalier de la Charrete*, Chrétien ya empieza un *roman* y termina una *conjointure*; ambas han tratado sobre un *conte* y una *matiere*. Finalmente, en el *Conte du Graal* no hay vacilación: “Cretiens semme et fait semence / D'un romans que il encomence” (vv. 7-8). “Chrétien siembra y echa la semilla de una novela”, traduce Martín de Riquer (Si-ruela, Madrid, 1989, p. 3). En un lapso menor de treinta años el género se ha consolidado.

corresponde la conciencia de crear una forma nueva de narrar, de hacer una diferente *conjoiture*. Tal vez, a su pesar, el afán de los escritores de la Materia de Roma por ser fieles a las obras que trasladan a romance —deseo que ya no es patente en Chrétien o en Marie de France— y conservar la imagen del pasado ilustre no consiguió liberarse de cierta complacencia artística por mejorar lo previo, de algunos rasgos de individualidad creadora característicos de los escritores de la materia de Bretaña, actitud por completo ajena a la de Francia.

Conforme a los versos de Bodel, si nos limitáramos a pensar en materia de Francia y de Bretaña, tal vez el problema genérico podría salvarse con poco esfuerzo: la primera correspondería, en general, a la épica, mientras que el tratamiento de la segunda conduciría seguramente al *roman*. Sin embargo, ya desde que se enunciara su diferenciación, la Materia de Roma se presentaría con dificultades especiales, siempre a caballo entre uno y otro modos de narrar. Así, el problema de la existencia de la Materia de Roma en una intersección entre la épica y el *roman* es un tema que siempre ha estado presente y que puede tener varias caras.

El prólogo del *Roman de Troie* de Benoît de Sainte Maure puede darnos un buen ejemplo de cómo concebían los escritores de la materia de antigua su trabajo:

Le latin sivrai e la letre,
nule autre rien n'i voudrai metre,
s'ensi non com jol truis escrit.
Ne di mie qu'aucun bon dit
n'i mete, se faire le sai,
mais la matiere en ensivrai (vv. 139-144).¹¹

Ante todo un afán de fidelidad, después la declaración del uso de fuentes y la afirmación —de buen gusto en la época— de no añadir a la materia nada

que no le perteneciera. La autoridad es particularmente importante en estas obras, porque estos autores están usando las autoridades por excelencia. Su papel es el de dar a conocer a los que no saben latín las enseñanzas que los textos en ese idioma han guardado tan celosamente durante casi mil años. El *roman* antiguo se autentifica y se legitima por su pasado, pero por el peso erudito del mismo, no por la verdad de los hechos que narra —garantía sobre la que descansa la autentificación de la épica. Sus fuentes de la verdad —siempre letradas— son uno de los elementos que alejan el *roman* de materia antigua de la épica medieval de corte popular. A pesar de ello, es muy importante prestar atención al modo en que sus estrategias narrativas son confundibles con las de la épica culta, y más con las de la epopeya cortés renacentista, muy noveladas y pendientes de sus orígenes escritos, aunque con un anhelo de exaltación patriótica y localista contradictorio con la universal Materia de Roma.

Sin embargo, a pesar de sus declaraciones, resulta claro que los autores de Materia de Roma hicieron un trabajo especial de ordenación y manipulación ideológica de sus fuentes para construir una obra nueva. Una ordenación que resulta evidente aun en la actualidad. Estos autores, sobre todo, manifiestan interés en demostrar que están construyendo una estructura distinta y usando estrategias narrativas que no eran las de la canción de gesta, primer rival de la materia de antigua. Dice el *Libro de Alexandre* español:

Mester traigo fermoso, non es de joglaría
Mester es sin pecado, ca es de clerecía
Fablar curso rimado per la quaderna vía
A silauas cuntadas, ca es grant maestría (estrofa 2).

Al margen de las discusiones sobre el carácter peyorativo que podría tener para la juglaría esta cuarteta, es evidente que se trata de un testimonio de que, entre los autores de materia antigua, existía la conciencia de que su oficio era una manera de hacer literatura distinta de la épica popular. También resulta claro que el texto español recupera para su autor la denominación de clérigo que caracteriza a

¹¹ Editor L. Constans, 6 vols., Firmin Didot, Paris, 1904-1912. Citado por Emmanuèle Baumgartner, "La très belle ville de Troie de Benoît de Sainte Maure", en: *Favai Chansoneta Novele. Hommage à Jean-Charles Payen. Essais sur la liberté créatrice au Moyen Age*, Université de Caen, Caen, 1989, p. 48.

todos los escritores de *roman antique*.¹² No creo, como afirma García Gual que no esté presente la definición de un quehacer diferente que se opusiera al de los juglares.¹³

Sin embargo, la Materia de Roma trabaja con personajes que en su mayoría pertenecen a una tradición épica. Esto, que se hace particularmente notorio en el *Roman de Troie* y en el *Enéas*, probablemente haya sido un factor importante para que algunos críticos inclinen la balanza en favor de la epopeya a la hora de clasificar estos relatos. Sin embargo, no podemos olvidar que, en ocasiones, lo que puede aclarar las características de un género no es la identidad del personaje, sino la manera en que éstos funcionan en la obra y cómo están concebidos. El caballero Eneas del *roman* poco tiene que ver con el frío y político héroe fundador de Roma. Otro tanto sucede con un Aquiles asesinado por acudir a una cita amorosa clandestina. Es muy difícil salvar la brecha que hay entre el protagonista del *roman* medieval y el implacable y orgulloso paladín homérico.

A muy grandes rasgos podría decirse que la épica es la literatura de los momentos heroicos, de los héroes convencidos del orden universal y de su lugar en el mundo, concordes o discordes con los poderes que lo rigen pero sin dudas sobre él, “fuertemente arraigado en su contexto comunitario” (Deyermund, p. 65). Héroes algunas veces acartonados de tanto

representar ideales y esperanzas míticas, comunitarias o políticas, héroes de carrera ascendente que, la mayor parte de las veces, logran su objetivo primordial porque éste está ligado a un proyecto mayor, del que ellos son partícipes.

Por otra parte, la épica popular, la mayoría de la medieval, necesitó y usó el refuerzo mnemotécnico del verso, la rima y el ritmo repetitivos para la construcción de largas tiradas en ocasiones intercambiables o excluibles. Poesía de carácter oral y tradicionalizable, apela directamente a su público y lo identifica en un mismo grupo que acoge por igual a siervos y señores, y maneja motivos y temas que en ocasiones escapan a cualquier intento por clasificarlos porque hunden sus raíces en los universales folclóricos. La Materia de Roma es ajena por completo a este carácter oral, no da lugar a la improvisación o el cambio, evita cuidadosamente construir partes episódicas que sean circunstanciales y forma estructuras lo suficientemente trabadas como para no ser comprendidas sino en su conjunto. Esperanza Bermejo dice —en la introducción a la traducción que hace al español del *Roman de Enéas*:

La aparición del “roman antique” supone una nueva etapa en la evolución de la novela. La lectura pública sustituye a la recitación, la construcción a la improvisación y la mnemotecnica, la reflexión en la ordenación de motivos, la repetición o la acumulación, elemento decisivo, por cuanto condicionará la estructura o *conjointure* (17).

Así, es en oposición a la épica, donde la materia antigua rescata su identidad. Sin embargo, es al parangonarse con la épica culta, en cuyo conjunto se ha intentado algunas veces hacer entrar a textos antiguos,¹⁴ cuando amenaza con perder su particularidad. Con su escritura cuidadosa y su público refinado, en ocasiones la epopeya cortés aparece como más próxima al *roman* que a la épica. La apertura que da a lo maravilloso, la revalorización de los

¹² Es plausible que gran parte de la épica “tradicional” haya sido escrita también por clérigos. Sin embargo, es tal el uso de recursos orales por parte de escritores cultos que no se puede marcar a estas obras como quehacer fundamental de clérigos. Cuando más, se podría pensar en monjes escritores que usaban los modos populares para hacer propaganda, pero que no reivindicaban en ningún momento su pertenencia a esa otra clase de cultos.

¹³ García Gual basa su argumento en el valor efectivo de la palabra “romance”. Pero aunque el romance sea en este momento únicamente un relato en lengua vulgar, sin oposición alguna a cantar de gesta, no puede por ello decirse que, al menos el texto español, no esboce una antinomia entre su manera de componer y la de los más famosos difusores de la épica. Aurelio Roncaglia, en quien se basa García Gual, a pesar de referirse a un ciclo completo de relatos sobre Alejandro, considera casi exclusivamente el temprano *Alexandre* de Alberic de Pisançon, escrito alrededor de 1130, y, él sí, un texto limítrofe entre épica y *roman* (cfr. “Alejandro entre la historia y el mito”).

¹⁴ Por ejemplo, Alan D. Deyermund considera al *Libro de Alexandre* como épica culta. Cfr. p. 66.

sentimientos no heroicos, así como una mayor intervención de personajes femeninos —que no sólo muestran virtudes varoniles—, son elementos que demuestran su cercanía a la Materia de Roma. A despecho de la épica, popular o culta, las narraciones de la epopeya cortés, como la Materia de Roma y en mucho mayor medida las de Bretaña, no se centran en un solo asunto, sino que combinan más de una acción o empresa. Si hay algún género afín al *roman antique* es la epopeya cortés renacentista; tal vez habría que revisar los criterios bajo los cuales los *Orlandos* son calificados de épicos, y encontraríamos argumentos para identificar el género del *roman* con mayor facilidad.¹⁵ No obstante, no es con esta clase de épica culta con la que hay que buscar las diferencias que particularizan los relatos de Materia de Roma; esto además de anacrónico podría ser tramposo. Las discrepancias hay que buscarlas en el carácter de traducción del *roman* antiguo y admitir la evidencia de que la épica culta es escasa y continuó escribiéndose en latín durante buena parte de la Edad Media. Por otra parte, en su propósito de deleitar y ejemplificar a la vez, la materia antigua se aleja de la epopeya culta en sus asuntos de corte grave y elevado, donde no suele haber cabida para episodios leves como la descripción de la cámara de reposo de Héctor o los trágicos amores de Troilo y Briseida. Además, la cualidad de veracidad prestada por la lengua latina podría ser tan eficaz como la oposición de “gesta” contra “fábula” o cuento que es la que se da entre épica y relatos antiguos.

Posiblemente es en esa característica de no narrar sólo hechos elevados y de importancia comunitaria, y sí describir los pequeños problemas personales y los sentimientos no siempre heroicos o varoniles, en dar entrada a personajes más humanos, capaces de sentir amor, de buscar aventuras y de enfrentarse a problemas y pasiones mezquinas, donde se puede ubicar el nacimiento del *roman*.

¹⁵ Hacer esta comparación e identificar la Materia de Roma con la épica característica de la corte del Este podría demostrar cómo el *roman* y la llamada “epopeya cortés”, los dos grandes caminos de la ficción narrativa medieval, mantienen fuertes lazos con la primera materia novellística: la antigua.

Mucho se ha hablado de la necesidad de desmitificar el mundo y sus valores para poder llegar al *roman*: héroes de estatura epopéyica deben reducirse a humanos, a casi la misma dimensión que los lectores; ideales que apoyan sistemas enteros de vida o grandes proyectos políticos deben poder confundirse y alternar su peso con los intereses y los deseos personales, pues el *roman* fue ante todo la confluencia feliz de amor y aventura. Pero también es tomarse el tiempo necesario para describir con minuciosidad cuanto rasgo ayude a conformar un personaje, un lugar o un hecho, a la rapidez y concreción de las caracterizaciones de la épica se opone el virtuosismo de la descripción detallada del *roman*. Contra la sobriedad de los paladines de canción de gesta, sin dudas, casi sin pensamientos y caracterizados por sus actos, se abre el camino al monólogo interior y al conocimiento de la reafirmación de las identidades particulares dentro de profundas vacilaciones y temores. El *roman* es la respuesta del individuo al mundo colectivo de la épica y la contestación de los sueños a los hechos; pues mientras que el mundo es monolítico y confiable lo maravilloso también lo es.

Poco de maravilloso puro se puede encontrar en los cantares de gesta. En ellos, el mundo de lo sobrenatural se decanta hacia lo prodigioso —que ensalza glorias guerreras— o hacia lo milagroso —que demuestra cuán importantes son esas hazañas, incluso para Dios. El *roman*, dominio natural de lo maravilloso, es el territorio privilegiado de lo feérico, donde conviven sin conflictos aparentes distintas concepciones del mundo y donde lo milagroso es escaso. Dios parece estar demasiado ocupado en favorecer a los valientes héroes de la épica —que defienden países enteros del avance de una fe distinta— para destinar muchos dones y mensajeros a un caballero que se ocupa en luchar hasta casi morir para ganar algunas veces sólo una mirada complaciente de su dama; aunque otras veces su recompensa sean fama, amor y feudo. Amor, porque la mujer que tan pobre desarrollo había tenido en la canción de gesta toma un lugar de privilegio en el *roman*; dentro de esta literatura caballerescas y aparentemente varonil aparecen mil veces los nudos que indican que los hilos los jalan mujeres, las damas cortesanas. Pues,

fueron los modos de la cortesía los que produjeron la auténtica actualización caballeresca de los textos antiguos. Es en esa actualización deseada y consciente —pero tantas veces tachada de ignorancia—, de la figura de un Alejandro, espejo de caballerías y enfermo de afán de conocer, o de un Eneas trágico que ve con pesadumbre el momento de abandonar a Dido, donde pueden encontrarse los rasgos que hacen a los relatos de Materia de Roma verdaderos *romans*.

Las discusiones que desde hace un siglo sostienen los defensores de la preeminencia de los textos de materia antigua como primeros *romans* contra los apasionados partidarios de la primacía de los de materia de Bretaña,¹⁶ aunque a veces más viscerales de lo que podría esperarse en trabajos académicos,¹⁷ pueden ser bastante ilustrativas para entender lo que

¹⁶ Los que abogan por la materia antigua generalmente consideran al *Enéas* como el primer *roman courtois*, dejando al *Roman de Thèbes*, anterior, un papel de eslabón entre la crónica y la épica con el *roman*. Por su parte quienes ven al *Erec et Enide* como ese primer *roman* sólo otorgan a los de Materia de Roma la prerrogativa de tener embrionariamente los elementos que después Chrétien de Troyes desarrollará en una forma ya completamente romancística. La bibliografía es muy numerosa, tanto que podría convertirse en un estorbo. Sin embargo, habría que mencionar a Reto R. Bezzola, *op. cit.*; Raymond J. Cormier, "Le Roman d'Eneas et la formation des critères du roman médiéval" (en: Vârvaro Alberto [editor], *XIV Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza: Atti, V*, Macchiaroli et Benjamins, Naples et Amsterdam, 1981, pp. 353-366); Jean Charles Huchet, *Le roman medieval* (PUF, Paris, 1984); Lise Morín, "La naissance du roman medieval" (*Dalhousie French Studies* 16 [1989], pp. 3-14); Aime Petit, *Naissances du roman: Les Techniques littéraires dans les romans antiques du XIIe siècle* (Slatkine, Gênevè, 1985); G. Angeli *L'Eneas e i primi romanzi volgari* (Milano-Napoli, Ricciardi, 1971) y un larguísimo etcétera.

¹⁷ Puede verse, por ejemplo, la airada contestación de Pierre Gallais a Robert Marichal —quien había declarado en "Naissance du roman"— que el *Enéas* era el primer *roman* moderno. El profesor Gallais, en su afán de revindicar para Chrétien y el *roman* artúrico el título de "primeros *romans*", llega a incurrir en injusticias tales como negar a los *romans* de *Thèbes* o de *Troie* una verdadera reestructuración de las historias que les dan lugar o bien a considerar los relatos de la tría clásica como posibles preludios a la *Historia Regum Britanorum* de Geoffrey de Monmouth (*cfr.* "De la naissance du roman. A propos d'un article récent").

generalmente se considera un *roman courtois*. Resumiendo estas cuestiones, puede decirse que usualmente se busca la identidad del *roman* poniendo el énfasis en la conciencia de la novedad de su estructura, la facilidad con que lo maravilloso interviene libremente en los textos y la construcción psicológica de los personajes. Efectivamente, es Chrétien de Troyes quien escribe siempre con estas tres características a la vista. Su obra puede ser calificada de *roman* sin cuestionamientos, pero Chrétien es el producto acabado de un proceso de decantación de la épica que, en buena medida, llevan a cabo los autores de la Materia de Roma. No puede vérselo partiendo de una nada épica para arribar, por puro genio, al mundo romancístico; el *Enéas*, el *Roman de Troie* y el *Alexandre* estuvieron antes, ensayando las nuevas formas de composición de las obras, revisando las relaciones de las fuentes con el mensaje que se deseaba transmitir, haciendo autónomo su mundo ficcional del de la realidad. Si el *status* novelístico que muestran es diferente del de los textos de Chrétien es en buena medida porque son previos a la consolidación del género *roman* que sí se da en la obra del champañés, y porque se desarrollaron por caminos que durante un tiempo fueron paralelos. Es verdad que en el *Roman de Troie* no podemos encontrar a Benoît de Sainte Maure con la intensidad con la que aparece Chrétien en el *Conte du Graal*, pero éste no puede ser un argumento para excluir al primero del género *roman*. Difícilmente encontraremos esa conciencia autoral en *romans* posteriores, a los que nadie discute su pertinencia dentro del género. Si el *Enéas* tiene elementos de la épica, resabios de su origen, también los tiene, y en mayor medida, *La mort le roi Artu*. Si la guerra contra Troya se presenta como una empresa colectiva, más lo es la búsqueda del Grial; y si Lancelot resulta cortés y caballeresco, en su negación a yacer con la doncella de Escalot, Alejandro no le va a la zaga cuando se trata de otorgarle una posible heredera a la reina de las Amazonas. En su mayoría más torpes y pesados que los bretones, los *romans* de Materia de Roma no por ello dejan de serlo.

El problema, desde luego, no es nuevo, ni se puede concluir con facilidad. Numerosos argumentos a

favor y en contra de la pertenencia de la narrativa de Materia de Roma al *roman*, a la épica o la historia se han esgrimido. Sin embargo, a pesar de la particular ambigüedad que tienen estas narraciones, y dejando fuera las que tienen mayor cercanía con un interés historiográfico, creo posible calificarlas de *romans* con derecho. Pero, como toda cuestión literaria, ésta sigue abierta a discusión.

Obras citadas

- Alborg, Juan Luis, *Historia de la literatura española*, Gredos, Madrid, 1966.
- Anónimo, *El libro d'Eneas*, introd., trad. y notas Esperanza Bermejo, PPU, Barcelona, 1986.
- Anónimo, *Libro de Alexandre*, ed. Jesús Cañas Murillo, Editora Nacional, Madrid, 1978.
- Anónimo, *Poema de Mio Cid*, ed. Ian Michael, 2a. ed. Castalia, Madrid, 1984.
- Baumgartner, Emmanuèle, "La très belle ville de Troie de Benoît de Sainte Maure", en: *Farai Chansoneta Novele. Hommage à Jean-Charles Payen. Essais sur la liberté créatrice au Moyen Age*, Université de Caen, Caen, 1989, pp. 47-52.
- Bezzola, Reto R., *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, 3 vol. Honoré Champion, Paris, 1967.
- Bodel, Jean, *Chanson des Saisnes*, ed. Annette Brasseur, Droz, Gèneve, 1989.
- Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, ed. Mario Roques, Honoré Champion, Paris, 1952.
- , *Erec y Enid*, ed. Carlos Alvar, Editora Nacional, Madrid, 1982.
- , *Cligés*, trad. y ed. Joaquín Rubio Tovar, Alianza, Madrid, 1993.
- , *Le chevalier de la Charrete*, ed. Mario Roques, Honoré Champion, Paris, 1958.
- , *Le roman de Perceval ou Le conte du Graal*, 2 vols., ed. Félix Lecoy, Honoré Champion, Paris, 1972-1975.
- Chrétien de Troyes, *El cuento del Grial*, ed. Martín de Riquer, en: *El cuento del Grial de Chrétien de Troyes y sus continuaciones*, Siruela, Madrid, 1989, pp. 3-175.
- Cohen, Gustave. *La vida literaria en la Edad Media. La literatura francesa del siglo IX al XV*, trad. Margarita Nelken, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.
- Deyermond, Alan D. *Historia de la literatura española. La Edad Media*, Ariel, Barcelona, 1973.
- Duby, Georges. "Observaciones sobre la literatura genealógica en Francia en los siglos XI y XII", en su libro *Hombres y estructuras de la Edad Media*, Siglo XXI, Madrid, 1989, pp. 184-197.
- Gallais, Pierre. "De la naissance du roman. A propos d'un article récent", *Poétique* 14 (1971), pp. 69-75.
- García Gual, Carlos, *Los orígenes de la novela*, Istmo, Madrid, 1972.
- , "Alejandro entre la historia y el mito", en *Literatura y fantasía en la Edad Media*, ed. Juan Paredes Núñez. Universidad de Granada, Granada, 1989, pp. 27-45.
- Gonzalo de Berceo, *Vida de santo Domingo de Silos*, ed. Teresa Labarta de Chavés, Castalia, Madrid, 1972.
- , *Loores de Nuestra Señora*, en: *Obras completas. III. El duelo de la virgen, Los Himnos, Los loores de nuestra señora, Los signos de Juicio Final*, ed. Brian Dutton, Tamesis Books, London, 1981, t. 3, pp. 96-114.
- Jauss, Hans Robert, "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique* 1 (1970), pp. 79-101.
- Juan Manuel, don, *Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor e de Patronio*, ed. Alfonso I. Sotero, REI, México, 1987.
- , *Libro de la caza*, ed. José María Castro y Calvo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/ Delegación de Barcelona/ Instituto Antonio de Nebrija, Barcelona, 1947.
- Marichal, Robert. "Naissance du roman", en: *Entretiens sur la Renaissance de XII^e. siècle*, Mouton, Paris-La Haya, 1968, pp. 449-492.
- Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita. *Libro de Buen Amor*, ed. Joan Corominas, Gredos, Madrid, 1973.
- Wace, Robert. *Le Roman de Brut*, ed. I. Arnold, 2 vols. Société des Anciens Textes Françaises, Paris, 1938-1940.
- Zumthor, Paul. *Essai de poétique médiévale*, Seuil, Paris, 1972.



El orden de las ideas. Encausto, chapopote y plumas s/madera, 120 x 100 cm. 2001.

LIBERTAD DEL HOMBRE Y AUTORIDAD DEL ESTADO EN EL PENSAMIENTO DE WILHELM VON HUMBOLDT

Óscar Cuéllar Saavedra y Augusto Bolívar Espinoza*

En la actualidad, las ideas de libertad y democracia constituyen parte del sentido común de todo pensamiento sobre la política —no sólo en México y América Latina, sino también en la mayoría de los países del mundo, al punto de que muchas veces se da por sentado que se trata de términos si no intercambiables, en todo caso estrechamente emparentados. De esta suerte, suele pasarse por alto que la democracia liberal es un producto relativamente tardío en la historia de las ideas y de las prácticas políticas del mundo occidental, y que durante bastante tiempo libertad y democracia fueron considerados como conceptos diferentes y hasta opuestos. En este trabajo queremos volver sobre esta relación, ocupándonos de estudiar algunos aspectos de los modernos orígenes del liberalismo, cuando no era todavía claro si y hasta qué punto, éste podía conciliarse con la idea de democracia.

Para ello, examinaremos el pensamiento político de Wilhelm von Humboldt (1767-1835) quien, en su juventud, se destacó por desarrollar una concepción de la libertad del hombre y de los límites a la acción y autoridad del Estado que le valió ser recono-

cido como uno de los más ilustres y tempranos expositores de la idea humanista y liberal de finales del siglo XVIII y —no menos importante, después— como principal fuente de la que se nutrió John Stuart Mill para escribir su famoso ensayo *Sobre la libertad* (Mill, 1972). No está de más señalar que pese a la indudable relevancia de las contribuciones de Humboldt, el puesto que hoy ocupa en los textos de historia de las ideas es cuanto más discreto, siendo muy escasas las publicaciones sobre su obra (Abellán, 1981). Es posible que en parte ello se deba a que su trabajo de mayor aliento, las *Ideas para una determinación de los límites que circunscriben la acción del estado* (que en adelante citaremos como “*Ideas*”), escrito en 1792, sólo se publicó completo mucho después de su muerte (1851); y en parte también, al notorio éxito del ensayo de Mill, que colocó el tema en el ámbito y el lenguaje de las preocupaciones modernas pocos años más tarde (en 1859).¹

¹ En varios de sus ensayos —en particular, en los dedicados a los temas de la libertad, el gobierno representativo, la igualdad de los sexos y al comentario de las obras de Bentham y Carlyle— J. S. Mill retomó lo central del humanismo de Humboldt para desarrollarlo en un sentido que pretendía hacerlo afín con las ideas democráticas y el utilitarismo heredado de su padre y de Bentham (Leroux, 1951).

* Departamento de Sociología, UAM-A.

Adelantemos que si los escritos de juventud de Humboldt expresan una preocupación por la libertad y por las posibles consecuencias negativas para ésta de la Revolución francesa, que compartió con otros escritores de la época —como Burke (1984), en Inglaterra y Constant (1997), en Francia—, ellos se distinguen tanto por la síntesis de las encontradas tradiciones intelectuales e ideológicas que marcaron el desarrollo del pensamiento alemán de finales del siglo XVIII —visible en el sentido que dio a las ideas de libertad e individualismo—, como la claridad con que asentó una posición perdurable sobre la esencia y el papel del Estado, que nada debe a la teoría democrática.

En lo que sigue expondremos la concepción de Humboldt sobre los fines del hombre y sobre la esencia y límites de la acción del estado, siguiendo el desarrollo que le ha dado en las *Ideas* y en otros ensayos, escritos en la última década del siglo XVIII. El orden de la presentación es el siguiente: primero ofrecemos una breve indicación de su biografía situándola en el contexto general del campo de la cultura alemana de la segunda mitad del siglo XVIII. A continuación, nos detendremos en sus consideraciones acerca del fin del hombre y del papel que atribuye a la libertad y a la diversidad de situaciones en el desarrollo de la individualidad y de la originalidad. Éstas constituyen la base de su tesis acerca de la esencia y límites de la acción del Estado, tema al que dedicaremos la tercera parte de este trabajo. El artículo terminará con algunos comentarios sobre el significado de los planteamientos de Humboldt para el desarrollo del pensamiento liberal posterior. Antes de iniciar la exposición, conviene señalar que hemos usado la selección de los *Escritos políticos* de Humboldt, editada por Siegfried Kachler y publicada por primera vez en español por el Fondo de Cultura Económica en 1943. A no ser que se indique lo contrario, las citas y referencias se toman de la reimpresión de 1983.

El hombre y su tiempo

Wilhelm von Humboldt nació en Postdam, en 1767, en el seno de una familia ennoblecida en 1738, poco

antes de la Guerra de los Treinta Años.² Su madre procedía de una familia de hugonotes exiliados de Francia a finales del siglo XVII, que aportó a su matrimonio grandes propiedades, entre ellas Tegel, la finca familiar situada muy cerca de Berlín, donde transcurrieron los primeros años de Humboldt y de su hermano Alexander. Allí hicieron sus primeros estudios, bajo la guía de destacados profesores privados que les enseñaron historia y lenguas clásicas y los introdujeron a la filosofía de Ch. Wolf y de Rousseau. Desde 1785, Wilhelm estudió a los clásicos y a Leibnitz, a la vez que tuvo contacto con los primeros románticos de Berlín, con las obras de Lessing y con los estudios de Winckelmann sobre el arte clásico. En 1787 asistió a la universidad en Frankfurt para luego trasladarse a Gotinga, en donde —además de estudiar Derecho— se aplicó a la filología clásica y a la filosofía de Kant. Asimismo, leyó a Herder y conoció a Jacobi, ambos connotados opositores a la Ilustración (sobre este tema, véase Berlin, 1983; 1997; 2000a y 2000b). Según Abellán (1981: 22), ya en 1788 se inició el distanciamiento de Humboldt respecto de las ideas de la Ilustración, pero también del misticismo de Jacobi. Si se juzga por sus posteriores escritos sobre el lenguaje y su influencia sobre el desarrollo del espíritu de la humanidad (Humboldt, 1990), la influencia de Herder, en cambio —aunque menos obvia—, parece haber sido más perdurable.

En 1789, luego de terminar sus estudios universitarios, viajó a Bruselas y a París, donde asistió a los inicios de la revolución y conoció a Mme. Staël y a Benjamin Constant. Al regreso, trabajó brevemente como funcionario estatal y se casó con Caroline von Dacheröden, hija de un consejero del rey de Prusia y miembro de la nobleza, a quien había conocido en su época de estudiante universitario. Entre 1791 y 1794, Humboldt residió cerca de Halle, en una propiedad de su esposa, dedicándose al estudio de Kant y de los griegos. En este periodo publicó un ensayo sobre

² Para los datos biográficos de Humboldt, nos basamos en Abellán (1981) y Kachler (1983).

“El régimen constitucional de Estado, sugeridas por la nueva Constitución francesa” (1791), en que expresa sus reticencias respecto de las ilusiones de la razón, y algunos capítulos de las *Ideas*, en que expone su visión de las relaciones entre individuo y Estado. Entre otros trabajos, también escribió su “Teoría de la formación del hombre” y un ensayo sobre el estudio de la antigüedad griega (1793). Entre 1794 y 1797 Humboldt colaboró con Schiller, con quien lo uniría la amistad —al igual que con Goethe, por toda la vida— y después de la muerte de su madre (1797), viajó a París y a España (1797-1801). En París frecuentó a personalidades del mundo intelectual, entre otros a Mme. de Staël y el abate Sieyès, y en España se dedicó a estudiar las relaciones entre el carácter nacional y la lengua.

Luego del Concordato, en 1802, consiguió un nombramiento diplomático menor ante la Santa Sede, que le permitió cumplir su anhelo de conocer Italia. Durante los seis años en Roma se dedicó al estudio de la historia y el arte y a la filosofía de Schelling y Fichte. La caída de Prusia frente Napoleón, en 1806, le llevó a desarrollar sentimientos de identidad nacional y a redefinir su concepción de juventud, individualista, en un sentido más colectivo a la vez que más concordante con el impulso de un romanticismo sosegado. En 1809 asumió importantes tareas en la Administración del Reino de Prusia, primero en la reforma educativa (1809-1810) y después, en la reforma del Estado y en la diplomacia (Kaehler, 1983: 22). Su nombre ha quedado ligado a la organización del “Gymnasium” humanista, a la creación de la Universidad de Berlín, y a los esfuerzos por establecer un Estado de Derecho en Alemania. A finales de 1819, como resultado de su desacuerdo con la política antiliberal de Metternich, renunció a todo cargo público, para retirarse a su residencia familiar de Tegel. Desde entonces se dedicó a los estudios filológicos hasta poco antes de su muerte, en 1835.

Cabe agregar una nota sobre el ambiente espiritual y cultural en el que se formó Humboldt. Éste puede entenderse como resultado del avance del poderío de Prusia y del absolutismo de los Hohenzollern, de la difusión de las ideas ilustradas y de las reacciones de los pueblos que componían el Sacro

Imperio Romano Germánico, caracterizadas por la influencia del pietismo y el luteranismo en la vida religiosa y cotidiana (Cassirer, 1985; Berlin, 1983; 2000a; 2000b). Por último, aunque no menos importante, por el desarrollo de una persistente aspiración a la unidad y a “la identidad del ‘espíritu alemán’”, que va desde Lessing hasta Hegel (Dilthey, 1978a).³

Suele olvidarse que en el siglo XVIII, el Sacro Imperio Romano Germánico era una añeja superestructura que poco significaba para los 294 estados o 2,303 territorios y jurisdicciones que lo componían, en los dominios de la actual Alemania y de zonas de Europa central, y que sólo las monarquías de Prusia y Austria —“los dos gigantes del imperio”—, llegaban a alcanzar el nivel de organización y el tamaño propios de una nación moderna (Hufton, 1983: 157-171; asimismo, Barudio, 2000; y Berlin, 2000a). Predominaban las pequeñas localidades y las ciudades no llegaban más allá de los 30 mil habitantes, con la sola excepción de Frankfurt, que contaba con alrededor de 100 mil almas (Bergeron *et al.*, 1991). Por otra parte, los territorios alemanes sufrieron los desastrosos efectos de la Guerra de los Treinta Años y, luego, de los Siete Años, además de la mortandad causada por las epidemias y las migraciones de su población hacia otras comarcas, que dejaron un saldo de pobreza y atraso, en comparación con países como Holanda, Francia e Inglaterra. En este medio, la expansión de Prusia se llevó a cabo mediante el sojuguamiento de las autonomías tradicionales, el establecimiento del servicio militar obligatorio para las comunidades (Barudio, 2000) y el desarrollo de un régimen despótico, caracterizado por un fuerte

³ En el tono característicamente nacionalista y organicista de muchos de los intelectuales alemanes de principios del siglo XX, este autor señala que: “De toda una serie de condiciones históricas constantes surgió en Alemania, en el último tercio del siglo XVIII, un movimiento espiritual que transcurrió como un todo, en una larga marcha cerrada y continua, desde Lessing hasta la muerte de Schleiermacher y Hegel. Sin duda, el poder siempre actuante de este movimiento radicaba en el afán, históricamente fundado, de edificar una visión del mundo y de la vida en la que encontrara satisfacción el espíritu alemán...” (Dilthey, 1978a: 346).

grado de control sobre los gobernados, por la constante intervención del Estado en las libertades individuales y por el peso que los objetivos militares tenían en la vida política, además de las marcadas desigualdades sociales (Hufton, 1984: 226-234).

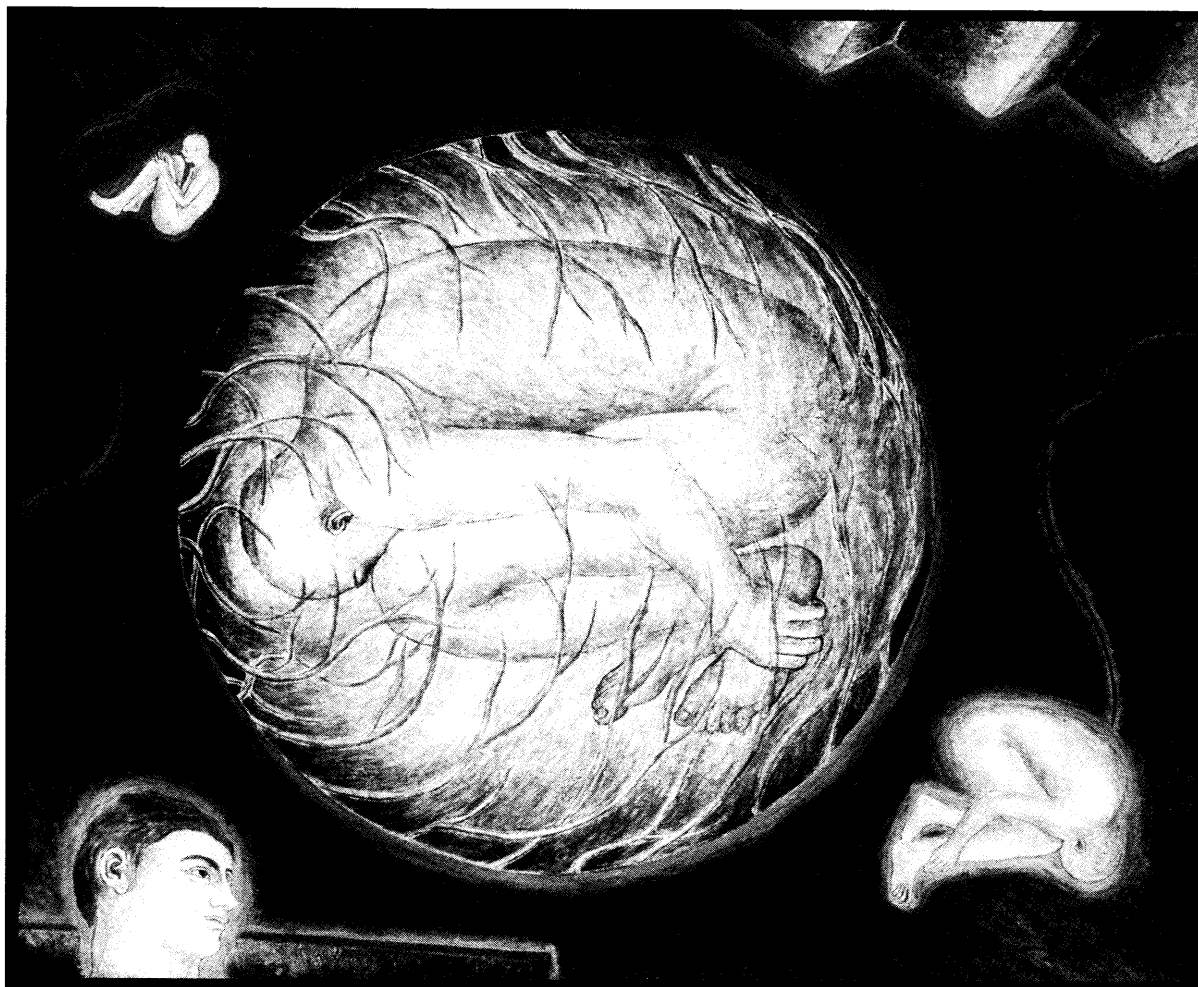
No obstante, el régimen prusiano fue también, en cierto modo, un modelo de apoyo a las ideas ilustradas, sobre todo notorio en la presencia de famosos filósofos y científicos de otros países y en el uso de la lengua francesa en la corte. La influencia de la Ilustración también se dejó sentir en otros pequeños cuerpos políticos, muchos de los cuales eran regidos por príncipes de mentalidades más progresistas que la de los reyes de Prusia. A este propósito, se ha señalado que un rasgo específico de la Ilustración alemana consistió en que ella se dio en particular en los ámbitos de la cultura y la vida intelectual, mientras que tuvo muy poco impacto en el plano de la vida y las discusiones políticas (Abellán, 1981: 49-79; Bergeron, Furet y Koselleck, 1991: 92-100). A diferencia de Inglaterra, en el siglo xvii, o de Francia, en la segunda mitad del siglo xviii, la enorme mayoría de los intelectuales, filósofos y poetas no se planteó la posibilidad de alcanzar formas republicanas de organización política, y quienes escribieron sobre la libertad supusieron que ella sólo podría darse gracias a una creciente ilustración de los gobernantes. Todavía en la década de los noventa, no parecía haber habido grandes modificaciones en el plano de la conciencia política y ello, a pesar del impacto de la Revolución francesa. Aunque ésta fue recibida con entusiasmo por muchos intelectuales, esto no se tradujo en movimientos revolucionarios de alguna significación e, incluso durante las guerras napoleónicas, las cuestiones políticas del momento no habían llegado a calar en esos estratos ni todavía menos, en la incipiente burguesía.⁴

⁴ Según Koselleck, todavía a principios del siglo xix, y a pesar de la clara presencia de un sentido de pertenencia cultural a la nación alemana, parecía que no había cristalizado una conciencia política nacional unitaria. “Durante su estancia en Weimar en 1803-1804, Madame de Staël se declaraba estupefacta ante la indiferencia de Wieland, Schiller y Goethe con

La contracara del complejo ambiente cultural alemán la ofrece el predominio, en la mayoría de las localidades, de un espíritu religioso de corte luterano y pietista, cuna de las tradiciones populares y de las reacciones opuestas al avance del absolutismo y la Ilustración (Berlin, 1983; 2000a; Cassirer, 1985). Si el racionalismo y el materialismo ilustrados se topaban con el pietismo y, en general, con una formación religiosa enraizada, también irritaban los nervios sensibles de un pueblo “empobrecido y consciente de su provincianismo” (Berlin, 1983: 236), cuyos sentimientos de identidad y pertenencia nacionales no lograban encontrar una forma política que los expresara (Abellán, 1981). En este sentido, un fenómeno interesante y sincrético fue el desarrollo, en los medios culturales e intelectuales ilustrados, de lo que un autor llamaría la “nostalgia de Grecia” (Taminiaux, cit. por Navarro Cordón, 1991: xvii; ver asimismo Mejía Velázquez, 2000). Otro, de signo semejante, aunque de alcances distintos, fue el surgimiento de una concepción del mundo y de la historia de corte irracionalista —fundada en el pietismo y en la influencia de Leibnitz— que, a diferencia de los ilustrados, enfatizó el papel de los sentimientos, de las tradiciones y de la peculiaridad de las formas de vida de los pueblos e individuos por sobre el ateísmo, el materialismo y el maquinismo de la Ilustración, y cuyos principales exponentes fueron Hamman y Herder.

Cuando menos desde mediados del siglo —con Winckelmann y Lessing— Grecia fue constituyéndose tanto en una imagen de lo ideal, como en una especie de espejo y proyecto de lo que era y podía ser

respecto a la política europea y su admiración por el genio personal de Napoleón” (Bergeron *et al.*, 1991: 148). Sin embargo, la situación cambiaría en los primeros años del siglo xix, en parte debido a las reacciones contra la invasión napoleónica y a la desastrosa derrota de Prusia frente a los franceses (1806). Surge entonces un claro sentido de identidad nacional patriótica que probablemente queda mejor expresado —al menos en el plano filosófico— por Fichte en sus Discursos a la nación alemana.



Obsesión. Encausto y chapopote s/tela, 120 x 100 cm. 2001.

la nación alemana. Esta imagen acabaría imponiéndose en el ambiente cultural de Alemania, y contribuiría a impulsar el desarrollo de los estudios históricos, del arte y de la lengua (Cassirer 1885; 1979), así como a dar forma a los problemas de la identidad cultural y nacional. Estos intelectuales reconocían en la Grecia antigua el ideal de la conformación del carácter y el destino nacionales y, en su lengua, un instrumento que les había permitido aproximarse a la naturaleza de una forma que no había sido alcanzada por ningún otro pueblo en la historia (Mejía Velázquez, 2000; Abellán, 1981). Con variaciones, la idea se encuentra tanto en los representantes de la Ilustración —por ejemplo, en Lessing (1990)— como en los del humanismo clasicista

—Goethe, Schiller, Humboldt— y, aun entre los primeros románticos y pensadores irracionalistas como Herder (1744-1803), que se interesaron por el desarrollo de la historia y el espíritu de los pueblos. Si en Lessing ella se fundió con los ideales de la Ilustración (Andreu, 1990; Diltthey, 1978b), en Hamman y Herder más bien dio lugar a una forma de oposición al racionalismo frío, materialista y mecánico de la Ilustración, que dejaba de lado el sentimiento religioso, las pasiones y el valor único de cada individualidad, en cuanto creación de la divinidad.

En particular, en el caso de Herder, la imagen de Grecia fue reemplazada por la de los pueblos nórdicos (germanos), considerados principio y origen de la fuerza (*Kraft*) o energía creadora vital de una

joven humanidad capaz de superar el maquinismo de la Ilustración (sobre este autor, véase Berlin, 2000a; Velázquez Mejía, 2000; Cassirer, 1985 y 1979; Rouché, 1947; Meinecke, 1943). En varias publicaciones —de las cuales resaltan sus obras *Aun una filosofía de la historia para la formación de la humanidad* (1774) e *Ideas para la filosofía de la historia de la humanidad* (1784)—, siguiendo a Leibnitz, Herder fue más allá, enfatizando la individualidad y particularidad de cada pueblo como expresión de una idea general de la humanidad, que se encarnaría en múltiples formas en distintas épocas o momentos del tiempo, todas valiosas por sí mismas e irreducibles a las demás, y cada una caracterizada por un “espíritu” o “alma” colectiva particular.⁵

En todo caso, fuese en la forma de la “nostalgia de Grecia” o del “alma” o el “espíritu de los pueblos”, frente a la imagen de la uniformidad y el materialismo del hombre moderno que surgía de las versiones extremas de la Ilustración, se opuso la figura del hombre “original”, enérgico y de carácter, dispuesto incluso hasta el sacrificio de la vida en la persecución o defensa de sus ideales o de su voluntad, así como la de un pueblo que, identificado con los valores del espíritu, constituía la imagen de un futuro más deseable que el que proponía la Ilustración. Podría decirse que estos planteamientos pretendían recuperar la organicidad, totalidad y unicidad de la

vida individual y colectiva, perdida para quienes supuestamente sólo tomaban en cuenta un aspecto —la razón— en desmedro de lo demás.⁶

Los motivos del autodesarrollo interior, sea del individuo, sea de los pueblos, así como las de Grecia como modelo de lo deseable, coincidieron en señalar los caminos de la reflexión filosófica y poética, influyendo en las visiones de la sociedad y de la política. Ellos se vinculan con la idea de libertad, que adquiere especial relieve en Humboldt y en Schiller, concebida como autodeterminación y desarrollo de una esencia o semilla única e individual de cada ser humano. Podría decirse que si en el plano de los individuos, la cuestión de la libertad como auto-despliegue del ser interior y de la plenitud y armonía como realización ideal, es una manera de entender el sentido de la vida humana individual, en las reflexiones sobre el valor y significado de la existencia y tradiciones de los pueblos, tema preferido de Herder, lo que está en juego es la pregunta por el sentido de la historia (y por el grado en que las pretensiones de los *philosophes* sobre el significado de la Ilustración pueden ser consideradas como criterio para la evaluación de las distintas culturas y tradiciones nacionales).

En relación con estas cuestiones, no puede dejarse de lado a Kant, cuya *Crítica de la razón pura* (1781) constituye un corte radical en la historia de la filosofía. Fue uno de los representantes más preclaros del espíritu de la Ilustración a la vez que el iniciador de una nueva época en el pensamiento filosófico. Por

⁵ Cassirer (1985: 270), ha señalado que “lo que Herder buscaba era la intuición de las manifestaciones infinitamente múltiples e infinitamente variadas de vida de la humanidad, que se revela, sin embargo, y se manifiesta a través de todas ellas, con ser tan multiforme, como una y la misma... Toda edad del mundo y del tiempo, toda época y toda nación lleva dentro de sí misma la medida de su plenitud y de su ‘perfección’. No se vale, en este punto, ‘comparar’ lo que son y lo que quieren; no se vale destacar los rasgos comunes en los que se extingue y borra precisamente lo característico, lo que hace de lo particular algo concreto y vivo”. Y resumiendo la posición anti-ilustrada de Herder, en la página siguiente agrega: “La idea de ‘perfectibilidad’ intelectual y moral sin cesar progresiva del género humano no es (para Herder) otra cosa que una pretenciosa ficción en que se apoya la época que es en cada caso la última, para creerse autorizada a mirar desdeñosamente a todas las fases anteriores de cultura como a épocas ya superadas y caducadas”.

⁶ En la base de las propuestas de Hamman y, sobre todo, de Herder, se encuentra una cierta interpretación religiosa —pictista— de la filosofía de Leibnitz (1989). La influencia de Leibnitz no se reduce, sin embargo, a estos autores y de hecho permea el conjunto de la cultura alemana de la época. Los motivos de la formación interior y del desarrollo de cada ser humano como pleno despliegue de su ser esencial, y la tendencia a la armonía y la plenitud, sea como meta posible o aspiración ideal, se encuentran tanto en la poesía de Schiller y Goethe como en los escritos de Herder, Humboldt y Fichte. Marí (1989) ha señalado la presencia de estos motivos también en algunos pensadores de la Ilustración francesa —en especial, en Diderot— indicando que las fuentes comunes originarias se encuentran en los poetas pre-románticos ingleses y en las obras de Shaftesbury.

ello, se convirtió en una figura en cierto sentido ambigua para los pensadores que se oponían a la Ilustración. Algunos de los más destacados de éstos —como Hamman, Jacobi y Herder— fueron sus discípulos o tuvieron relaciones de amistad con él, e incluso durante algún tiempo lo vieron como uno de los suyos, pero acabaron en posiciones opuestas e irreconciliables.

Kant se planteó los problemas de la filosofía de la historia en consonancia con el espíritu de sus *Críticas*, en varios textos llamados “menores” (Kant, 1999), de los cuales se relacionan directamente con nuestro tema el ensayo titulado *Idea de una historia universal en un sentido cosmopolita* (1784) y las reseñas críticas de las *Ideas* de Herder, publicadas en 1785. En la *Idea*, en particular, Kant reúne lo esencial de las contribuciones de la teoría del contrato social con las tradiciones alemanas de origen pietista acerca del sentido de la vida y de la historia —es decir, del “fin del hombre”— para dar forma a una propuesta de “historia filosófica” que enfatiza el papel de la razón en el progreso de la humanidad, en un sentido afin al de la Ilustración.

En breve, plantea que un principio de razón —que es, al mismo tiempo, un principio ético— exige suponer que “la naturaleza no hace nada superfluo” y que, en consecuencia, “todas las disposiciones naturales de una criatura están destinadas a desarrollarse alguna vez de manera completa y adecuada”. En el caso del hombre —“única criatura racional sobre la Tierra”— este principio significa que ella ha querido que él “no participe de ninguna otra felicidad o plenitud” más “que la que él mismo se procure mediante su propia razón” y que —dada la unilateralidad de los individuos—, la razón también exige pensar que las disposiciones que le son propias “deben desarrollarse por completo sólo en la especie”. Por otra parte, agrega que “el medio de que (la naturaleza) se sirve para alcanzar el desarrollo de todas las disposiciones (humanas) consiste en el *antagonismo* de las mismas dentro de la sociedad, hasta el extremo de que éste se convierte en la causa de un orden legal de aquéllas”. De ahí que “el mayor problema para la especie humana, a cuya solución le fuerza la Naturaleza, es la instauración de una sociedad civil

que administre el derecho en general”, pues “sólo en la sociedad y, por cierto, en aquella que albergue, con la mayor libertad —por tanto, con un antagonismo general de sus miembros— la más precisa determinación y seguridad de los límites de esta libertad para que pueda coexistir con la libertad de otros”, es que puede darse el pleno desarrollo de las disposiciones originales de la humanidad (Kant, 1999: 75-80). Este planteamiento se distingue así netamente del de Herder, al que Kant critica por seguir apegado a la “metafísica especulativa” que, presa de las ideas del pasado, acaba recurriendo a una noción oscura y metafórica de “fuerza organizativa” (*Kraft*), que aquél identifica con “el dedo de Dios” (Kant, 1999: 122). Sin embargo, el lenguaje de Kant también muestra las resonancias de las mismas fuentes que critica en Herder.

Hasta aquí, el panorama del ambiente intelectual y político cultural del último tercio del siglo XVIII alemán. En breve, los temas relevantes en relación con la visión del joven Humboldt, son los que se refieren al peso de las ideas ilustradas —en especial, de la teoría del contrato en la versión de Kant—; el significado de la modernidad frente a la antigüedad (o de la Ilustración frente a la “nostalgia de Grecia”); la idea del origen y la simiente (o del centro de gravedad de cada ser), que aparece con fuerza en los planteamientos de Herder tanto respecto del destino de los individuos como del “espíritu de los pueblos”. Veamos ahora cómo estos temas son retomados en la teoría política del joven Humboldt.

El pensamiento político del joven Humboldt

Al comenzar este trabajo aludimos a la diferencia entre liberalismo y democracia, señalando que el pensamiento del joven Humboldt constituye un ejemplo de liberalismo humanista en que no se incluye la idea de democracia. Cabe señalar la diferencia que hay entre la reacción liberal frente al desarrollo del absolutismo y la corriente democrática, encarnada por la figura de Rousseau. Para éste, el problema de las relaciones entre el individuo y el

Estado logra una vía de solución (teórica) en la forma de la democracia, que supone una adecuación entre la voluntad individual y la voluntad general, concebidas ambas como resultado de la razón. Así, la libertad aparece como la coincidencia entre ambas, por lo que Rousseau (1986) pudo sostener que si los ciudadanos actuaban siguiendo los dictados de la razón, se alcanzaba tanto la igualdad como la libertad moral. Humboldt, en cambio, entiende la libertad como el desarrollo autónomo de tendencias interiores de los individuos, dadas en su ser primero e interior —en una imagen, la “semilla” existente en cada ser desde su origen o, en otra, el “hombre ideal” que cada cual forja dentro de sí—; y, en todo caso, en principio sin referencia inicial al papel que puede asumir el poder político en su constitución y posibilidades. Más bien ve al Estado como un resultado externo al ser de cada individuo y de cada sociedad, que si bien es constituido para su preservación, tiende continuamente a socavarlas. De ahí que la única solución posible respecto del resguardo de la libertad radica en la más neta separación de los términos, vía una rigurosa delimitación del campo al que debe circunscribirse la acción del Estado.

A diferencia de Rousseau, para quien idealmente la cuestión se resuelve recurriendo a la tesis de una igual racionalidad de todos, y a la identificación de los ciudadanos en la persona “moral y colectiva” del Estado (Rousseau, 1986: 10-11), Humboldt más bien enfatiza la oposición entre individuo y Estado, de suerte que el problema asume la forma de cómo ajustar el margen de libertad dejado a los individuos y el alcance del poder y autoridad del Estado. Así, desaparece el ideal roussoniano de conciliación mediante la democracia: ésta no se menciona, y a lo más, queda subsumida en la forma genérica del Estado. De hecho, este enfoque caracteriza al liberalismo como una reacción diferenciada frente al proceso de creciente concentración del poder en que se embarcan las naciones europeas desde finales de la Edad Media, y que se manifiesta en el afianzamiento del Estado nacional moderno como la forma más eficaz de organización política de la sociedad global. Poner el tema político como una oposición entre términos aparentemente antitéticos refleja una actitud

que, sobre la base de ciertos supuestos, prejuzga acerca del valor y carácter de dicha tendencia. Los supuestos implícitos en esa actitud —que comparte Humboldt— pueden resumirse así:

- a) La idea de que la sociedad, antes que un mero agregado de individuos, consiste en una proximidad de los hombres, proximidad física y moral que posibilita la interacción y que, sin embargo, no altera la esencial individualidad de cada uno; más bien facilita (puede facilitar) también el modo como pueden darse óptimamente las relaciones entre los seres humanos. Si bien esta concepción de la sociedad no alcanza a plasmarse en su definición como sistema (sistema social), se aproxima a esta noción, como es claro en Humboldt, en la medida en que supone cierta interdependencia entre los individuos, que hace que los actos de algunos afecten, de un modo u otro, al resto de ellos, aunque no exista un contacto directo de cada uno con cada uno.
- b) Ahora bien, para Humboldt, las interacciones entre los hombres se manifiestan en su mejor forma, y rinden, por tanto, su máximo provecho allí donde se dan las condiciones para que opere el antagonismo, motor del progreso de la humanidad. Esto supone —a la vez que exige— la existencia de un poder externo, que pueda regular el antagonismo de forma que se respete siempre la libertad de cada uno sin, no obstante, eliminar la competencia en las interacciones humanas.
- c) Por último, el supuesto congruente con el anterior de que toda acción coercitiva que interfiera injustamente en la vida privada de los ciudadanos y, de un modo más general, todo acto que restrinja la libertad individual altera las condiciones para que opere esa legalidad natural que rige la conducta social humana y perjudica el logro de los fines últimos del individuo y de la sociedad.⁷

⁷ Kant (1999) expresa una posición similar al decir que “cuando al ciudadano se le impide que busque el bienestar según le

La posición sustentada por Humboldt en la *Ideas* ejemplifica muy claramente la visión liberal del proceso de fortalecimiento y expansión del Estado como un peligro para la libertad de los ciudadanos, y es una buena muestra de un tipo característico de argumentación en la corriente del humanismo alemán de finales del siglo XVIII, que se oponía a las tendencias de corte utilitarista. Como reacción ante una tendencia moderna, tiene un tinte a la vez nostálgico y agresivo. La nota nostálgica se advierte en la reiterada referencia al esplendor de los antiguos Estados griegos que originaron hombres de carácter y “fuerza interior”, hombres “interesantes” y “enérgicos” y en cierto desprecio de los tiempos actuales por la preferencia otorgada a lo exterior e inmediato —al “bienestar positivo”— por sobre la espiritualidad e interioridad, es decir, por sobre la “peculiaridad del carácter”.

Este estado de ánimo pesadoso y algo melancólico no excluye, sin embargo, una firmeza en la enunciación de los principios fundamentales que, a su juicio, deben guiar, es decir, refrenar la acción del poder público, siempre tendiente a acaparar más y más funciones cada vez. En este sentido, las *Ideas* plantean con toda claridad el criterio, que aunque no es específicamente liberal, aparece frecuentemente ligado a la obra de pensadores liberales (Plamenatz, 1965; especialmente la “Introducción”), de que debe ser el individuo la mira y guía, no sólo de todo propósito y acción estatales, sino, más aún, de toda posible política. Lo que particulariza y distingue a Humboldt de la corriente mayor del liberalismo —y, que

al mismo tiempo, lo une al humanismo germano de la época— consiste en la idea de que el hombre —la humanidad— tiende a un fin propio, que es el pleno desarrollo de todas o de un máximo de sus potencialidades, y que éste constituye una tendencia inscrita en la misma naturaleza humana, que lo impele a su realización.

En suma, Humboldt enfoca el problema político a partir de la preferencia que implícitamente acuerda a uno de los términos de la antítesis fundamental: el individuo. Desde sus supuestos, esto implica que debe respetarse siempre el máximo de libertad compatible con la seguridad individual y colectiva, de suerte de dar margen a la libre interacción, que debe llevar, por un proceso gradual, al perfeccionamiento de la humanidad. La libertad surge entonces como el tema fundamental de las *Ideas* y constituye, en el pensamiento de su autor, el problema político por excelencia. Consecuentemente, el análisis adquiere un matiz ético normativo en cuanto que la reflexión política es, para Humboldt, sobre todo reflexión filosófica, referida no tanto a lo que es el cómo y por qué de la acción política como a lo que debe ser, en vista de esos fines últimos.

Inicialmente, este empeño asume la forma de una exégesis histórica sobre las motivaciones más relevantes que han llevado a los gobernantes a extender el uso del poder público sobre la colectividad y, consiguientemente, según piensa Humboldt, a restringir la libertad de los ciudadanos. Históricamente, la libertad de los hombres se ha restringido principalmente desde dos puntos de vista: a) “por un lado, respondiendo a la necesidad de ...asegurar el régimen político vigente”, b) “por otro lado, atendiendo a la conveniencia de velar por el estado físico o moral de la nación” (*Ideas*: 90). Partiendo de la base de que la primera forma de restricción puede ser en cierto modo justificable, tal vez por la fuerza misma de las cosas, y en vista de la necesidad de la existencia de un poder que asegure el beneficio de la libertad a todos los ciudadanos, Humboldt se avoca preferentemente al examen del segundo punto. Frente a las posiciones ilustradas que favorecen la intervención estatal en pro del bienestar de la

parezca con la única reserva de que emplee medios compatibles con la libertad de los demás se obstaculiza la vitalidad de la actividad general y, con ello, las fuerzas del todo”. Humboldt no estaba de acuerdo en que el fin del hombre es la búsqueda del bienestar (signo de la influencia materialista de la Ilustración aun en el pensador que a su juicio, más se había destacado en el desarrollo de la teoría moral), sino el pleno desarrollo de la individualidad de cada cual.

de toda política y, consecuentemente, como la guía y mira de toda acción estatal.⁹

Individuo y sociedad

Pero la libertad, como fin último y valor básico, es libertad para el desarrollo de lo que Kant llama “disposiciones originarias del género humano”. Es decir, que para Humboldt, el fin último de la política es el hombre, y el fin de éste, su más plena realización. Para decirlo con sus palabras:

el verdadero fin del hombre no aquel que le señalan inclinaciones variables, sino el que le proscribe la eternamente inmutable razón es el más elevado y proporcionado desarrollo de sus fuerzas en un todo armónico. Y para ello, la condición primordial e inexcusable es la libertad. Sin embargo, además de la libertad, el desarrollo de las fuerzas humanas exige otra condición, estrechamente relacionada, es cierto, con la de la libertad: la variedad de situaciones (*Ideas*: 94).¹⁰

La imagen de un hombre “plenamente humano”, de un ser que ha alcanzado un grado máximo de energía y moralidad es la imagen del destino final a que debe tender la política —y a la que de hecho,

tiende la historia. Como es obvio, esta imagen tiene sus orígenes en la “nostalgia de Grecia”, a la vez que en la tesis, de origen leibnitziano, del “centro de gravedad” —o, en la formulación de Herder, del “centro de felicidad”— que singulariza a toda criatura de Dios. De aquí el hincapié puesto en la importancia de la “energía” y de la fuerza del carácter, que ve desaparecer en la sociedad de su tiempo, por obra de la creciente acción interventora del Estado. La conciencia de la pérdida de la “originalidad” en los tiempos modernos lleva a Humboldt a plantear que el medio más adecuado para renovar la energía y peculiaridad que antes adornaron a los antiguos o para evitar un mayor deterioro de la medida actualmente existente consiste en una acción que debe tender siempre al logro de un ambiente de libertad, en que puedan darse los supuestos para que opere y dé sus frutos la legalidad natural que rige las acciones sociales humanas. La libertad, entendida como capacidad de autodeterminación y de desarrollo de lo propio y peculiar de cada individuo, da lugar —por la misma mecánica del proceso social—, a la diversidad de situaciones y de caracteres, y es condicionada, a su vez, por ésta, de suerte que donde ella existe existen también personalidades originales y diferenciadas. Es decir, que la “variedad de situaciones”, la “individualidad” y “peculiaridad” de los ciudadanos son tanto fundamento como resultado de la libertad. Las interacciones que resultan de la actividad de los individuos dirigida libremente a la satisfacción de sus necesidades y deseos, provoca un ambiente de competencia. Este es el ambiente óptimo para el desarrollo de las “facultades originarias del género humano”.

Pero la competencia es benéfica sólo si se da en la “sociedad”. Ésta es vista como condición y medio para el pleno despliegue de la humanidad, a la vez que como antecedente del Estado. Lo primero, porque, para Humboldt, la “unilateralidad” de la condición humana, es decir, incapacidad de los individuos para desarrollar, por sí solos y separadamente, las facultades inherentes a su condición de hombres, hace imposible todo mejoramiento de la humanidad. En el estado de naturaleza (que sería donde se daría en su forma pura la unilateralidad),

⁹ Decir que se trata de una noción precursora de la de “Estado de bienestar” es exagerado y en cierto sentido, anacrónico. En primer lugar, la preocupación por el bienestar positivo a que se refiere Humboldt se sustenta en (o se relaciona con) la ambición de conformar un poder absoluto del Estado; y luego, expresa las tendencias de las filosofías ilustradas que se orientaban a procurar la felicidad de los hombres. El término “Estado benefactor”, surgido en el siglo XX, más bien se liga con la idea de disminuir las desigualdades sociales que afectan la posibilidad de una real igualdad política, haciendo así coincidir la aspiración por el bienestar con la aspiración ética por la igualdad. Por otra parte, la crítica de Humboldt se basa en su tesis del desarrollo pleno de la individualidad, que se vería negativamente afectada por el desarrollo de la igualdad material.

¹⁰ Se recordará que este texto es citado literalmente *in extenso* en el ensayo sobre la libertad, de J. S. Mill.

sólo excepcionalmente algunos hombres podrían, mediante un esfuerzo supremo que consumiría toda su vida, hacer fructificar su energía en virtudes imperfectas e incompletas. La sociedad, por el contrario, al ponerlo en contacto y facilitar la comunicación entre los individuos, contribuye a paliar los defectos del aislamiento y de la unilateralidad. Cada hombre puede beneficiarse del influjo que ejercen la riqueza material y moral de otros, y la energía de cada cual está en mejor disposición para florecer en una mayor moralidad, belleza y bondad.

Sin embargo, la sociedad, justamente por ser un campo de interacciones entre seres diferentes, requiere también de un cierto grado de consenso. Pues sólo si hay unas bases mínimas de acuerdo será posible la convivencia, o en otras palabras, que la competencia genere conflictos positivos y no destructivos. Según Humboldt, ambos ingredientes —competencia y consenso— logran su modo óptimo de equilibrio en las múltiples asociaciones y agrupaciones que surgen en el seno de la sociedad mayor. En efecto, refiriéndose a las uniones entre hombres y mujeres y a las amistades, aclara que “el provecho de tales uniones para la formación del hombre depende siempre del grado en que se mantenga, dentro de la intimidad de la unión, la independencia de las personas unidas” (*Ideas*: 95). Es decir, que “debe haber un grado de diferencia que no debe ser tan grande como para que los hombres no se comprendan, ni tan pequeño como para que no haya admiración y deseo de emulación” (*Ideas*: 95). En virtud de la libertad inherente a tales formas de asociación y sociedad, se da en germen la posibilidad de que los seres humanos puedan llegar a ser individualidades peculiares y diferenciadas. Esto, trasladado al marco de una sociedad mayor significará que el “ideal supremo en la coexistencia de los seres humanos sería aquella sociedad en que cada uno de los seres unidos se desarrollara solamente por obra de sí mismo y en gracia a sí mismo”. De esta manera, “la pugna de estos seres engendraría... la máxima energía” (*Ideas*: 97). Así, la interacción humana, al revestir la forma de un proceso continuo en que el acuerdo y el conflicto se hacen y deshacen en una suerte de relación dialéctica para dar forma a nuevas y distintas y pequeñas

asociaciones, lleva, gradualmente, a una libertad y variedad cada vez mayores.

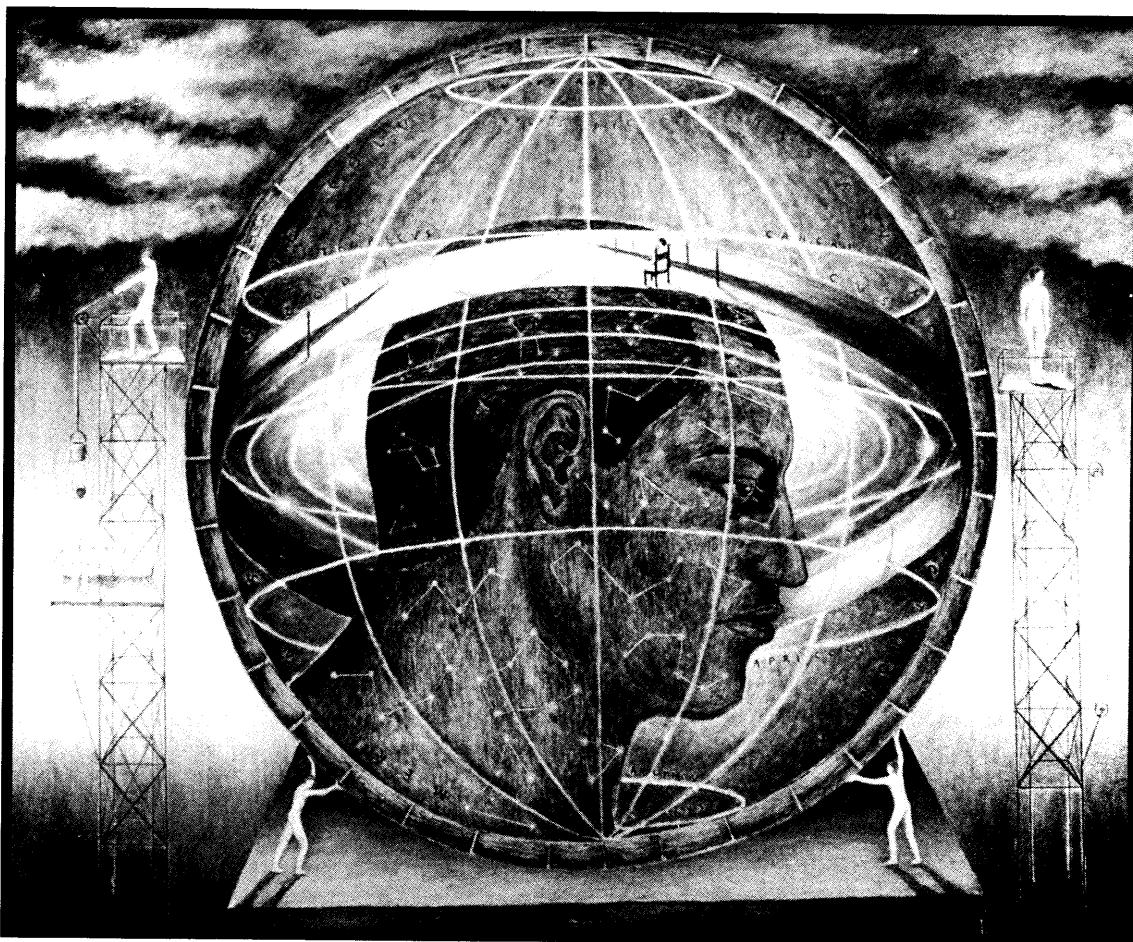
Esta posibilidad puede desarrollarse si se mantienen esos rasgos fundamentales de la sociedad ideal. Es claro que en esta concepción de la sociedad como proceso de interacción y competencia está implícita la idea de desarrollo de lo que es peculiar a cada comunidad, a cada nación: en este sentido, la idea se asemeja a la de Herder, para quien cada nación es a la vez, fundamento y producto de la convivencia humana, y capaz, por la peculiaridad de las relaciones pasadas y de su desarrollo en el tiempo, de una individualidad y una originalidad propias, distintas de las de las demás.

Estado y sociedad: la seguridad

Lo anterior supone distinguir —como lo hace Humboldt— entre Estado y sociedad. La sociedad antecede lógica y moralmente al Estado, y éste viene a ser una consecuencia de las interacciones de los individuos que comparten una vida común. Esta visión delimita la esencia y tareas del Estado: si en principio la esencia del Estado consiste en ser un medio y no un fin, su acción debe reducirse al aseguramiento y cuidado de la libertad, de la variedad de situaciones y del antagonismo, es decir, de lo que hoy llamaríamos una sociedad competitiva.

Pero el Estado, precisamente porque es “un poder incondicional”, absoluto (*Ideas*: 122), está en situación de restringir, en los hechos, mejor que nadie, la libertad individual. Éste puede dislocar el funcionamiento de la sociedad, intervenir en el proceso de interacción y modificar las reglas de la competencia; puede, en suma, abusar de su poder o usarlo irreflexivamente. Y es en este punto en donde el dilema (y la convicción) que motiva a Humboldt a escribir las *Ideas* adquiere su máxima agudeza. ¿Hasta qué punto la existencia del Estado es necesaria y hasta dónde su acción es útil sin ser perjudicial?; ¿y cómo se determina este punto?

El supuesto (liberal) de que toda acción coercitiva que interfiera en la esfera de la vida privada de los ciudadanos conlleva perjuicios para la sociedad en



Configuración cósmica. Encausto y chapopote s/tela, 150 x 180 cm. 1999.

su conjunto y, por tanto, para el pleno desarrollo de la humanidad, informará la respuesta de Humboldt. Según esto, el Estado tendrá como tarea la restricción de las acciones injustas; su acción represiva de la libertad de algunos y la violencia que encarna es legítima sólo en cuanto que es una condición del mantenimiento de la libertad del conjunto de los miembros de la sociedad. Así, la tarea que sin discusión puede arrogarse el Estado, y que es la que justifica verdaderamente el poder de que dispone, es el resguardo de la libertad y de la seguridad de los ciudadanos; en sus palabras, el cuidado del “bienestar negativo”.

Desde que éste se define como seguridad, o más exactamente, como la “certeza de la libertad concedida por la ley” (*Ideas*: 137), la acción del Estado debe siempre ser legal. La coincidencia entre seguridad y legalidad, o a la inversa, la identificación de

la seguridad como la situación provocada por la existencia de actos antijurídicos, está señalada claramente:

la seguridad no es perturbada por todos los actos que impiden al hombre ejecutar de un modo cualquiera sus fuerzas, o disfrutar en cualquier sentido de su patrimonio, sino exclusivamente por los que lo hacen contrariamente a Derecho... las verdaderas transgresiones del Derecho son las únicas que reclaman la intervención de un poder distinto del que posee todo individuo (*Ideas*: 138).

Por cierto, esta identificación de seguridad y legalidad supone que la ley del Estado sea justa, o sea, que esté de acuerdo con el principio del respeto de la libertad y de la variedad de situaciones. Sólo de esta manera es posible mantener la competencia y el conflicto como factores positivos, y evitar el deterioro

del mecanismo que favorece el desarrollo del potencial humano.

El bienestar positivo

La actividad del Estado se debe restringir sólo al cuidado de la seguridad (el bienestar “negativo”), debiendo evitarse la tendencia a promover la felicidad de los ciudadanos, es decir, el “bienestar positivo”. Este último término engloba todas aquellas acciones que se apartan del cuidado de la seguridad, incluyendo también las que tratan de evitar el mal proveniente de la naturaleza. Pero la distinción es insuficiente, puesto que el Estado puede tratar de evitar el mal proveniente de los hombres mediante acciones orientadas a moldear las formas de pensar de las personas. Humboldt entonces distingue entre las modalidades que pueden asumir las acciones del Estado: éstas pueden ordenarse en la forma de un continuo, en uno de cuyos extremos se situarían las acciones que operan principalmente de modo exterior, “directo”, mientras que en el otro caerían las que intentan conformar las ideas, las opiniones y los sentimientos de los individuos, es decir, “dirigir su carácter y su modo de pensar” (*Ideas*: 100).

Aquí, hay que aclarar que Humboldt no objeta, en principio, una actividad del Estado tendiente, en términos generales e indirectos, a facilitar el bien de la sociedad sino sólo la promoción activa del “bienestar positivo” y, en especial, la que procede de modo indirecto, interior. Como dice en las *Ideas* (p. 100), la acción del Estado “abarca todo aquello que puede realizar el bien de la sociedad”, pero queda en claro que Humboldt entiende que la manera de hacerlo consiste en no intervenir activa o directamente sino cuanto más, no poniendo obstáculos a las iniciativas de los individuos y de las asociaciones (e, incluso, podría pensarse, dando facilidades para que éstos, si lo desean, se encarguen de llevar adelante tales tipos de tareas). De cualquier otro modo se puede afectar la libertad y alterar las condiciones para que opere el antagonismo o la libre competencia. Así, se opone a la educación pública, pero piensa que el Estado no sólo no debe intervenir en los esfuerzos privados

por educar a la población, sino incluso facilitarlos. En suma, la idea fuerte es que toda intervención positiva en pro del bienestar humano constituye, a la larga, un verdadero atentado contra el desarrollo humano, en la medida en que interfiere con el juego de la libertad y la diversidad de situaciones.

En este punto, el liberalismo de Humboldt se hace radical y, por tanto, moral y filosófico, expresándose en una fuerte crítica a todo intento de intervención activa del Estado que, de alguna forma, implique aproximarse a la promoción del bienestar positivo. ¿Cuáles son las consecuencias de la intervención del Estado que se trata en particular de evitar? Precisamente, aquellas que en cierto sentido, para Rousseau constituían la condición para resolver la antinomía individuo-Estado, y que mucho más tarde, Weber indicaría como tendencia típica de la modernización y la racionalización del mundo: homogenización de las ideas, opiniones y sentimientos y burocratización del Estado y de la vida. O, en palabras de Humboldt, “uniformación” del carácter y pérdida de la libertad y su secuela de efectos favorables al desarrollo humano.

Es decir, un atentado contra el fin de la humanidad, es la acusación que Humboldt dirige al utilitarismo de la política del bienestar positivo. La uniformidad se produciría como consecuencia de la eliminación de la beneficiosa adversidad del medio, tanto físico como, sobre todo, moral, y la variedad de situaciones. Con las obras emprendidas en beneficio de la comunidad se vería minimizada la adversidad del medio y resultaría amenguado el espíritu de lucha y superación individual. En tal situación, lo que en principio podría parecer beneficioso para la sociedad, cuando se lo mira desde el punto de vista de la caracterización que Humboldt hace del estado del bienestar positivo, resulta ser un mal a largo plazo.

Por otra parte, el hecho de que la multiplicidad de lo real —los procesos naturales y sociales— excedan la capacidad de comprensión y de previsión humanas, hace que una vez creada una institución o emprendida una acción positiva, las consecuencias imprevistas o impredecibles de ellas determinen la creación de más instituciones y de nuevas empresas, destinadas a contrarrestar los efectos no queridos y perjudiciales de las primeras (véase también el ensayo

sobre el régimen constitucional del Estado y la Constitución francesa, en Humboldt, 1983: 77-85). De suerte que, una vez iniciada la acción del Estado, por tímidamente que sea, ella, o sus efectos, se extienden, por la propia lógica de las cosas, en una especie de circuito vicioso cada vez más exigente. El resultado es que la libertad resultaría más y más restringida.

Según Humboldt, esta misma lógica del proceso de intervención del Estado determina la causa del desarrollo de un grado progresivo de burocratización de la vida social. El crecimiento de la burocracia tendría un efecto negativo en la conformación del carácter y moralidad de los ciudadanos, desde que al acostumbrarlos a esperar todo del Estado, inhibe la iniciativa, debilita las fuerzas de la nación y su energía, y aliena a los funcionarios. Éstos perderían todo contacto humano y vivo con sus semejantes y toda relación íntima con la naturaleza. El trabajo burocrático haría olvidar lo que es esencial para el cumplimiento del destino humano, y la alienación se extendería a toda la sociedad bajo la forma de una moral convencional, inesencial, que liquidaría la solidaridad y frenaría el impulso de agrupación de los hombres. Así, en un Estado que se quiera tutor del bienestar positivo, la imagen del burócrata antítesis del ideal del hombre plenamente desarrollado (el hombre interesante y culto) se convierte en la verdadera posibilidad de la vida de los ciudadanos.

En la medida en que el Estado interviene, escribe Humboldt (los hombres) ya no son, en realidad, diversos *individuos* de una nación que viven entre sí en comunidad, sino un conjunto de *súbditos* mantenidos en relación con el Estado es decir, con el espíritu que impera en su gobierno y, además, en una relación en la que el poder superior del Estado se encarga de entorpecer el libre juego de las fuerzas (*Ideas*: 102).

Así, con el crecimiento de la burocracia, la sociedad, que es el lugar de la libertad, desaparece como tal para dejar paso al Estado que se transforma en el señor omnipotente de los súbditos. De esta suerte, en última instancia la acción positiva del Estado viene a entrañar una forma de coerción sobre la intimidad de los ciudadanos, destinada a imponer ciertas

ideas a los individuos, ideas que tienden a uniformarlos y a transformarlos de fines que eran, en los medios para la mantención de la institucionalidad vigente. Así, a través de la tutela del bienestar positivo, el Estado tendería a invertir el orden de la razón, a transformarse en un fin de por sí, y al cual se subordinarían los individuos. Su acción conduciría a la alienación total de la sociedad, en lo que es una visión sombría del futuro.

Comentarios finales

En síntesis, para Humboldt el Estado es un mal necesario: pues si bien su existencia es imprescindible para la defensa de la libertad, es posible que su acción se extienda, por una mala comprensión de su fin y tarea, a la tutela del bienestar positivo y, con ello, por el uso indisimulado de la fuerza que conlleva, entraña potencialmente un peligro infinitamente superior a aquellos para cuya supresión fue creado. Sin embargo, si se toma conciencia de que el Estado es un medio para la preservación de la libertad (y no para la promoción del bienestar positivo), su papel puede reducirse al cuidado de la seguridad o, en otros términos, a la condición de administrador del Derecho y la justicia. Esto significa que debe ser un “Estado de Derecho”. En tanto el poder público se contenga dentro de estos límites, será posible “combinar la más variada individualidad y la independencia más original con la asociación también más variada y más íntima de diversos hombres” (*Ideas*: 143) en una sociedad amplia y tolerante.

La preferencia que Humboldt acuerda al individuo y su estimación de la libertad como valor máximo y fin último de toda tarea política, lo señalan como uno de los escritores más radicales de la tradición liberal anti-estatista, al punto que podría considerárselo como antecedente y precursor directo (aunque, probablemente no reconocido como tal), de los defensores del “Estado mínimo”. En su pensamiento toda forma estatal es, en principio, un peligro en potencia, que puede actualizarse más fácil-

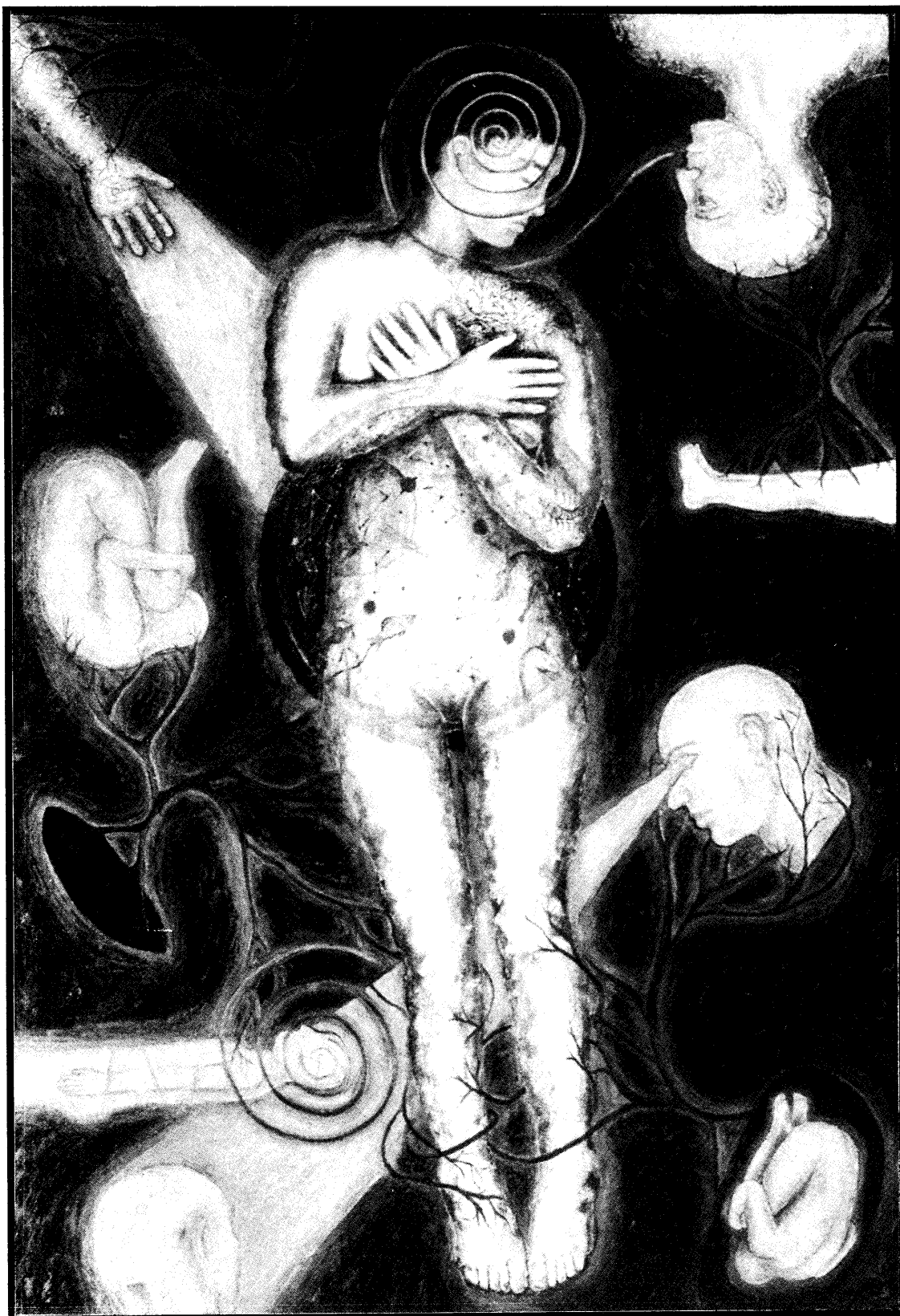
mente si en la sociedad se ha extendido la idea de que el fin del hombre es la búsqueda de la felicidad. Si esto hace también de Humboldt un decidido anti-utilitarista, tampoco puede evitarse la impresión de que su posición se encontraba bastante alejada de la idea de la democracia, al menos tal como se la podían representar los alemanes de aquel tiempo. Ciertamente es que en las ex colonias inglesas de América surgía una propuesta práctica de “democracia” (representativa, o como preferían llamarla sus autores, “república” o “gobierno popular”: Hamilton, Jay y Madison, 2000: 35-41) que perseguía objetivos semejantes a los que se planteaban las corrientes intelectuales alemanas; pero ellos no coincidían tampoco con la manera como Humboldt entendía la tesis del “fin último de la humanidad”. Tanto para los federalistas como, después, para J. S. Mill, este término incluía, con diferentes énfasis, tanto la “felicidad” como la virtud ciudadana, mientras que para nuestro autor se trataba más bien de poner de relieve la peculiaridad y la originalidad del carácter.

Con todo, la historia posterior de las ideas políticas, vendría a darle la razón a la vez que —al parecer contradictoriamente— a refutarlo: el desarrollo de las formas estatales fue orientándose a la aceptación de la democracia representativa así como a la tesis de que la finalidad del Estado era procurar tanto la libertad y la seguridad de los ciudadanos como su bienestar material. Por otro lado, los procesos de modernización fortalecieron las tendencias a la burocratización y a la uniformidad de los individuos. El resultado fue fatal para la valoración del pensamiento político del joven Humboldt: su legado, asumido por J. S. Mill para corregir el utilitarismo de su formación inicial, le dio a él más crédito que a su inspirador.

Referencias bibliográficas

- Abellán, J. (1981), *El pensamiento político de Guillermo von Humboldt*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- Andreu, A. (1990), “Lessing: quimera y anagóresis”, estudio introductorio. En Gotthold Ephraim Lessing, *Escritos filosóficos y teológicos*. Barcelona: Editorial Anthropos y Centro de estudios Constitucionales (pp. 44-157).
- Barudio, G. (2000), *La época del absolutismo y la Ilustración, 1648-1779*, México: Siglo XXI (Historia Universal Siglo XXI, vol. 25).
- Bergeron, L., F. Furet y R. Koselleck (1991), *La época de las revoluciones europeas, 1780-1848*. México: Siglo XXI (Historia Universal Siglo XXI, vol. 26).
- Berlin, I. (2000a), *Las raíces del romanticismo*. México: Aguilar.
- (2000b), *Vico y Herder*. Madrid: Cátedra.
- (1983), “Hume y las fuentes del antirracionalismo alemán”, en I. Berlin, *Contra la corriente. Ensayos sobre historia de las ideas*. México: Fondo de Cultura Económica (en adelante, FCE) (pp. 233-260).
- Burke, E. (1984), *Textos políticos*. México: FCE. (“Reflexiones sobre la Revolución Francesa”).
- Cassirer, E. (1985), *Kant, vida y doctrina*. México: FCE.
- (1979), *El problema del conocimiento*, tomo III, cap. 1. México: FCE.
- Castillo, M. (1999), “Introduction”, en E. Kant, *Histoire et politique*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin (pp. 7-84).
- Constant, B. (1997), *Écrits politiques*. Paris: Gallimard (col. Folio/essais). (“De la liberté des anciens comparée a celle des modernes”).
- Dilthey, W. (1978a), “El movimiento poético y filosófico en Alemania de 1770 a 1800”, en W. Dilthey, *De Leibnitz a Goethe* (Obras de W. Dilthey, tomo III). México: FCE.
- (1978b), *Vida y Poesía* (Obras de W. Dilthey, tomo IV). México: FCE.
- Herder, Johann G. (1947), *Une autre philosophie de l'histoire pour contribuer a l'education de l'humanité. Contribution a beaucoup des contributions du siècle*. Paris: Mouton.
- (1959), *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*. Buenos Aires: Losada.
- Hufton, O. (1983), *Europa: privilegio y protesta, 1730-1789*. México: Siglo XXI (2a. edición).
- Humboldt, Wilhelm von (1983a [1791]), “Ideas sobre el régimen constitucional del Estado sugeridas por la nueva Constitución francesa”, en Guillermo de Humboldt, *Escritos políticos*. México: FCE (pp. 77-85).
- (1983b), “Ideas para un ensayo de determinación de los límites que circunscriben la acción del Estado”, en Guillermo de Humboldt, *Escritos políticos, op. cit.* (pp. 87-154).

- Humboldt, Wilhelm von (1990), *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*. Madrid: Anthropos-Ministerio de Educación y Ciencia de España.
- Jay, J., A. Hamilton, J. Madison (2000), *El Federalista*. México: FCE.
- Kant, Immanuel (1999), en I. Kant, *En defensa de la Ilustración*. Barcelona: Alba Editorial.
- Kaehler, S. (1983), "Guillermo de Humboldt y el Estado", en W. von Humboldt, *Escritos políticos, op. cit.* (pp. 19-73).
- Leibnitz, G. G. (1989), *Discurso de Metafísica. Sistema de la Naturaleza. Nuevo Tratado sobre el Entendimiento Humano. Monadología. Principios sobre la naturaleza y la gracia*. México: Porrúa, col. Sepan cuántos...
- Leroux, R. (1951), "Guillaume de Humboldt et John Stuart Mill", en *Études germaniques*, núm. 6 (pp. 262-274).
- Lessing, G. E. (1990), *Escritos filosóficos y teológicos*. Introducción, traducción y notas de Agustín Andreu. Barcelona: Anthropos y Centro de Estudios Constitucionales.
- Marí, A. (1989), *Euforión. Naturaleza y espíritu del genio*. Madrid: Tecnos (colección Metrópolis).
- Meinecke, F. (1943), *El historicismo y su génesis*. México: FCE.
- Mill, J. S. (1972), *Utilitarianism, On Liberty, Considerations on Representative Government and Selections from Auguste Comte and Positivism*. London: J. M. Dent and Sons Ltd.
- Navarro Cordón, J. M. (1991), "Estudio preliminar. Repensar a Schiller", en J. C. F. Schiller, *Escritos sobre estética*. Madrid: Tecnos.
- Palti, E. J. (1997), "La metáfora de la vida. Herder, su filosofía de la historia y la historia de un desencuentro", en *Diánoia* (Anuario de filosofía), vol. XLIII (pp. 95-124). México: UNAM.
- Plamenatz, John (1965), "Introduction", en J. Plamenatz, *Readings from Liberal Writers, English and French*. London: Allen and Unwin.
- Rouché, M. (1947), "J. G. Herder, Introduction a une autre philosophie de l'histoire", en J. G. Herder, *Une autre philosophie de l'histoire..., op. cit.*
- Rousseau, J. J. (1986), *Contrato social*. México: Porrúa.
- Schiller, J. C. F. (1991), *Escritos sobre estética*. Madrid: Tecnos.
- Velázquez Mejía, M. (2000), *Mythos, utopía e ideología: estructura de la historia. Johann Gottfried Herder*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.



Confin de la memoria. Encausto y chapopote s/tela, 200 x 135 cm. 2001.

¿PUDO EXISTIR JUAN DIEGO?

Carlos Gómez Carro*

Cuando uno revisa lo relacionado con las apariciones en el Tepeyac o, mejor, con el acontecimiento guadalupano, como prefiere llamarlo Richard Nebel, puesto que, al menos como punto de partida, lo debemos observar como un hecho mítico sobre el que se alza una catedral fundacional, en términos de creencias y de identidad del entorno mexicano, resulta difícil encontrarse con una verdad incontrovertible o, al menos, donde encajen de manera satisfactoria, todos los componentes del tema.

Uno de ellos, para el caso el más relevante, es que fuera del relato de las apariciones, el *Nican mopohua*, Juan Diego, personaje indispensable para todo lo relacionado con el acontecimiento, se encuentra desaparecido de cualquier fuente documental del siglo XVI (cuando ocurren los hechos narrados por la tradición) que no sea el propio relato, cuya publicación se da hasta mediados del siglo siguiente. Esta circunstancia ha alimentado, en una postura escéptica, razonable y simple, entre los que descreen de los hechos que consigna la tradición, la impresión de que Juan Diego no es más que un personaje literario; mítico literario, si se quiere. Se dice que este problema ha quedado saldado con la localización, no hace mucho y de un modo al que podríamos señalar

como milagroso, de un códice, el de 1548, documento supuestamente indígena en el que no sólo se menciona a Juan Diego, sino que se describen de modo más que satisfactorio todo lo relacionado con las apariciones del Tepeyac. Un milagro historiográfico que avalaría el milagro religioso. No obstante, ciertos detalles hacen sospechar que más bien se trataría de un hechizo, tal vez del siglo XVII, si no es que posterior, creado con el mismo propósito que ahora se quiere: demostrar la verdad histórica del mito.

En realidad, un investigador lo que esperaría como una prueba acerca de la existencia física del vidente es algo menos estentóreo, quizás como sucede con el autor probable de la imagen sagrada, el pintor o tlacuilo Marcos Cípac de Aquino, quien es referido marginalmente en una controversia religiosa de mediados del siglo XVI a propósito del culto que en ese entonces ya proliferaba alrededor de la Virgen de Guadalupe en el mundo indígena, culto que a los franciscanos de entonces les resultaba sumamente sospechoso, pues detrás del culto a la Guadalupe del Tepeyac suponían se seguía adorando a Tonantzin Cihuacóatl, a la Coatlicue, madre de dioses y de Huitzilopochtli, dios tutelar del pueblo mexica. Al artista también, de paso, lo menciona Bernal Díaz del Castillo en su célebre *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Esto permite saber de la existencia histórica del autor más probable de la tilma sagrada, algo semejante no puede decirse de Juan Diego.

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¿Por qué no, entonces, le damos simplemente la razón a la corriente antiaparicionista que niega la existencia real del vidente, como las apariciones mismas, y vemos a Juan Diego como un personaje inventado con el propósito de impulsar la evangelización del mundo indígena, propósito ahora actualizado con su canonización? Una de las razones para no cerrar de tajo este expediente es que, al igual que sucede con Juan Diego, no conocemos casi nada de los millones de indígenas que poblaban México en ese entonces, así hayan sido personajes de gran relieve. Georges Baudot se asombraba, por ejemplo, de lo poco que sabemos de la Malinche, personaje principal junto con Cortés, de la Conquista; no sabemos de ella la fecha de su nacimiento, de su deceso y las circunstancias en las que se produce (igual le pasa a Margo Glantz, quien se contenta con repasar, insistente, las gallinas, las mantas de algodón, las joyas y las otras diecinueve mujeres que, con Malinali, fueron entregadas a Cortés como tributo). Y si esto lo desconocemos de un personaje relevante, qué puede esperarse saber de un humilde indígena, un macehual, como la tradición dice que era Juan Diego y como él mismo se describe en el relato. Lo que es evidente es que sobre el mundo indígena, salvo sus excepciones, hubo un magistral ejercicio de silenciamiento verdaderamente eficaz que permite conceder que alguien como Juan Diego bien pudo existir sin que se encuentre registro alguno sobre él, puesto que eso era la regla y no la excepción. ¿Qué es, de cualquier modo, lo que podemos decir en relación con su posible o improbable existencia?

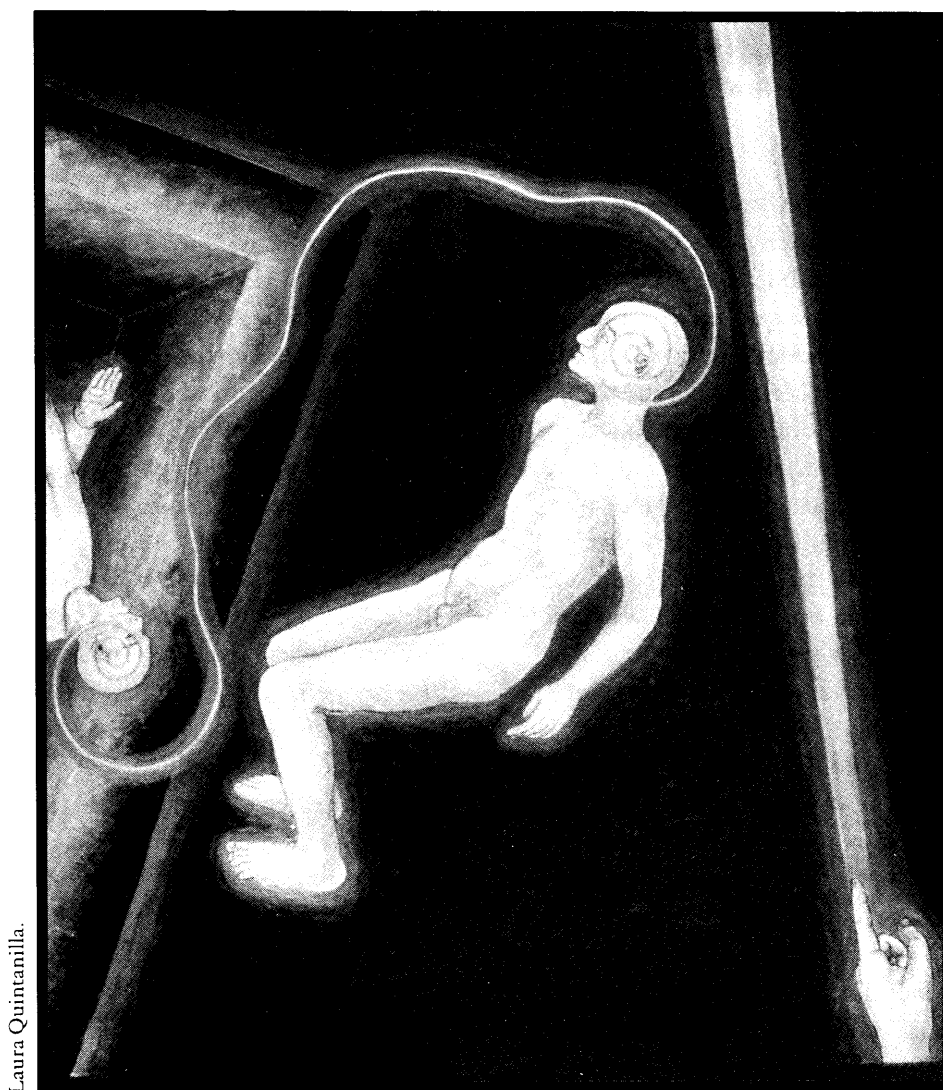
Si observamos el texto que da origen a la tradición, el *Nican mopohua*, vemos que, alrededor suyo, se ha generado una larga polémica en los últimos siglos, prácticamente desde que se difunde por vez primera, decíamos, a mediados del siglo xvii, acerca de sus orígenes. Aunque su discusión moderna, secular, puede decirse que se inicia a partir de la publicación del libro de Francisco de la Maza, *El guadalupanismo mexicano*, como bien nos señala David Brading. De hecho hay dos posturas. Una, señala como su autor probable, ya sea al teólogo criollo Miguel Sánchez, quien publicara el llamado por Francisco de la Maza, “primer evangelio de

Guadalupe”, en 1548, o el presbítero Luis Lasso de la Vega, quien difundiera, un año después, en náhuatl, el “segundo evangelio de Guadalupe”, en donde se incluye el *Nican mopohua*, y que para algunos sería, apenas, el traslado al náhuatl del relato publicado por Sánchez. Los que así lo consideran, son los que dan por sentado que se trata de un texto con fines evangelizadores y está por de más especular acerca de la existencia de Juan Diego. No obstante, el *Nican mopohua* es un texto que se resiste a ser contemplado como un mero texto funcional que repetiría lo que en el ámbito español había hecho el padre Diego de Ecija un siglo antes, en su *Libro de la invención de Santa María de Guadalupe*. La segunda postura, supone como posible autor del relato y, en consecuencia, de la tradición a un indígena del siglo xvi, Antonio Valeriano (lo aseguraba, entre otros, el célebre Carlos de Sigüenza y Góngora, quien habría tenido entre sus manos el manuscrito original), quien habría concebido el manuscrito fuente a mediados del siglo xvi, y el cual se encontraría extraviado (Miguel León Portilla asegura, de cualquier modo, que el texto que le sirvió como base para hacer su traducción del *Nican mopohua*, publicado en el año 2000 con el título de *Tonantzin Guadalupe*, es anterior a los textos de Sánchez y Lasso de la Vega), y del que sabemos que fue discípulo de fray Bernardino de Sahagún (el fraile lo refiere como el más brillante de sus hermanos indígenas), posibilita que la obra pueda leerse como la recreación, como pasa en todo mito, de un hecho con algún nivel de verdad histórica, aunque esta verdad no sea necesariamente la que expresa la tradición.

De cualquier manera, el *Nican mopohua*, el relato piadoso de las apariciones, es una obra literaria de gran calidad, cuyo eje es el llamado “milagro de las rosas”. En el texto, y por tanto en la tradición, Juan Diego, el 12 de diciembre de 1531, es enviado por la Virgen a la cumbre del cerro del Tepeyac, sitio en donde la viera por vez primera el 9 de diciembre de aquel año, sugestivamente envuelta por los primeros rayos del amanecer y que es la impresión que recrea la tela; imagen, en sí, más ligada a los mitos indígenas que a los europeos, en cuanto que lo divino es asociado al surgimiento de la luz solar de entre

las tinieblas. Aquel día, Juan Diego es enviado a la cumbre del cerro por la Virgen a cortar rosas, en un lugar y en una época del año en los que lo único que se dan en el agreste sitio, lo resalta el texto, son abrojos y nopales, las cuales servirán de prueba de la voluntad de la “Señora del cielo” de que en ese lugar se levante un templo en su honor. Para sorpresa del macehual, en efecto, el lugar se encuentra cubierto de rosas que lo hacen sentirse en el Paraíso, del cual sus mayores le habrían hablado (aquí la asociación del acontecimiento con el pasado indígena del protagonista del texto es explícita). Después de entregarle a la “Señora del cielo” las flores, la madre de

Dios las depositará en la tilma del indio, para que éste, al entregarlas al primer Obispo de México, fray Juan de Zumárraga, las rosas se metamorfoseen en la imagen sagrada de la Virgen de Guadalupe. Y si bien no tenemos evidencia de que fray Juan de Zumárraga tuviese conocimiento de semejante suceso, lo que debiera apuntalar nuestra incredulidad ante lo que consigna la tradición guadalupana, sí tuvo el relato, y sigue teniendo, una enorme resonancia en el imaginario popular y aun entre las demás capas sociales. Uno de los sonetos más hermosos que recrean el acontecimiento, es el concebido, en el siglo xvii, por Luis de Sandoval y Zapata:



Laura Quintanilla.

Historia común. Encausto y chapopote s/tela (detalle), 120 x 100 cm. 2001.

VENCEN LAS ROSAS
AL FÉNIX

El Fénix, que como los astros muere y renace
cada día, es superado por las rosas del Tepeyac;
por su milagrosa metamorfosis en la Rosa del
Tepeyac, Nuestra Señora de Guadalupe.
El astro de los pájaros expira,
aquella alada eternidad del viento,
y entre la exhalación del monumento
víctima arde olorosa de la pira
En grande hoy metamorfosis se admira
mortaja, a cada flor más lucimiento:
vive en el Lienzo racional aliento
el ámbar vegetable que respira.
Retratan a María sus colores:
corre, cuando la luz del sol las hiere,
de aquestas sombras envidioso el día.
Más dichosas que el Fénix morís, Flores:
que él, para nacer pluma, polvo muere;
pero vosotras, para ser María.

Una consecuencia muy significativa es que, independientemente de su trasfondo de verdad, tanto el relato de las apariciones como la imagen de la Virgen de Guadalupe plasman lo que, en el terreno religioso y en el de la vida cotidiana, han venido a ser el ideario de la identidad en México. Por un lado, el sincretismo religioso y, por otro, el mestizaje como síntesis y expresión manifiesta del diálogo con el otro, con la otredad radical, que supuso el encuentro entre europeos e indígenas; paradójico si se piensa que en España inventaban su identidad precisamente desde el punto de partida opuesto, bajo la premisa de la expulsión del otro, de judíos y árabes, pero el tejido de la historia parece alimentarse con el destello de sus paradojas.

Es de resaltar que, tanto el *Nican mopohua* como la tilma sagrada, son obras que inauguran, en el ámbito occidental, un modo peculiar de concebir el arte. No sólo porque el texto de las apariciones es un texto sincrético que da pauta, posiblemente, a lo que será la literatura mexicana, al menos en lo que se refiere al realismo maravilloso, sino porque hay entre ambas obras un indisoluble y necesario vínculo referencial entre lo visual y lo literario, que va de la imagen guadalupana al texto y viceversa. Uno explica

al otro de una manera muy consciente, en un singular juego de espejos que con las hoy en día tentativas hipertextuales, pareciera una obra extremadamente actual, posmoderna.

¿Habrían tenido ambos, la imagen y el texto guadalupanos, la misma influencia por separado? Posiblemente no. De hecho, la tela necesita del relato para que su mensaje sea pleno, de un modo equivalente a la relación de necesidad recíproca que, en la tradición, establecen la Virgen y el indio. El mensaje central es la presencia de la Virgen en el cerro del Tepeyac y su voluntad de que ahí se le erija un templo, pero requiere de Juan Diego, y de que éste sea el más humilde de los indios (por tanto, el más humilde entre los humildes), para que esa verdad se comunique. A la vez, este siervo de la “Señora del cielo”, será el encargado de llevar la buena nueva al Obispo de México (por contraste, en el texto, el menos humilde de los hombres), lo cual en sí es una velada crítica a los misioneros, de que son ellos los que deben recibir la verdad divina de los pobres de la Tierra y no al revés (lo que empata bien, después de todo, con la visión cristiana); pero también ve en ello el requerimiento palpable de que es imprescindible la intervención del Obispo frente a los poderes del mundo para difundir el mensaje divino. Un sutil artilugio de dependencias duales, que, sin embargo, es roto en sus propósitos por los acontecimientos reales. Si en algún momento las rosas del milagro le fueron entregadas al Obispo y el mensaje divino le fue transmitido, incluso bajo el supuesto de que todo haya sido una sofisticada invención, éste no se dio o no se quiso dar por enterado.

La imagen, en sí, se concibe bajo equilibrios semejantes. Nos ve, a nosotros espectadores, como veía, en el momento del prodigio, al indio; la vemos como la vio Juan Diego. Pues para de veras mirarla tenemos que verla, para que ocurra el milagro, con la misma humildad con que la vio Juan Diego, pues su mensaje es para los desamparados. Ella, dentro de la imagen; nosotros, fuera. En lo alto, su rostro, sencillo e impecable; abajo, la presencia infantil de un “ángel” que sirve de contrapeso para mantener el equilibrio visual. La imagen de la madre de Dios, ungida por los destellos solares del amanecer,

contrasta, se equilibra, con la Luna que sostiene la imagen de la Inmaculada, lo que enfatiza, si miramos a partir de las concepciones indígenas del mundo y del trasmundo, el dominio de los poderes de la luz sobre los de la noche. De uno y otro lado de su atuendo, las estrellas, como la Luna, sujetas al poder luminoso del Sol. El pelo de la Virgen se nos muestra dividido en dos y en el cuello una cruz que alude a la índole cristiana de la imagen, pero también a los cuatro territorios en los que se dividía, en el México antiguo, el Cosmos. Las manos de la Virgen reunidas en el pecho en señal de oración, pero igual nos indican que en Ella, de modo simultáneo, se reúnen todos los elementos del Universo, y también se equilibran sus oposiciones fundamentales. El sitio para que todo ello ocurra, el cerro del Tepeyac, “en la cima del monte” no es un lugar, es El lugar. El centro del Cosmos, sitio en donde se reúnen los cuatro territorios y el arriba-abajo. Aún más, el lugar y el tiempo en que es dado que se conjuguen la religiosidad del Anáhuac y el cristianismo. Dicho de otro modo, el texto y la imagen guadalupanos permiten una lectura sincrética que va mucho más allá de la sola impresión de una Virgen de apariencia indígena.

Es observable en este cuidado artificio, dual y simétrico, la atinada resolución de un problema que presentan prácticamente todas las transcripciones realizadas por españoles o nativos de la oralidad indígena, relacionada con su literatura o su pensamiento. Al obedecer a una concepción profundamente distinta, la palabra indígena al ser trasladada a la escritura, si hacemos caso a los argumentos esbozados por Patrick Johansson, además de alterarse sus condiciones de recepción (concebidos para acompañar el nacimiento de un niño o la celebración de una fiesta ritual), al ser trasladada a los esquemas conceptuales (místicos, morales y, en general, ideológicos) de aquellos frailes españoles de la época —incluyendo la extraordinaria obra hecha o dirigida por fray Bernardino de Sahagún y sus informantes indígenas— y los formales de la escritura occidental, se omitía que, para su retención mnemónica, era indispensable que se acompañaran tales textos con apoyos pictográficos, *amoxtili*, los códices, que iba más

allá de la mera ilustración de lo dicho, pues sin ese apoyo resultan tales obras, o ininteligibles o su sentido se encuentra parcialmente escamoteado. La resolución que nos propone la imagen y el relato guadalupanos evoca de una manera mucho más eficaz que cualquier otro texto de la época (mediados del siglo xvi), la relación que tenía la oralidad indígena y lo que llamamos códices, de manera que se puede decir, sin excesos, que la imagen de la Virgen de Guadalupe fue concebida a modo de códice. Una consecuencia de esta argumentación es que, por tanto, ambas obras fueron pensadas bajo un mismo plan maestro, por el mismo autor que concibió el relato, presumiblemente, decíamos, Antonio Valeriano.

Si la imagen de la Virgen de Guadalupe es un códice, no sólo consiste, como procuré mostrar en un texto previo (*Casa del Tiempo*, núms. 30-31, 2001), en una representación de la “Señora del cielo” *sin* el Niño Dios, como enfatiza Jaques Lafaye en su *Quetzalcóatl y Guadalupe*, sino en una Inmaculada *con* el Niño Dios, dispuesto Éste, de manera insólita para nuestra mirada occidentalizada, en la parte baja de la imagen. No se trataría de un “ángel”, por tanto, que soporta, a modo de atlante, el cuerpo etéreo de la Inmaculada, sino que, bien mirado, la figura infantil “surge” de entre el ropaje de la Virgen. Nace de la Inmaculada. Consiste, la imagen toda, en una representación del nacimiento de Dios (Jesús y Huitzilopochtli, a la vez, es lo que sugiere el efecto sincrético) y su triunfo sobre los poderes de la oscuridad; es decir, el nacimiento de Dios visto en el marco del pensamiento religioso mexica. De modo que habrían tenido razón los franciscanos, como lo describen algunos documentos de la época, al suponer que detrás de la veneración a Guadalupe pervivía entre los indios el culto a la diosa Coatlicue, madre de su dios tutelar Huitzilopochtli.

David Brading, en su libro *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, alude al relato de un viajero inglés de mediados del siglo xvi, en el que describe el culto que, en una ermita cercana a la Ciudad de México (el Tepeyac), se le tributaba a la madre de Dios. Lo llamativo es que el viajero no se refiere a la imagen conocida, sino a una figura elaborada de oro



Paisaje onírico. Encausto s/tela, 150 x 180 cm. 2000.

y plata y rodeada por innumerables lámparas incandescentes. Se trataba, quizás, de una representación, lujosa, de la escultura de madera que se encuentra en el templo de Guadalupe, en Extremadura, España, una Inmaculada con Niño. En la misma ermita del Tepeyac se encontrarían juntas, tanto la escultura como el cuadro que conocemos, ambas imágenes veneradas con el mismo nombre: Guadalupe. ¿Por qué? Por confusión o por contigüidad, en un efecto, diríamos, de carácter metonímico. O, mejor, por un juego deliberado. A una Guadalupe extremeña correspondería, de modo simétrico, una nativa, pues así operaban las sutilezas duales, mágicas y filosóficas, del pensamiento indígena. La representación de

la Virgen española habría servido para resguardar la inviolabilidad de Tonantzin Guadalupe y, aún más importante, su “verdadera identidad”. Una identidad sincrética que, de haber sido plenamente advertida por las autoridades religiosas de aquel entonces, habría sido calificada irremediablemente de herética y, por consiguiente, habría sido destruida de inmediato, lo cual hace resaltar aún más la fortuna de su resolución formal, sutil y profunda.

Tal cautela parecería extravagante, si nos olvidamos del contexto en el que se produce. La política de “tabla rasa” emprendida por los franciscanos y las autoridades españolas después de la Conquista, implacable, abarcó no sólo las prácticas religiosas,

sino todo el edificio ideológico y material de México Tenochtitlan. Una política sistemática de eliminación de los indígenas y del mundo indígena que, por emplear un lenguaje en boga, podríamos denominar de “limpieza étnica”. Es cierto que, a final de cuentas, los indígenas tuvieron un lugar en la vastedad del imperio, lo que Octavio Paz denomina el “universalismo español”, aun si este lugar era el último. Por una parte, en la Metrópoli, la distinción entre cristianos “viejos” y “nuevos” (el adjetivo “nuevo” no tenía entonces la connotación positiva que ahora le damos), implicaba una primera diferenciación de naturaleza étnica y religiosa. De este lado del Atlántico, la distinción entre europeos y americanos, y entre los americanos, los criollos, las castas, los indígenas y los esclavos, constituían el edificio social y jerárquico, descendente, que condicionaba y determinaba la movilidad social: fluida para los primeros, los cristianos “viejos”, imposible para los de abajo. Lo paradójico es que, abolido el imperio español, en la ex colonias sigue subsistiendo, impecable, básicamente la misma estructura jerárquica, particularmente en México. Inaugurada la democracia mexicana, sólo podrá ser verdaderamente fortalecida, en su ideal igualitario, si se aborda de manera decidida el desmantelamiento definitivo de los residuos del imperio español —que no de la cultura española y de lo que de ella es nuestro— que aún se mantienen, en América Latina, en nuestros imaginarios sociales y de clase. Una breve digresión aquí. No faltará quien lea esto y algunos de los argumentos que siguen, como antihispanistas, como parte de la vieja pugna que tanto desgastó al país en el siglo XIX, entre indigenistas e hispanistas. No obstante, esto es una visión desde Occidente, desde sus categorías conceptuales y su mundo de valores. Cuando Oswald Spengler señala (*La decadencia de Occidente*), horrorizado, que no tenía necesidad Occidente de la destrucción del Anáhuac, no lo dice por condenar a España, sino a los excesos de Occidente en su conjunto, desde Occidente mismo. A final de cuentas, si bien se mira, aquellos hechos del siglo XVI —de donde provenimos todos, piensa Tzvetan Todorov—, son mucho más conciliables desde la perspectiva indigna, cuya visión mítica se

encuentra plenamente imbuida de profecías de finales catastróficos, que desde el conjunto de valores que regían y rigen en Occidente, entonces y ahora.

En el contexto de la Conquista de México Tenochtitlan, decíamos, más grave aún que la toma de la ciudad fue su destrucción como el centro económico del mundo mesoamericano, cuyas consecuencias, aunadas a las epidemias, dio pauta a una aguda, irremediable, catástrofe poblacional, además de la económica y cultural, que implicó, en las siguientes décadas, la desaparición literal de entre 90 y 95 por ciento de la población indígena del México antiguo (en la selva Lacandona, por ejemplo, el etnocidio fue absoluto), de lo que, de ningún modo, fueron ajenas las autoridades coloniales. Es posible que este propósito haya sido el más importante para que Cortés resolviera fundar una ciudad española (aunque siguiendo la impecable traza indígena de la antigua ciudad) sobre las ruinas de la metrópoli azteca, la desarticulación completa de la economía indígena. Abolida la estructura material y económica del mundo mesoamericano, lo único que se mantuvo por un tiempo, a pesar de todo, fue su universo simbólico. Sobre aquel contexto, Patrick Johansson apunta: “Si bien los libros fueron quemados, los templos arrasados, los ídolos derrumbados, la memoria tribal pudo escapar a la furia destructora de los primeros años de la Conquista, y permanecer aún en la memoria individual de cada *tlamatini* encargado del patrimonio cultural de la colectividad” (*Voces distantes de los aztecas*, 1994, p. 26). Inga Clendinnen escribe sobre aquel final: “Si la visión mexica de imperio había terminado, los mexicas y su sentido de distinción no habían terminado. Los grandes ídolos, de alguna manera habían sido contrabandeados fuera de la ciudad por sus guardianes tradicionales antes de su caída, y enviados al norte, hacia Tula: siguiendo las huellas de su anterior ruta migratoria. Una visión cíclica de la historia tiene sus comodidades. Los sobrevivientes estaban listos para abandonar el lugar designado por su dios, y seguirlo en su peregrinación una vez más. Desde luego que eso no les fue permitido. (... Los españoles) se llevaron a las mujeres bonitas y a los muchachos, para marcarlos como posesiones en la cara o

labio, y pusieron a los hombres a levantar una ciudad española sobre las ruinas de la suya” (*Los aztecas. Una interpretación*, 1998, p. 380). Guadalupe de todos los cielos representó para aquel mundo indígena, un ejercicio de reafirmación simbólica de sus convicciones, religiosas y mundanas. Un texto dual, visual y escrito, concebido como texto de resistencia ideológica (como en el contexto maya lo fueron, en varios sentidos, el *Popol Vuh*, *Los libros del Chilam Balam* o *El memorial de Sololá*, redactados después de la Conquista): No sólo porque ante la “Señora del cielo”, el más humilde de los macehuales, Juan Diego, no es menos que el más encumbrado de los frailes, el Obispo Juan de Zumárraga, sino porque la madre de Dios es una indígena mexicana y su cielo es el mismo cielo que el cielo prometido en el mundo cristiano.

Si seguimos el razonamiento propuesto por Miguel León Portilla, la ciudad sagrada de México Tenochtitlan, pensada primero por los dioses, se habría construido a partir del Templo Mayor, en donde se encontraba, a su vez, el “árbol de los sacrificios” (como por su parte, lo denomina Alfonso Caso), el nopal sobre el cual el águila emblemática se habría posado y devorado la tuna roja, los “cuauhnochtli” o “tuna de águila” (representación de corazones humanos), para señalarle al pueblo mexicano dónde fundar su ciudad. El Templo Mayor, por su parte, representaba Coatépec, la “montaña de la serpiente”, en donde habría concebido Coatlicue a Huitzilopochtli, quien al nacer habría vencido a la diosa Luna, la Coyolxauhqui, en una representación simbólica del triunfo de la luz, el bien, sobre los poderes de la noche, el mal (la escultura de la Coyolxauhqui, encontrada en las excavaciones del Templo Mayor, marca de seguro el sitio exacto —la Luna desmembrada por la victoria solar que el águila emblemática— donde se encontraba el “árbol de los sacrificios”; es decir, el sitio exacto de la fundación de México).

Tomada la Ciudad de México por los españoles, una parte de la élite indígena que quedaba hace una refundación de la zona sagrada, puesto que el Templo Mayor había sido tomado, en las inmediaciones de la ciudad, en el cerro del Tepeyac, a la vez analogía del Templo Mayor y, por tanto, de Coatépec.

¿Cómo lo sabemos? La aparición del águila no es casual: marca el sitio, ya descrito, y la fecha exactos. La fecha, predestinada, estaba directamente asociada con la ceremonia del “fuego nuevo” que indica y conmemora un periodo, una “atadura” de cincuenta y dos años (dos “ataduras” equivalen a un año venusino). El águila “aparece” cuatro “ataduras” (el cuatro y el trece son los números sagrados por excelencia: cuatro veces trece es igual a cincuenta y dos) después del comienzo de la migración mexicana, en el año 1116 (“1 pedernal”), desde Aztlan Chicomóztoc, año que inicia un periodo de cincuenta y dos años. La aparición del águila marca el fin de un periodo (la migración), después de cuatro “siglos” mexicanos, pero también anuncia un comienzo (la fundación de México Tenochtitlan): dura prueba impuesta por los dioses, pero que anuncian la futura gloria que durará casi cuatro “ataduras de años”. 1531, el año de las cuatro apariciones de la Virgen de Guadalupe, en el Tepeyac, a Juan Diego, es un año “13 caña”, el año final después de otras cuatro “ataduras”, contadas a partir de la fundación de México Tenochtitlan, en 1324, de acuerdo a *La tira de la peregrinación o Códice Boturini*. En la memoria tribal mexicana, regida como dice Inga Clendinnen por las ventajas del tiempo circular, el águila emblemática y las apariciones de la Virgen marcan el mismo acontecimiento, pues coinciden en la misma fecha mítica. Son lo mismo: marcan un fin y anuncian un comienzo. Como no tenemos indicios de que el bachiller Miguel Sánchez o el presbítero Luis Lasso de la Vega —los primeros divulgadores criollos, decíamos, de las apariciones en el Tepeyac—, tuvieran conocimiento de la carga simbólica que tenía la fecha para el mundo indígena, resulta un dato esencial para concluir de modo razonable que ellos no pudieron ser los creadores de la tradición Guadalupeana y que ésta tuvo un origen necesariamente indígena.

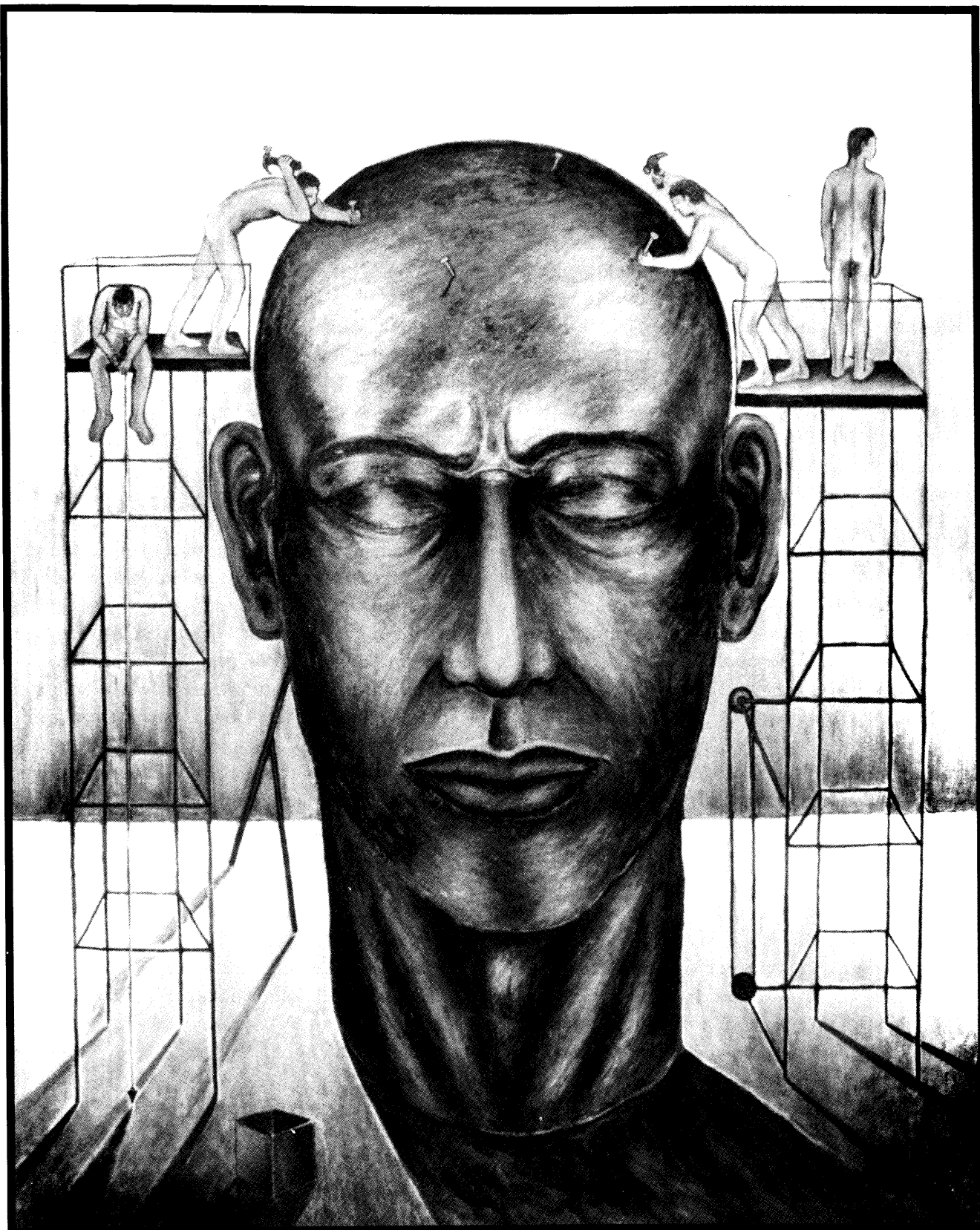
La dualidad es, como ejercicio paradigmático, la fe que mueve al texto de Guadalupe en el Tepeyac. Dual en su estructura, visual y verbal, simétrico en su disertación. Si existe una Guadalupe extremeña, también una mexicana (Cihuacóatl, advocación de Coatlicue, pues tiene sus mismos atributos, y a quien se rendía culto en el Tepeyac, se puede traducir su

nombre como “Mujer gemela”: Tonantzin Cihuacóatl, “Nuestra venerada madre, la mujer gemela”); a la “mujer águila” del Apocalipsis, corresponde el águila azteca. De modo que no es el azar el que dicta que a un “Juan” español, fray Juan de Zumárraga, corresponda un Juan mexica, Juan Diego: sencillamente obedece a la lógica discursiva del relato. Y si fray Juan de Zumárraga, del que “todo” sabemos, fue una persona de “carne y hueso”, también debió serlo Juan Diego, del que “nada” sabemos, pues la exigencia discursiva del mito así lo dispone. Se puede concluir de manera también razonable que Juan Diego tuvo que existir.

En el texto todo adquiere un carácter simbólico. El lugar de donde es y desde donde se traslada Juan Diego para escuchar la doctrina cristiana en Santiago Tlatelolco, es Cuauhtitlan, que significa “lugar del águila”; el nombre indígena de Juan Diego es Cuauhtlatoatzin, “El que habla como el águila”. Nada se dejó al azar y sí todo se dispuso para el asombro. No obstante hay algo más en la personalidad de Juan Diego que llama la atención. Juan Diego Cuauhtlatoatzin procede del mismo lugar del que es originario Antonio Valeriano, Cuauhtitlan, decíamos (Valeriano debió advertirlo como la premonición de un destino), de modo que pudieron conocerse desde que ambos, con distintas motivaciones, se dirigían a Santiago Tlatelolco; Valeriano joven y Juan Diego un hombre ya maduro. Valeriano, posiblemente el último tlamatini; quiero decir, el último indígena poseedor de las claves del conocimiento indígena previo a la Conquista —apuntémoslo así, no obstante la carga “romántica” que adquiere el señalamiento—, habría sido el director de la puesta en escena mítica y no sólo del *Nican mopohua*: concibe el drama, los arquetipos, elige a los actores (incluyendo al Obispo de México) y al tlacuilo que delinean el escenario del símbolo maestro, como con

acierto lo denomina Richard Nebel, de la cultura en México, el de la Virgen de Guadalupe en el Tepeyac. Imagen central y sagrada, posiblemente el único caso, de dos religiones radicalmente distintas.

Valeriano, al igual que Juan Diego, es también, en sus orígenes, un macehual, que, adolescente, ingresa al recién creado colegio de Santiago Tlatelolco, concebido a imagen del Calmécac, escuela en donde se instruía la élite indígena, salvo que ahora se impartiría la doctrina cristiana. Su talento notorio lo llevan a ser el intermediario, el puente entre los tlamatinime (los encargados de resguardar los saberes del Anáhuac) que aún quedaban y fray Bernardino de Sahagún, para que sirvan como los informantes directos de la gran recopilación antropológica que emprende el franciscano. De manera que abreva de manera profunda, y quizás como nadie, a la vez, en la doctrina cristiana, inmersa en la cultura occidental, y en los saberes de la toltecáyotl. Llega a tener el máximo cargo al que podía aspirar en el mundo mexica, a pesar de no serlo en sus orígenes; no tanto el de Tlatoani, que era de carácter hereditario, pero sí el de Cihuacóatl, dignidad que se otorgaba por méritos. Mandatado, posiblemente por los mismos tlamatinime, se le da la tarea de conciliar la sabiduría heredada por sus mayores con el nuevo marco ideológico, posterior a la Conquista, la cual siente que es una tarea muy superior a sus fuerzas, lo mismo que siente Juan Diego, en el relato, respecto de la empresa que le encomienda la Virgen, de ser el emisario de su voluntad ante el Obispo de México. A la vez mítico y moderno, Valeriano le transfiere al personaje de su obra, imbuido de ficción y realidad, un retrato simbólico de lo que son sus dudas, avatares e iluminaciones, de manera que habría podido decir lo mismo que Flaubert de su Madame Bovary: que él, Antonio Valeriano, de algún modo es también Juan Diego.



Memoria. Encausto, chapopote s/tela, 130 x 150 cm. 1999.

ASEDIOS A FRANCISCO HERNÁNDEZ

Joaquina Rodríguez Plaza*

Cuando decidí leer la *Poesía reunida* de Francisco Hernández,¹ mi intención era conocer su obra y acompañar al poeta de San Andrés Tuxtla sin pretender interpretarlo ni, mucho menos, juzgarlo. Pero ¿cómo conocer sin interpretar?

Ningún lector es inocente. Toda lectura, como toda mirada, está influida por la experiencia de otras anteriores que determinan la mía. Mi lectura ya no puede ser inocente ni, menos aún, puede ser sencillo el acompañamiento de un poeta que es de suyo bastante complejo; por lo que escribo estas líneas con el irremediable bagaje de mis propias experiencias lectoras, prejuicios, músicas e ideas relacionantes que espero añadan alguna riqueza a la pluralidad de lectores que sigue teniendo Francisco Hernández.

Me parece válido asediar a un poeta para quien todo tiene relación con todo, con especulaciones fragmentadas como sugiere su propia obra. De la pluralidad de temas, tonos, timbres, trampantojos con los que el poeta logra fascinarnos (fascinación del horror, en ocasiones, que es difícil saber si proviene del descubrirse en sus laberintos interiores o de entrometerse en los nuestros), he elegido comentar, no como *incipit*, sino incipientemente, lo que me

parece ser la fuente básica de sus primeros poemas: sus lecturas. En el segundo asedio, acompaño a Francisco Hernández con mis propias notas acerca de un tópico frecuente en toda su poesía: la música.

Leer al poeta veracruzano es pasearse por un contexto de abundancia histórico-literaria. Es evidente que el manantial de la mayor parte de su poesía brota de sus propias vivencias lectoras, en especial la de aquellos poetas desgarrados para quienes el Paraíso dejó de existir desde tiempo atrás. El hombre posmoderno fue expulsado desde hace tiempo de tal lugar. No hay paraísos ni edenes que valgan decir, sólo “el infierno es un decir”, sólo él merece ser dicho como lo único real.

En esa exploración explotan imágenes alucinantes. No la locura —esa nos pertenece a todos— sí el delirio.² No es la política ni la religión ni lo social que vamos a encontrar como preocupaciones vitales de su poesía; sí el amor, sí la sexualidad, sí el infierno. Y una sola fe: la poesía.

*Para escribir sobre la escritura, cuenta una leyenda sumeria, es preciso montarse en aquella tortuga que fue bautizada como Prudencia [...].*³ Mi deseo es ser pru-

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ *Poesía reunida (1974-1994)*, UNAM, Ediciones del Equilibrista, 1996 (Poemas y Ensayos). Las referencias son todas de esta edición.

² Véase el excelente trabajo de Angélica Tornero: *Las maneras del delirio*. México, UNAM, 2000 (Biblioteca de letras).

³ Palabras de Francisco Hernández para el catálogo de la exposición pictórica de Irma Palacios —*Escribir-Pintar*. El texto completo también apareció en la página con la que todos los viernes colabora el poeta en el periódico *Milenio*.

dente. No quisiera hablar de influencias, con el propósito de hacer un balance bancario para mostrar cuánto debe Francisco Hernández a otros escritores, ni tampoco hacer ese tipo de cuentas tan del gusto de la crítica literaria para probar semejanzas entre ellos; más bien subrayo la idea de que todo escritor crea a sus precursores. También intento aquí expresar mis emociones y conmociones en tanto lectora, con imprudente libertad para comentar algunos aspectos de su poesía; aunque bien sé que un comentario no puede surgir sino a partir de una interpretación que, a su vez, está siempre vinculada con algún juicio de valor. No obstante, no deseo caer en la ingenuidad de creer que se puede conocer la intencionalidad de un autor o comprender en totalidad sus textos. Mi objetivo es únicamente acompañar al poeta en tanto lectora e intentar expresar mis propios placeres y también mis desconciertos.

Sospecho que los primeros poemas de esta antología se originan bajo la influencia de su maestro, español exiliado, Patricio Redondo, quien proveniente de la escuela krausista de España y convencido después de los beneficios de la escuela Freinet, inculcaba a sus jóvenes alumnos la idea de que había que sentipensar como si nadie lo hubiera hecho antes, para después, aprender de los demás. Tal postura vital rige en toda la obra de Francisco Hernández. Siento que siente como nadie lo había hecho antes; y si bien en sus primeros poemas del volumen se trasluce una cronología de vivencias provenientes del mundo externo (Ángela Davis, las Panteras Negras, etc.), después, lo que deja ver en sus poemas son sus estados interiores discontinuos, sus revelaciones fragmentadas, sus angustias también fragmentadas —afortunadamente para esta lectora— por el tajo del humor o la ironía.

“El poeta no descansa, no duerme, está hecho de memoria”, memoria de veinte años de sus experiencias cotidianas: el amor y el dolor; la soledad y el humor; las lecturas y el alcohol; la música y los viajes.

El poeta no duerme:
viaja por la cuerda del tiempo.

El poeta está hecho de memoria:
por eso lo deshace el olvido.

El poeta no descansa:
el tiempo lo desgasta
para probar que existe.

(“Hecho de memoria”, p. 318)

En todo escritor en agraz hay un gran interés por lo que otros han escrito, por saber cómo han percibido y expresado sus sentimientos y experiencias vitales. El poeta bebe de esas fuentes y, en buena medida, es con su sed insaciable de entender y entenderse como hace crecer su propia poesía; “y huyen de sed en sed por su delirio” como dijo Gilberto Owen. *Sacio mi sed en balde*, escribe Francisco Hernández en una de sus “Instantáneas” con su genial capacidad para el juego de palabras y greguerías. Digo sed y me vienen a la memoria unos versos de Antonio Machado:

Bueno es saber que los vasos
nos sirven para beber;
lo malo es que no sabemos
para qué sirve la sed.

Pero, por supuesto que la sed sí sirve. La sed es el deseo. Ese impulso inconsciente que nos mueve en búsqueda de un “algo” carente en un principio de objeto y, por tanto, de nombre. El deseo es el vacío, el hoyo negro que cuando descubre su objeto deseado se convierte en un querer o necesitar. Entonces la sed es metáfora de esa resequedad física y psíquica que se concreta en sed de amar, conocer, entender. Pero el deseo es tantálico. Estamos condenados al mismo suplicio que el nióbida del mito, Tántalo, quien fue castigado por sus muchos pecados contra los dioses a vivir en un esfuerzo eternamente frustrado.⁴ Yo quisiera, por ejemplo, comprender —en los dos sentidos que este verbo encierra: entender y abarcar al otro— todos los poemas de Francisco Hernández y no lo logro. Pienso en la posibilidad

⁴ Tántalo fue condenado a vivir en un lago cuyas aguas le llegaban hasta el cuello, y con árboles llenos de fruta sobre su cabeza; pero no podía beber ni comer nada, ya que, cada vez que lo intentaba, el agua era absorbida por la tierra, y los frutos elevados por el viento repentinamente (*Diccionario de la mitología clásica*).

de la entrevista/y me arrepiento; pienso en telefonarle/y me intimido. No obstante, la sed, la apatencia vuelve, y recomienzo la lectura. Vuelvo a percibir lo obvio: Francisco Hernández deja su huella admirativa por poetas anteriores a él, no solamente conjugando título con dedicatoria *A Pablo Neruda*, *El viejo Ernest*,⁵ sino también rindiendo homenaje a otros de su preferencia y simpatía como Edgar Allan Poe —*Retrato hallado en una botella*— a Fernando Pessoa —*Apontamiento*— a Ezra Pound, Henri Michaud, Malcom Lowry, Arthur Rimbaud y a muchos más a partir de quienes construye su particular discurso poético infinitamente rico, connotativo e innovador. Las palabras de Hernández se refieren a otras palabras con innumerables despliegues de posibilidades conceptuales. Ciertamente que el lenguaje poético es creación. El *je est un autre* de Rimbaud está también en la base de la dispersión de la individualidad hernandiana, y ello es palpable en sus versos donde es explícita la afinidad que siente por varios de esos “torturados, esos profesionales de la angustia”.⁶

Hay dos formas míticas, extremas ambas, entre las que el deseo se mueve y conforma: Eros y Tanatos. Estos dos dioses mitológicos rigen nuestras vidas continuamente. Eros, el dios del amor, es quien conduce nuestros impulsos y deseos más profundos y recónditos. La leyenda más antigua de este dios consideraba a Eros después del Caos primitivo, nacido junto con la Tierra y el Tártaro. Hay versiones que hacen a Eros nacido del huevo original engendrado por la Noche, huevo cuyas mitades formaron la Tierra y el Cielo. El ser humano concibe las distancias que lo separan tanto del cielo como del Tártaro, tan debajo éste del Hades como la tierra lo está con respecto al cielo. Acaso el ser humano se siente residir en el centro de esos dos polos y anhela vincular lo que está desunido, fragmentado, discontinuo. El poeta experimenta la necesidad vital y erótica de actuar como mediador o gozne que una los extremos. El erotismo del cuerpo y el erotismo del lenguaje están regidos

⁵ Véase, *Poesía reunida*. UNAM, 1996 (Colección Poemas y Ensayos).

⁶ Palabras de Vicente Quirarte del estudio introductorio a *Poesía reunida*.

por la misma divinidad mítica. Un botón de muestra (fragmentado) en Francisco Hernández es el poema intitulado “Hacia tu vulva luz”:

escribo sobre tu ojo
en blanco
ves lo que miran
mis palabras
como erección
de bosque subterráneo
irrumpe
con sus cantos cifrados [...]

en un cerrar de ojos
te ciegas
me siegas
y borras
lo que escribo

(*Poesía reunida*, pp. 94-95)

Se requiere, en efecto, de abundante prudencia para no cegarse con lo que escribe Francisco Hernández; borrar o eliminar un verso, una palabra, una letra crea esa *diferencia* de la que hablaba J. Derrida; sin embargo, es imposible acompañar al poeta sin adular, y acaso prostituir, lo que él escribe.

El escritor intenta siempre hacer coincidir su propósito escritural con el lenguaje, intenta instaurar la cópula perfecta entre su deseo y las palabras con las que lo persigue, pero nunca queda satisfecho ni pleno. Así lo dice Francisco Hernández:

lanzo la palabra búmerang
y no regresa
tomo la palabra válium
y no duermo
invoco la palabra luzbel
y no aparece
aspiro la palabra oxígeno
y me asfixio
camino la palabra morgue
y te recuerdo
dibujo la palabra puente
y se derrumba
escribo la palabra final
y recomienzo

(*Poesía reunida*, p. 117)

¡Ah, la palabra, la palabra! El poeta mantiene perpetua lucha con el lenguaje, a sabiendas de que éste es siempre deficitario para expresar todas sus inquietudes conscientes, preconscientes o inconscientes. En el poema anterior, no obstante, se deja ver con claridad esa lucha con las palabras que se rebelan contra el escritor y, a la vez, lo revelan capaz de decir lo indecible al resignificar el lenguaje cotidiano. Cada palabra convoca un recuerdo distinto sin relación aparente, pero ambos, palabra y memoria no pueden ser dichas ni evocadas a entera satisfacción. No hay puntuación en el poema y, menos aún, un punto final: su poesía es un eterno “recomienzo”. La incompletud existe aun antes de que Gödel nos la demostrara matemáticamente. El poeta se desgañita (léanse sus poemas *Gritar es cosa de mudos*) para vencer los obstáculos del lenguaje y mantener la tensión necesaria entre el ideal y el presentimiento de alcanzarlos: *Las palabras presienten/ su vagar exacto*. No grita como Job pidiendo justificación racional de la creación o queriendo saber si hay un significado en el significado; Hernández sabe que la respuesta a Job es la creación propia y se esfuerza por saciar su sed, con el agua al cuello. Y si ha logrado la adecuación perfecta de signo y tiempo y vida creada, en ese instante sabe que los ha aniquilado: alcanzar el deseo es aniquilarlo. Humberto Martínez expresa esta sensación así:

Con la escritura intentamos duplicar la vida,
fijándola, porque la sabemos fluir sin parar. Es
todo un mundo sobre el verdadero mundo que
apenas vislumbramos. Nuestra pasión de es-
critores es tejer esa malla cuando pretendemos
lo contrario: querer contactarlo, apropiarlo;
querer romper la tela de difuminación natural
y aclarar esos perfiles que no se deben ni se
dejan atrapar. Estamos condenados a vida. Y
es lo paradójico: *sólo fijando algo podemos ob-
servarlo, pero fijar es matar*. (Humberto Martí-
nez, *Entretextos*, Universidad Autónoma de
Nuevo León.)

Sin embargo, no toda escritura se queda en esa inmovilidad, en la medida en que un nuevo lector recrea, adjudica un nuevo significado al signo y éste recobra su movimiento.

Son incontables los poetas que han escrito acerca de este mismo deseo de nombrar, describir y, en particular, crear el mundo mediante el lenguaje; el poeta es capaz de capturar un instante pleno de vida y hacérselo sentir a sabiendas de que la fijeza del signo es momentánea. La poetisa polaca Wislawa Szymborska lo expresa en “Las tres palabras más sorprendentes”:⁷

Cuando pronuncio la palabra Porvenir,
la primera sílaba pertenece ya al pasado.

Cuando pronuncio la palabra Silencio,
lo destruyo.

Cuando pronuncio la palabra Nada,
creo algo que no cabe en ningún no-ser.

Tal necesidad de expresión proviene unas veces de esos momentos románticos de rebeldía ante el mundo circundante; otras, por rebeldía ante sí mismo. Hernández busca que su poesía sea “Hasta que el verso quede” así:

Quitar la carne, toda,
hasta que el verso quede
con la sonora oscuridad del hueso.
Y al hueso desbastarlo, pulirlo, aguzarlo
hasta que se convierta en aguja tan fina,
que atraviese la lengua sin dolencia
aunque la sangre obstruya la garganta.

Lo de menos era “quitarle al verso los caireles de la rima” como deseara León Felipe setenta años atrás; lo peliagudo es penetrar sin concesiones en los demonios internos que persiguen al poeta, consignar sus tormentos signándolos, firmándolos, y que la sangre de su canto brille incesante: *la sangre infatigable de los solitarios*.

Si la Modernidad ya habló del sujeto en falta que no huye de su vacío, sino permanece en aguda ob-

⁷ Doy la traducción de Krystyna M. Libura, y no la de Abel A. Murcia que aparece en *Poesía no completa*, FCE, México, 2002, p. 356.

servación de su falta, el posmoderno Francisco Hernández se autoinmola en provecho de la sagrada poesía. Él mismo se ve como *un tigre enjaulado que se alimenta de canarios*; es además un inconforme, un desasosegado permanente ante lo físico y lo metafísico, al igual que Edgar A. Poe: siervos de Eros y Tanatos a un tiempo. Quizás esta servidumbre no es sólo de románticos o geografías de poetas, ¿será acaso una servidumbre a la que estamos sometidos todos los seres humanos?

Eros y Tanatos son dioses en pelea. Hacen legión los escritores cuyas expresiones textuales oscilan entre las dos divinidades opuestas: la vida y la muerte. De ahí que muchos de los poemas de Francisco Hernández, especialmente los recopilados en *Moneda de tres caras*, estén contruidos como figuras elípticas cuyos dos focos, el sol y la obscuridad, el día y la noche, la vida y la muerte se mueven incesantemente como si obedecieran a las leyes planetarias de Kepler. Aunque ya sabemos que amor y muerte son reinos gobernados por el mismo monarca, el poeta lo sabe decir con bella perfección tajante:

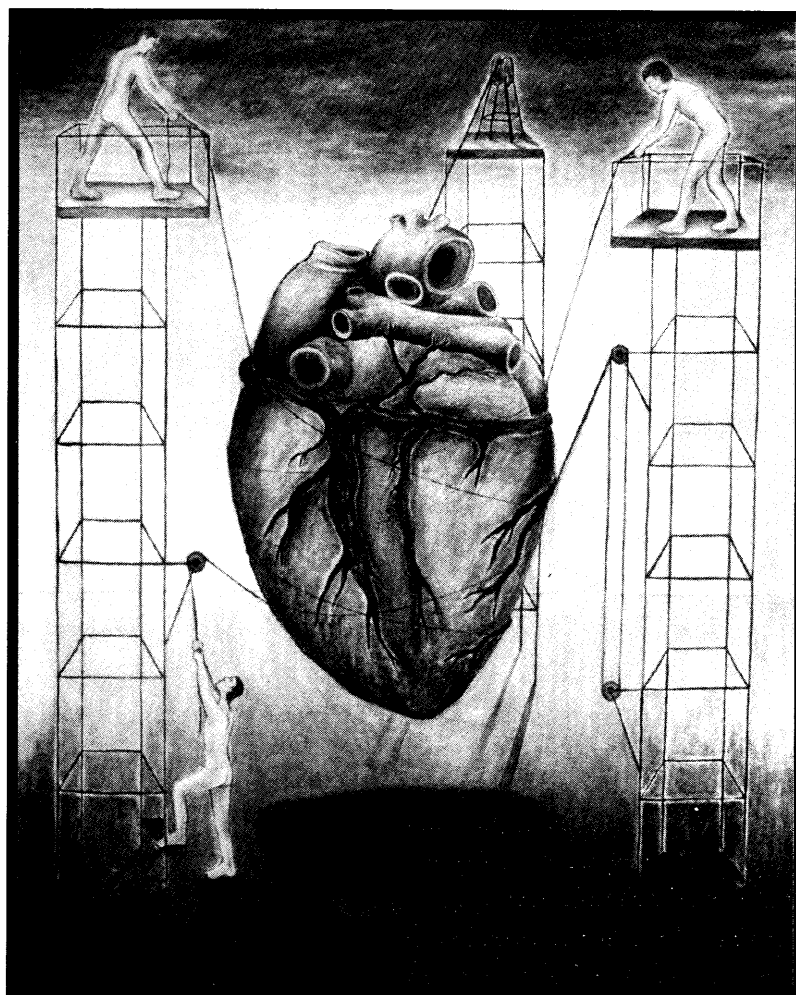
Amortajados⁸

amor
taja
dos

Esta segmentación del título no es intrascendente: con ella crea el poeta tanto el instrumento como

⁸ Véase, *El infierno es un decir. Antología personal*, Conaculta, 1993 (Tercera serie de Lecturas Mexicanas, 83).

Laura Quintanilla.



Gran corazón. Encausto y chapopote s/tela, 180 x 150 cm. 1999.

la materia de su trabajo. Tampoco es un simple juego de palabras. Mas se puede comparar con las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, quien al trastocar sintéticamente una idea filosófica previamente asumida, nos sorprende con una imagen insólita que recibimos como un golpe inesperado asestado en mitad del estómago; al segmentar el título, Hernández enriquece su contenido, lo convierte en una oración —los gramáticos definen la oración como un enunciado bimembre—, que magistralmente sintetiza el desencanto de la futura relación de pareja; y luego obliga a que el lector regrese a la palabra original que alude al cuerpo sin vida, amortajado en la sábana que paraliza, inmoviliza, toda acción.

A pesar del dolor que el amor perdido supone, hay

una enorme nostalgia por visitar ese doble reino del amor y la muerte. Dice así el poeta:

[...] *Allá, en el reino, otras manos amasarán la lluvia con la ceniza que llena el sayo de los muertos.* Allá se harán pedazos los iconos, uñas ajenas adormecerán los muslos de las parturientas y las mejillas de los niños serán pasto de esos pequeños monstruos que vuelan en parejas, conducidos por un ejército de piojos. No volveré a tocarte. Tu nombre ya no pronunciaré. Aquí, sobre la espalda de un combatiente que agoniza, acepto la derrota y esta imbécil nostalgia por el reino.⁹

La exasperación por dar sentido a la vida y, por tanto, a la muerte, conduce al poeta a la reflexión sobre el suicidio (La única cuestión filosófica sería, como señaló Albert Camus) en el poema intitulado "Bajo cero":¹⁰ [...] *Los pensamientos del suicida no son rápidos / ni brumosos: únicamente son fríos.* Versos que nos tranquilizan ante la imposibilidad de sentir a Francisco Hernández como un hombre frío; pues el ardor, la vivacidad, el fuego con los que sentipienso todo, incluida la angustia, cancela la posibilidad de ello, sin cancelar, no obstante, el tema, ya que la página siguiente es un entristecido recuerdo del suicidio de la poetisa Sylvia Plath. Y es que ese otro polo de Eros atrae con la fascinación del horror, en veces con el deseo perverso de entregarnos al más fuerte que nosotros, de abandonarnos a una fuerza ajena, incluso maléfica, y de precipitar nuestra perdición, nuestra liberación negra.

Es tan imposible citar aquí a los numerosos escritores atrapados por la nostalgia de Tánatos¹¹ como dejar de mencionar a Xavier Villaurrutia y su nostalgia de futuro; su deseo de conocer a la muerte, la "viva en ausencia" de *Décima muerte* cuyos cien versos

es imprudente y absurdo verter aquí, pero que nadie debería desconocer. Somos rehenes de los mitos por la simple razón de que los mitos nacen de las carencias, frustraciones, ansiedades, finalmente deseos. El deseo preexiste y persiste aún después de que el escritor coloque el punto final, pues nunca es final. El escritor dice, desdice, escribe, tacha como un poseído que oscila entre posiciones extremas de vida y muerte.

Sonidos a la vista

Si las resonancias histórico-literarias son abundantes, son aún más fuertes la resonancias y ecos musicales. Hernández es un compositor de nuevo tipo: propiciador de nuevas estéticas y formas de celebración lo mismo para ritualizar el amor que ilumina que el dolor irremediable que éste conlleva. Mezcla tonos, registros, timbres que suscitan en el lector, en ocasiones, recuerdos de canciones populares o poemas de otros tiempos y por tanto de otros ritmos, para recomponerlos de otra manera con total independencia o autonomía de aquellos gustos preexistentes: [...] *El poema es un canario/emplumado de palabras;* en más ocasiones se deja atrapar por la música romántica de Schumann o Mahler y, como siempre, conecta de forma insólita las palabras sin perder el flujo del ritmo que nos asombra para crear espacios psicológicos menos alegres, más sombríos. Así ocurre en su poema "Música de Mahler", cuyos treinta y cuatro versos nos evoca a "El Titán". Pero, mientras que la primera sinfonía de Mahler se desarrolla en una atmósfera prometeica llena de claroscuros, de exuberante elocuencia, de abundancia emocional, la emoción inicial del poema de Hernández es trágica:

despierta
el primer día del mundo
se afilan las navajas
del esqueleto
se desangra
la parte sumergida
del tímpano
así no hay mar que valga

⁹ *Poesía reunida*, p. 340.

¹⁰ *Ibid.*, p. 341.

¹¹ Véase Jean Starobinski, *La posesión demoníaca. Tres estudios*, Taurus, Madrid, 1975.

ni fauna que florezca
ni color definido
para la piel desnuda
silencio
[...]

(*Poesía reunida*, p. 86)

Son cuatro los silencios que nos indica el poema y cuatro los movimientos de la sinfonía, pero si en ésta oímos más tarde una marcha fúnebre, en Hernández predomina lo fúnebre sin marcha, pues continúa diciendo: *un viento blanco y duro/ estrella lo vertical/ del cementerio*. Por supuesto que no es una descripción de la sinfonía compuesta por el alemán, nada más lejos de eso. El ardor del Titán que despierta y plantea la eterna pregunta acerca del destino humano, no es para el poeta sino un despertar al frío, a una vida que nace muerta, sin fauna ni colores; sólo se oye en los primeros versos el bisbiseo helado cortando el viento cósmico. En esto sí hay semejanza con Mahler, en esa nota agudísima, sostenida largamente en el espacio cósmico de los apenas audibles violines que introducen la sinfonía (¿o es una flauta de pícolo?). También hay igualdad en la pasión que expresan músico y poeta; recordemos que el título de la sinfonía fue abolido por Mahler en los últimos años, cuando la fuente de su inspiración había sido una apasionada experiencia personal: un amor de trágico final; la pasión que padece Hernández le quema, mas no con las elocuentes llamas del músico, sino con hielo. También el infierno puede ser helado. El destino humano, según la Biblia, es volverse polvo; para Hernández es la mente de la música que *como si fuera/ el último día del mundo/[...]* se hace polvo en sus manos.

No sólo Mahler se inspiró en el escritor romántico Jean Paul Richter para componer su música, también el otro músico alemán, Schumann, con el que se identifica Francisco Hernández en otros poemas que comentaré enseguida, se inspiró en aquel mismo poeta. Sorprende un tanto que ambos músicos tuvieran una influencia tan decisiva de un escritor, al parecer, mucho menor que otros contemporáneos de primera línea —Goethe y Schiller, por

ejemplo; pero más me sorprende encontrar en Francisco Hernández epígrafes, evocaciones y alusiones a numerosos creadores de la corriente romántica: Novalis y Hölderlin en particular. Se ha dicho que la poesía del siglo xx se sitúa también en esa corriente que vuelve a tomar vida en su generación, cuando el arte (aunque no sólo él) asume la responsabilidad de satisfacer algunas de las exigencias humanas que la religión ya no podía lograr; de ahí que Hernández desee volver a captar las potencias oscuras del ser humano, que los románticos trataron de superar examinando el dualismo del yo y del universo, no como un reproductor de imágenes ni sonidos, sino organizando sombras, vinculando imágenes cuya metonimia es difícil detectar en una primera lectura. Al igual que una partitura musical no está descifrada de una vez por todas, pues siempre oímos una ejecución nueva, la poesía de Hernández reclama varias lecturas, cuyo resultado me obliga a detenerme en la serie de poemas que componen “De cómo Robert Schuman fue vencido por los demonios”.

A estos demonios habría que entenderlos en Francisco Hernández en el sentido de *daimónion*, no como un *pathos*, sino como iluminaciones visionarias que surgen siempre a partir de cualquier experiencia vivencial, sea ésta un texto leído, un sueño, una alucinación, una pieza musical; relaciona todo con todo, para ir construyendo, transgrediendo, deconstruyendo su visión del mundo, tanto interno como externo. Esta riqueza de afinidades se corresponde con la variedad de tonalidades de sus poemas en los que se mezclan el lirismo y la ironía o la melancolía con la violencia.

La serie de poemas fueron escritos en 1988, cuando tenía Hernández 46 años. Así, en plena madurez, se solidariza el poeta con los demonios del músico para dejar vencer a XXX poemas de variados registros y tonalidades.¹² Merece ser transcrito el epígrafe de Novalis, no sólo para justificar el haberlo nombrado líneas arriba, también porque, como buen

¹² Cfr. *Poesía reunida*. (1974-1994), México, UNAM, 1996, pp. 367-402.

epígrafe, ilustra de manera luminosa la propuesta creativa de Hernández:

Podría ser que la música y la poesía fueran una misma cosa, o tal vez dos cosas que se necesitan mutuamente como la boca y el oído, pues la boca no es más que un oído que se mueve y que contesta.

Como lectora que sólo desea acompañar a mi cazador de sombras sin robarle la caza, estoy obligada a no sucumbir a la enorme tentación de transcribir sus poemas, sino a palabrear alrededor de algunos de ellos: el señalado con el número I se inicia con versos que son una suerte de conversación con Schumann, como si entre ellos hubiera una estrecha amistad y conocimiento profundo. Tanto es así que el poeta le confía su hartazgo de todo y se desahoga sin ambages *de esta urbe pesarosa de torrentes plomizos / de este bello país de pordioseros y ladrones*, de los que sólo puede evadirse gracias al impulso que la música de su íntimo huésped le proporciona. Más aún, sobrevive gracias a ella y así lo confiesa en dos poemas de ocho versos cada uno: el VI y el XVI: *Para que salga el sol, música de Schumann.* / *Para destejer un tapiz, música de Schumann.* [...] y en el poema XVI: *Para que ruede la luna, música de Schumann.* / *Para pintar un bosque, música de Schumann* [...] especie de recetario con una sola fórmula: oír música de Schumann es indispensable para que acontezca cualquier movimiento cósmico o actividad humana. Esa música es como el ungüento mágico, la yerba que sirve para que amanezca, para amar, conocer, esperar, recordar, herir, detallar formas. Pues, para que se dé la vida, es necesaria la música. Para que se dé la música, se requiere de poesía. Maravillosa interdependencia.

Si la literatura se inspira muchas veces en la música, también ésta se inspira en aquélla.

Antes afirmé que Schumann se inspiró en los textos literarios de Jean Paul, mas no sólo en ellos, también en los de E.T.A. Hoffman, de cuyo excéntrico personaje, Johannes Kreisler, compuso Schumann su *opus 16, Kreisleriana*. Más que en ninguna otra composición, es en ésta donde encontramos identi-

ficaciones paralelas entre el músico y Francisco Hernández, primordialmente en los cambios de estado de ánimo extremadamente contrastados de los treinta poemas que integran *De cómo Schumann fue vencido por los demonios*. Ahí transmuta en versos el poeta su propia capacidad para significar contrapuntos, indagar en la pluralidad de sus estados anímicos, en sus movimientos simultáneos, en la subversión de sí mismo.

Hernández es un poeta tan polifónico que invita a comentarlo con polifonía semejante; desde luego, siempre provisional, siempre interrogante: ¿Cómo entender el pareado que se consigna con el número XXII? Dice así:

El pianista sale a buscar acordes en las catedrales.
Encuentra patas de gallo en los altares.¹³

Me detengo para escuchar la simultaneidad de ecos que mi oído capta y, por supuesto divagar fragmentariamente acerca de esos dos versos.

Otros gallos me cantan

La copla me ha invitado a entrar en una vorágine de imágenes de gallos, con sonoridad algunas; otras, con significativos silencios.

Ante todo sorprende la brusca antinomia entre lo que sale a buscar el pianista y lo que encuentra. Es una antinomia que aterra, literalmente, nos baja a tierra.

Para componer la 3a. Sinfonía, en 1851, titulada por otros Renana, Schumann se inspiró en la catedral de Colonia (en donde se celebrarían las ceremonias de elevación a cardenal de un arzobispo), cuyo central 4o. movimiento, de cerrada estructura contrapuntística, aporta las tonalidades solemnes propias de la ocasión. No es de extrañar que el poeta imagine a Schumann buscando inspiración “en las catedrales” y, aunque el romántico alemán no tuviese un fuerte arraigo católico, es un hecho que esas

¹³ *Poesía reunida*, p. 392.

magníficas construcciones han excitado e incluso iluminado a los espíritus creadores, tanto por su imponente estructura como por sus connotaciones simbólicas y representativas. Nos parece sensato (por *sensibilis*) que el pianista busque en esa edificación la música del espíritu, la revelación sagrada; al igual que Francisco Hernández busca los acordes del lenguaje para sacralizarlos en el poema.

Es pertinente una aclaración sobre la forma en que el pareado se expresa: está escrito en cursivas, como si fuera otra voz ajena que acompañase o contrapuntease la voz en segunda del poema del inicio, el “tú” con el cual se acercaba íntimamente el poeta a su interlocutor. ¿Por qué la lejanía, de repente mediante el tratamiento en tercera persona? Aunque son varios pares de versos en letras cursivas que se intercalan entre los XXX del total, de momento, tan sólo me pregunto por el pareado XXII antes transcrito. La analogía entre el contrapunto del 4o. movimiento y la oposición agónica del segundo verso de Hernández es inevitable: hay una antítesis entre lo que buscan, tanto el músico como el poeta, y lo que encuentran.

El ideal ansiado por Schumann en su juventud estaba muy alejado de lo material o de lo carnal; entonces dudaba entre ser poeta o músico; escribía proyectos de ensayos, poemas y novelas nunca terminados. En este último género traza el retrato de un protagonista, Gustavo, que bien podría ser el suyo propio: “...a Gustavo le gusta lo que está más allá de lo terrenal, lo que es espíritu misterioso”.¹⁴ Y ya desde entonces tuvo la revelación del Doble. ¿Son los primeros indicios de su esquizofrenia?

Sabemos de “los bemoles” que implicó su opción por la música. Expresó así su duelo por el abandono de escribir poesía: *Es extraño que allí donde el sentimiento habla más fuerte en mí, tenga que dejar de ser poeta*.¹⁵ Si optar es doloroso pues implica el cancelar otras posibilidades, Schumann se consagró a la música por el resto de su vida, escasa en verdad, pues

murió a los 46 años, pero quizá convencido de que el lenguaje es insuficiente para expresar todo lo que deseaba y, en cambio, la música una de las figuraciones —junto con la matemática y el misticismo— de lo ilimitado. Años más tarde, en 1847, cuando sus problemas y sufrimientos nerviosos se fueron agravando sin permitirle descanso, escribe en una nota que “...un cuarto de hora al piano me permite decir mucho más que si rellenase resmas enteras de papel”.¹⁶

Si era la música del espíritu lo buscado ¿qué representan esas feas patas de gallo? Su función evidente es la de contrapunto del primer verso, ser puente o mediador que reúne elementos separados: cielo y tierra, espíritu y materia, naturaleza y cultura, sueño y realidad.

Las catedrales son los edificios más antiguos en el mundo que mantienen su uso original, son construcciones espirituales que se alzan hacia el firmamento como en búsqueda del lugar donde se halla para los creyentes la armonía del cosmos. Es la piedra encomendada a Pedro (*Petrus*) sobre la cual fundaría su iglesia el de Nazaret. El altar, parte central y la más importante de las iglesias, es donde se guarda la custodia —la hostia en el copón bendito—, cuerpo y sangre de Cristo, la materialidad de lo inmaterial afirmada en el pan y el vino, la transubstanciación en el misterio de la eucaristía. ¿Por qué aparecen, entonces, unas patas de gallo en ese lugar sagrado?

El cristianismo había ya superado la ética y la práctica —tanto del paganismo como del judaísmo— del sacrificio u ofrenda animal. Ninguna criatura viva sería ya sacrificada en los altares puesto que el amor del nazareno todo lo abarcaba. ¿Será que ese amor no alcanzó ni al músico ni al poeta? En el primer caso sabemos que no fue así, que el amor espiritual y carnal de Clara Wieck (que los versos de Hernández tratan siempre, para mi disgusto, con el epíteto de “niña Clara”) lo tuvo él siempre, y ella lo cuidó hasta el final. ¿Será la ofrenda de un pagano?, ¿o la materialidad del amor terrenal, sin cuerpo en donde hospedarlo?

¹⁴ Véase André Boucourechliev, *Schumann*. Barcelona, Antoni Bosch, editor, 1981, p. 22.

¹⁵ *Ibid*, p. 18.

¹⁶ *Ibid*, p. 146.

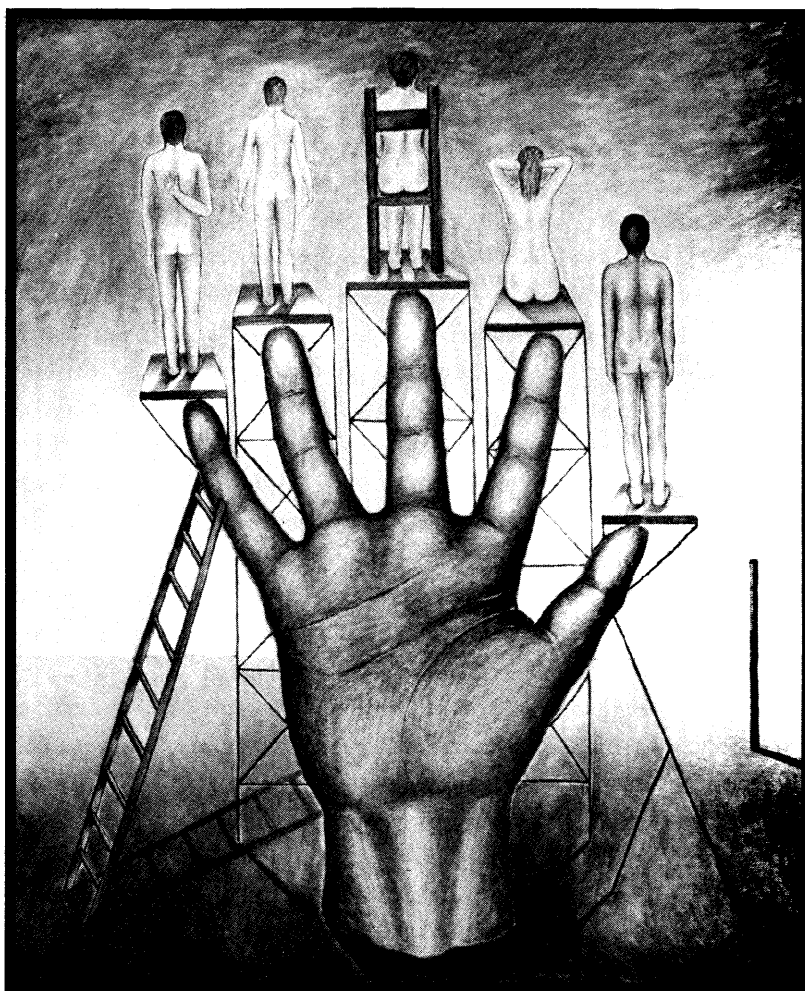
Si las catedrales pueden ser para unos el más sagrado de los símbolos, para otros pueden ser únicamente objetos profanos. Mas los símbolos, siendo en muchas ocasiones inconsistentes, no son ocurrencias carentes de sentido, en especial para quien analiza. El símbolo satisface una pregunta, un conflicto, un deseo; expresa el mundo percibido y vivido tal como lo experimenta el sujeto en su psiquismo afectivo y representativo. Por supuesto que nunca podremos saber cuál es el sentido ni preguntárselo al autor; menos aún probar mis metáforas de lecto-escritura, no obstante, me es imposible abandonar a ese inquietante pareado.

Me cantan los “Dos gallos” de George Steiner;¹⁷ pero en ese soberbio ensayo, la ofrenda que Sócrates encomienda a Critón antes de morir o suicidarse con cicuta es la de un gallo completo: “...le debemos un gallo a Asclepio. Paga mi deuda, y no la descuides”, no es únicamente una parte del animal, no son sólo las patas. Lo que Hernández hace que Schumann encuentre en el altar es la fragmentación, pero no de la cresta que abandera el coraje, la valentía, el dominio; son únicamente esas extremidades escamosas, duras, sin carne y cuyas uñas quisieran imitar esos gallinaceos de otras aves de más altos vuelos. ¿Qué hacen ahí, en el altar del poema?

El poeta sale de sí mismo a buscar su propia música, la palabra que dé en el centro, absoluta; y encuentra el deseo frustrado y angustiado del otro, que también es el suyo: *Así te sueño, así te sufro en el insomnio/ aterido por estruendos lejanos*. Sufrimientos convergentes de uno y otro. Boucourechliev relata¹⁸ que con intención de quemar etapas en el estudio del piano, Schumann

¹⁷ Cfr. *Pasión intacta*, 3a. edición, Madrid, Siruela, 2001, pp. 427-464.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 41.



Laura Quintanilla.

Mano poderosa. Encausto, chapopote s/tela, 180 x 150 cm. 1999.

se amarró el tercer dedo para dar mayor independencia al cuarto, por lo cual su mano derecha quedó paralizada y la ilusión de ser un virtuoso del piano, frustrada. Una mano atrofiada, tanto para sacar acordes en el piano, como en la página, supongo (aunque yo lo sé de cierto) que acarrea enorme desazón, sufrimiento, impotencia y depresión; con todo ello pueden sobrevenir oscilaciones de carácter —manifestas en la vida personal de Schumann— convertidas en poemas (algunos como trallazos) en los textos de Francisco Hernández.

Las patas de gallo se han apoderado de mi atención, quizás inmerecida. Inmerecida por varias razones, una de ellas por parecerme la nota falsa del gallo que se queda “cacareando y sin plumas”, pero sigue conservando algún orgullo aunque haya perdido el hilo de

sus ideas, se le hayan agarrado los dedos en el piano o se sienta vencido en la pendencia con los ritmos o las palabras.

Cuando el gallo está colocado en la cima de la catedral, está ahí como símbolo que vela y protege la vida; guarda la vida y además representa la supremacía espiritual. Situado en la cúspide pone particularmente de relieve su simbolismo solar: luz y resurrección. Pero en el verso de Hernández aparece como la antítesis de todo ello, de todo lo sublime. Representa al reino de la muerte, a la oscuridad, al mundo subterráneo. Peor aún, en tanto que de esa ave sin vuelo no quedan más que las patas. Ahí tenemos, por un lado, lo más bajo del cuerpo que ya no tiene vida, y, desde luego, lo más inestético del animal; por otro lado son las patas, sin embargo, las que dejan huella. Huella ¿de qué?, ¿de las polaridades del Eros a la vez carnal y espiritual?

Tras ir y venir alrededor de ese pareado, releo en *Antojo de trampa. Segunda antología personal* (p. 103), uno de sus textos con apariencia tipográfica de prosa titulado “La casa”, y encuentro las palabras ‘gallos de pelea’. Otras interpretaciones me acuden y sacuden, mas debo antes contextualizar en su prosa poética a estas aves violentas. El poema “La casa” está seleccionado por el autor como parte de “En las pupilas del que regresa”. Hernández vuelve a la casa familiar: *Esta es la casa donde nadie respira [...] donde corbatas fungosas colgadas en anzuelos, escudos de linajes antiguos donde los gallos de pelea y la miel de caña hacían las veces de avanzada [...]* Admito que la interpretación depende de dónde segmente el texto. Si lo hago aquí, vuelvo a empatizarme con mi poeta sufriendo y complaciéndome a la vez en un vértigo de imágenes de su casa paterna, de las conflictivas relaciones con el padre —ya muerto— e inevitablemente evocado en una triste letanía:

Ésta es la casa donde nadie respira,...
Ésta es la casa donde la humedad cala huesos
y agudiza el reumatismo de los fantasmas,...
Ésta es la casa donde las voces tienen cuerpo...
Ésta es la casa donde sólo las lágrimas tienen
sombra,...
Ésta es la casa donde el olvido ha cavado su
tumba, donde nadie se besa ni se injuria,...

Ésta es la casa que los ciegos evitan porque en ella se pulen urnas cinerarias, se escuchan disparos de escopeta, gritos desaforados y una revoltura de animales de monte que se azota contra las paredes presintiendo el regreso de los cazadores.

Ésta es la casa y tengo que tocar a la puerta.

Quizá no debí meterme al corral de la casa de Francisco Hernández, aunque él haya dado su autorización para que tanto lectores como escritor nos sintamos presos en un parecido corral paterno; quizá tampoco debí anclarme durante tanto tiempo en un pareado que el autor decidió eliminar después en la ya citada *Segunda antología personal*.¹⁹ (La selección redujo los XXX poemas a sólo siete). Mas la supresión fue decidida por quien escribió los versos, suprimirlo de la memoria lectora es otra cosa. Veo en esas patas sin cuerpo el recuerdo del padre: agresivo, luchador, violento como los gallos de pelea y que, con toda seguridad, tuvo una pésima relación con su hijo Francisco. (Al respecto léanse en *Gritar es cosa de mudos* “Por el ombligo transparente”, en *De textos criminales* “Llévalo a la azotea”, en *El infierno es un decir* “El cazador” y “Doce versos a la sombra de mi padre”, entre otros).

Inconforme aún con el canto de estos gallos, leo las coplas de Mardonio Sinta en *¿Quién me quita lo cantado?*²⁰ y sigo especulando (*Speculum* en latín significa espejo) dado que todo acto de recepción de una forma dotada de significado, en el lenguaje, en el arte, en la música, es comparativo. La huella de ese gallo son las del coplero Mardonio Sinta (la palabra copla significa en su origen unión o enlace). La voz de ese trovador veracruzano nacido en 1929 —según dice el prólogo de Hernández— dejó huella —imborrable ya— en mi asediado poeta convertido en “algo así como su amanuense”²¹ al transcribir para deleite de todos el canto del repentista. La transmutación —así llamaba Roman Jakobson al movimiento de un texto a otros

¹⁹ Francisco Hernández, *Antojo de trampa. Segunda antología personal*. México, FCE, 1999.

²⁰ Mardonio Sinta, *¿Quién me quita lo cantado? Coplas casi completas y autobiografía*. Prólogo, recopilación y selección de Francisco Hernández, Ediciones Oro de la Noche, 1999.

²¹ Cfr., p. 9 del prólogo.

medios— de las coplas cantadas al texto escrito dejó marcada huella en Hernández, quien las incluye en tercera persona del singular para aludir a Schumann “*El pianista sale...*”, como si fuera un replicante de la otra voz, aquella que hablaba de tú con el pianista. Pero, incluso esa otra voz ejerce dos funciones simultáneas: la del repentista popular veracruzano que improvisa o “ejecuta a la primera lectura un instrumento o un cantante piezas de música” (DRAE), y la función del coro griego en la tragedia, la cual relataba a los espectadores ciertos acontecimientos imposibles de ser representados en escena por el actor. Creo que fue Juan García Ponce quien dijo que la huella siempre la vemos en la superficie.

Por otra parte, sospecho que fue la capacidad creativa del poeta la que también le llevó a inventar a este personaje “versero”. ¿Es Sinta un heterónimo de Francisco Hernández? Todo parece como si así fuera. El apellido Sinta bien pudo tomarlo de quien cuidó la edición; el nombre de Eugenio Sinta aparece en el colofón. Además son muchas las semejanzas entre el coplero y el poeta: el primero no ocultaba el rechazo al padre al omitir siempre su apellido paterno; era “un buen bebedor de ron y de aguardiente...tuvo que dejar el alcohol”; sabía leer y escribir; le gustaba hablar de sus amores y le apasionaba el beisbol. El amanuense escribe esto:

Queda forzada la copla
Cuando no se pinta sola.
Parece que alguien la sopla
y le levanta la cola,
es como tener manopla
y no ver pasar la bola.²²

La huella es palabra fuerte, no sólo por su sonoridad o significativa, sino que también afectivamente implica una experiencia que marca, deja impronta en la vida; es una cicatriz, una seña en la piel del alma imposible de eliminar. Es lo malo de la palabra: una vez expresada no hay vuelta atrás. Es el poeta quien con su mano (manopla) escribe y atrapa la redondez de la bola y la esfericidad de la pala-

bra. Francisco Hernández nos ofrece concomitancias insólitas llevadas a su conciencia individual; es un singular mago cuyo imago relaciona ideas, emociones, imágenes, creencias y, huyendo del signo normativizado nutre al símbolo. Éste, cargado de afectividad y dinamismo, nos traslada a otro mundo psíquico siempre indefinidamente sugestivo.

el poema
es la única huella
que deja el homicida
en el lugar de los hechos
(la hoja en blanco
es un crimen perfecto)²³

La trampa de escribir

Dice el poeta de San Andrés Tuxtla, Francisco Hernández:²⁴

Se me antoja caer en una trampa.
Se me antoja escribir que se me antoja
caer en una trampa.
Si no es una trampa, escribir es,
al menos, una caída al pie de la letra.

(*Antojo de trampa*, p. 210)

En cambio, a mí no se me antoja escribir. Es más, no quiero hacerlo: me parece inútil, antinatural e, incluso, inmoral. Me explico.

En primer lugar me pregunto a quién beneficia el que yo escriba. Pregunta retórica porque sé cuál es la respuesta: a nadie aporta nada el que ponga por escrito estos sentimientos sobre mi falta de ganas comparada con la abundancia de ellas en un poeta que tiene más de diez libros publicados. Escribir va contra mi naturaleza. Lo natural es para mí leer, leer aquello que me aporta placer de cualquier tipo: belle-

²³ Francisco Hernández, *Antojo de trampa*, p. 45.

²⁴ Francisco Hernández, *Antojo de trampa. Segunda antología personal*, FCE (Letras Mexicanas).

²² Mardonio Sinta, *¿Quién me quita lo cantado?*, p. 13.

za, sabiduría, originalidad, profundidad de pensamiento, sentido del humor, sorpresa, etcétera. Todo ello (incluido todo lo demás) me lo ha aportado Francisco Hernández. Lo releo con sincero deleite en ocasiones, y verdadera confusión en otras. Entonces ¿por qué estoy ante la computadora? ¿Por qué estoy cayendo en la trampa contra la cual estoy advertida y defendiéndome de ella desde tiempo atrás?

Tendré que confesar estar seducida por la poesía de Francisco Hernández y que, a mi pesar, me veo caer en la trampa, no de la poesía, pero sí en la trampa de la escritura: me es imposible guardar silencio ante la provocación de tantas imágenes que me producen sus poemas. Ahora tendré que asumir el reto e intentar salir de la asechanza; pero no interpretando ni explicando al poeta —la poesía no hay que explicarla, ya está ahí diciendo lo que dice para que cada lector se sorprenda, se conmueva, se enamore, y dé la mayor prueba de ese amor aprendiendo de memoria (*par coeur*, es más acertado en este caso) los poemas de Francisco Hernández—; intentaré, en todo caso, palabrear alrededor de mi propia lectura sobre algunos de sus poemas.

Como estoy disfrutando de mi año sabático, aproveché la ocasión para acompañar a una amiga pintora hasta Dansk (Dancig en español), Polonia, donde tendría su exposición; y, por supuesto, que llevé conmigo a Francisco Hernández.²⁵ No llevé el de *Poesía reunida* por ser demasiado voluminoso para un viaje largo (contiene 579 páginas); pero sí recor-

²⁵ Cupieron en mi bolsa de mano *El placer de soñar. Una antología poética del sueño para gente despierta*. Libro publicado por Planeta en 1999 con textos seleccionados por Francisco Hernández que fueron de enorme consuelo para quien es incapaz de dormir en un avión. También cupieron sus *Aforismos*, que publicó Ediciones Monte Carmelo en este año 2002, con un cintillo rojo que dice: *ímenos de cinco ejemplares vendidos!* Y, aunque Marco Antonio Campos recomienda en el prólogo “leerlos de pie para sostenerse mejor”, hube de hacerlo sentada en la estrechez del avión, y postergar la lectura de muchos para cuando pudiera acostarme sin caer por los golpes de los versos seleccionados por Every Castillo. En el equipaje iba también Francisco Hernández con *El infierno es un decir. Antología personal*, publicado por Conaculta, en 1993, con el número 83 de la Tercera serie de Lecturas Mexicanas.

dé que en ese texto publicado por la UNAM, se incluyeron diez sonetos de Hernández que llevan por título general “Imposibilidad de cornejas”.

Estando ya sola en las montañas de Zacopane, en Polonia, vi varias cornejas y rememuré el título de los sonetos²⁶ de Hernández. ¿Por qué la ‘imposibilidad’ de ellas para el poeta? Yo estoy mirando a una, desde la ventana de mi habitación posada en el barandal de la terraza. Seguramente que orvalla en Galicia y cae el chipichipi o calabobos en el país vasco; pero aquí, en las montañas de Zacopane, el agua cala a bobos y listos porque llueve sin parar, con perseverancia y mayor fundamento. La corneja no se mueve. Croaja intermitentemente. Entiendo lo que me dice aunque no hable con los setenta y tantos graznidos de los cuervos. Éstos son pájaros más poderosos: adivinan las cosechas, las enfermedades y la muerte. Las cornejas no. Para muchos europeos son aves menores. No obstante, entiendo su lenguaje: me está advirtiéndome que —al menos esta tarde— no espere la escampada: “*Never more the sun*”. Es inevitable vincular el título de Francisco Hernández con el poema de Allan Poe y su personal cuervo posado en el busto de Palas sobre el dintel de la puerta, recordándole que nunca más verá a su Leonora. Pero yo no me encuentro en la lobrete de la noche ni es diciembre ni estoy triste en mi soledad; es más, la corneja y yo miramos el bellissimo paisaje de campos recién cosechados, montañas rebosantes de pinos y la música de la lluvia que tampoco quiero perderme: la lluvia intensifica los olores y colores de la tarde inaugurada.

Francisco Hernández tendría aquí infinitas posibilidades de cornejas. ¿Por qué fueron imposibles para él?, ¿qué significaba o simbolizaban para él las cornejas?

Me era clara la alusión a Franz Kafka —la palabra en checo, *kafka*, significa en español corneja—, además de que el tercer soneto de la serie (que ahora

²⁶ En *Poesía reunida* (1996) aparecen diez sonetos bajo el rubro “Imposibilidad de cornejas”; en *Antojo de trampa* (1999) Hernández selecciona sólo cuatro, y añade otro no publicado con anterioridad.

cotejo) está referido claramente al escritor checoalemanjudío:

Bajo el dintel, con su cara de santo
endemóniado, Franz Kafka me dice: Abra
la ventana, para que a placer entren
la escarcha, el orto y la ventisca.

Seguramente, Hernández también pensaba en “El cuervo” de Poe cuando escribía esos versos; con la diferencia de que el norteamericano ve en los ojos del cuervo a un demonio que está soñando, mientras que el mexicano sueña que su córvido es Kafka. Ningún ser humano puede impedir que el pájaro oscuro de la tristeza vuele sobre su cabeza, pero sí puede impedir que anide en su cabellera.

Supongo a Francisco Hernández oponiéndose al mandato kafkiano de abrirse al frío. ¿Cómo no habría de rebelarse quien nació en el trópico veracruzano? Allí los montes alrededor de San Andrés Tuxtla tienen casi todos los verdes imaginables y vistos. Digo casi porque en una mañana luminosa, nunca vi los verde oscuro de las montañas de Zacopane. Mas no lamento sino el carecer de nombres para distinguir unos verdes de otros (las palabras verde y jalde son insuficientes). Siempre faltarán palabras. Sin embargo, siento que la primera imposibilidad de Hernández para obedecer la orden de Kafka conlleva una sana rebeldía, una lucha contra la caída hacia los infiernos helados ya conocidos. El soneto está construido a la manera del relato de un sueño, está compuesto desde el ánimo visionario de una experiencia onírica. Por eso, al final, cuando el poeta despierta, el mal sueño se disipa con el último terceto:

A los pocos minutos reina la fatiga.
Se lava con premura, toma su ropa y
huye hacia los enigmas del cautiverio.

Quizá para Hernández, otra imposibilidad estribe en la huida permanente a la que era adicto Kafka; éste huía del éxito, del compromiso de amor, de ser visto. El sueño convertido en soneto o alucinación poetizada me parece una protesta, más bien un con-

juero para no caer en los túneles subterráneos que cavaba sin cesar el de Praga con el fin de esconder su obra a ojos extraños. Es la imposibilidad de ser el topo excavador de *La muralla china*, en perpetua alarma ante el peligro de que insólitos animales descubran su escondite, sintiendo que el huésped que se asoma a su madriguera sin invitación se convierte en su enemigo. Hernández no adolece de tal paranoia, pues nos permite a otros animales de especie distinta a la suya compartir sus laberintos, e incluso caer en cuenta de que gracias a él vislumbramos túneles semejantes a los kafkianos con el mismo temor de vernos aprisionados en ellos. Si la culpa, la caída, el fracaso son los ejes de la obra kafkiana, para ‘mi poeta del año’ son imposibilidades vitales. Franz Kafka conoció una sola ley moral: la obediencia a la autoridad; Francisco Hernández, por el contrario, se ve impedido de obedecerla porque su conciencia posmoderna le insta a tener conciencia de un yo continuamente móvil, cambiante, polifacético.

Kafka se me representa como el polo opuesto de Fausto, el personaje de Goethe.

Fausto quiere ser la cifra de todas las potencias vitales reunidas en un haz individual; si no presenta el perfil de un destino humano, es porque le falta la univocidad —lo que equivale a decir: la limitación— de la vida encarnada y concreta.²⁷

En cambio Kafka es un hombre que se autolimita permanentemente. El centro y tópico de todas sus novelas es la infinita postergación de sus deseos, la “inagotable parábola del silencio mortal de las sirenas”.²⁸ En este sentido encuentro que Francisco Hernández se asemeja más al mito fáustico: vende su alma al diablo para experimentar todas las pasiones de la humana existencia, que luego resuelve en poesía.

“En el principio era la acción”, dice Fausto definiendo una de las coordenadas del movimiento vital, de cambio, que a veces resulta en espíritu de aventura, otras en espíritu de nostalgia por el pasado,

²⁷ Cfr. Estudio preliminar de Francisco Ayala a J. W. Goethe, *Fausto*, Jackson editores, Buenos Aires, p. xvii.

²⁸ Cfr. G. Steiner, *Pasión intacta*, p. 50.

porque hay piedras que siendo ríos / tienen la permanencia del relámpago.²⁹

Como las acciones de Fausto, los versos de Francisco Hernández personifican y llegan hasta descubrir la raíz física y metafísica de la vida, hincada en el suelo de la naturaleza:

El caracol brilla tanto como la luna.
De la espiral que brota en su tersura
parten grietas, hormigas, arena color
carne y una perfecta sucesión de
olas.

Y nutriéndose de sus jugos, luego va extendiéndose en todas direcciones imaginables cuando, en el mismo soneto, el quinto de la serie que componen “Imposibilidad de cornejas”, el caracol le recuerda lápidas y alcores y *un seno antiguamente acariciado, una gota/ de cera, un eco donde sólo resuena/ la osamenta invariable de la espuma*.

Hernández encuentra correspondencias y ecos, no de la armonía universal que buscaban los románticos del antepasado siglo, sino de la desarmonía actual. Siempre caminando al borde de la navaja de cuatro filos y, por supuesto, cortándose y depositando su sangre en sus versos para que éstos brillen con intensidad.

Percibo la intensidad abrumadora con la que Hernández vive cada experiencia, cada aventura pasada, e incluso por venir. Su aguda sensibilidad receptiva registra las múltiples inestabilidades de la existencia humana; por ello el sacudimiento decidido del poeta a los pájaros negros para que no aniden en su cabellera —que a los 36 años aún era abundante— sino que fecunden al poema, sucede en el octavo soneto de la misma

Laura Quintanilla.



El gran puño. Encausto y chapopote s/madera, 50 x 40 cm. 2001.

serie,³⁰ imponiéndose como dueño y *factótum* de sus versos que copio completos:

CIELO: resiste los embates de malignas
parvadas. Soporta la furia del alfanje
que llevan en el pico, del siniestro
graznido que su pecho inflama.

Líbrate de la hoguera impar de las cornejas.
Derríbalas al fondo del infierno,
conviértelas en nubes pordioseras,
reduce sus periplos a vuelos bajo tierra.

²⁹ *Poesía reunida*, p. 192.

³⁰ En *Antojo de trampa* es el cuarto soneto, p. 52.

Que tus astros no integren su colección
de objetos luminosos. Que no tramen
su nido en lo alto de las constelaciones.

Tú permanece rudo ante los córvidos.
Imposible será que te destruyan, pues
su mayor placer es contemplarte.

La fervorosa jaculatoria dirigida al cielo, para que no se deje vencer por las aves negras que trizan su espacio, nos devuelve esa sana rebeldía que percibíamos anteriormente. También vuelve a recordarnos a Poe que ordena al cuervo con imperativos similares a los de Hernández: “Vuelve a la tempestad...Deja mi soledad intacta...Abandona el busto del dintel...Aparta tu pico de mi corazón...” Pero si en Poe no hay esperanza de olvido —*Never more!*—, en los dos últimos versos de Francisco Hernández aparece una nostalgia como de picardía sonriente. Y es que el cielo invocado es símbolo universal de las potencias superiores al hombre, benéficas o maléficas; es origen de la luz, incluida la del rayo, en tanto que es abertura de la mente, esto es, de la conciencia que es el espíritu del mundo; por lo tanto, la primera visión del poeta que había percibido en los córvidos una amenaza destructora, desaparece; se anula el peligro que constituían las bandadas de los pájaros negros que, como si fueran hordas salvajes de guerreros blandiendo sus espadas curvas, amagaban al cielo; pero éste nunca será destruido porque es la manifestación de la transcendencia, a la que todo poeta —creyente o ateo— aspira. Las aspiraciones humanas y la plenitud de su búsqueda necesita de la “insondable inmensidad del cielo” porque en sondearlo reside su placer.

Pensamiento y sentimiento brotan a raudales de los poemas de Francisco Hernández en variadísimos estados subjetivos (que el pensamiento es estar siempre de paso, dice Aute) que oscilan, como en la teoría de cuerdas, con vibraciones múltiples. Sus poemas abarcan todas las fuerzas y más de las once dimensiones encontradas por los físico matemáticos. Si la angustia y la tragedia del vivir son su “gravitón” (partícula mensajera en donde está la unidad de fuerza), yo busco el antidoto contra esas vibraciones en las cuerdas del humor; el humor como equilibrio contra el exceso de flujos

sanguíneos o de bilis negra, contra la enfermedad de la melancolía y el pesimismo amargo que me ha contagiado mi poeta. Busco algo, aunque sea una pizca de superficialidad, que me permita superar la ansiedad, la angustia, la tristeza que el antojadizo poeta me ha inoculado. Pero es en vano buscar lo vano en sus poemas, Hernández encuentra el gozo aun en, y desde, el sufrimiento, como en su poema “Gatarsis”:³¹

Todos los gatos son hijos de perra. Sobre todo las gatas.

[...]Los gatos negros son de mala suerte. Los blancos, amarillos, grises o pardos, también.

Resisten atropellamientos, tijeretazos, puntapiés, venenos para ratas, caídas de rascacielos.

Lo infalible es meterlos en un costal, colgarlos de un árbol y apedrearlos.

Encontrar el gozo en el sufrimiento es la paradoja del escritor, que se cumple cuando logra el vínculo perfecto entre el sentipensar y la palabra que los expresa. “La degradación de la primavera”³² es otro ejemplo de su capacidad sarcástica, en donde habla con el impudor del que no tiene nada que perder, sin amarras ni red de protección para sí mismo ni para nosotros, en una especie de desprendimiento divertido y amargo con los que construye la identidad de nuestra ciudad. En “Portarretratos” tampoco se arredra para describirse con un *Fade in*:

Lo de menos era empezar
con un autorretrato.

Pero, francamente, no tengo cara
para hacerlo.

Junto con otros retratos del álbum familiar como
“El viejo Ernest”:

El viejo Ernest
asentó la frente
contra los cañones
de su escopeta,
cerró los ojos,

³¹ *Poesía reunida*, p. 556.

³² *Ibid.*, p. 558.

vio que un león se acercaba
y disparó.

El humor, negro o blanco, es algo muy distinto a la risa propia de la comedia. Ésta es redonda, llena de fuerza, salud, alegría vital; en cambio el humor es velado como la bruma inglesa. (Los franceses adoptaron el término *humour* de los ingleses, en el siglo xvi). *Humour* es la palabra que conviene para designar el espíritu de Francisco Hernández. Es una revuelta superior del espíritu que se expresa a veces en juegos de palabras como las de *Fade in*, en “Desnudez”: *Hojas de acanto te cubren [...] Ojos de canto te descubren*, en “Hacia tu vulva luz” donde el erotismo del cuerpo se conjuga con el erotismo del lenguaje mediante innumerables juegos de palabras: *gineceos/ jineteos; marítima corteza/ cortesana; en un cerrar de ojos/ te ciegas/ me siegas*; y hasta se atreve a juegos fónicos —que personalmente me desagradan por estar basados en la mala ortografía— en el poema intitulado “Silencio”: *El aire es leve rosa dura*.

Pero su humor no se expresa siempre mediante juegos de palabras (ya vimos un ejemplo de humor negro en “El viejo Ernest”), en ocasiones se expresa en una ironía destructiva, a veces chirriante:

si el beso apresurado
que nos dimos
no me hubiese sabido
a emulsión de scott
habría violado a la bella niña
de ojos
y calzoncitos
azules³³

En otras ocasiones, su humor pierde mordacidad y se pacifica; de crítico pasa a ser lúdico. Es un humor desenvuelto, sin espesura, encantatorio como cuando Eliot Ness descubre el cadáver de Santa Claus.

Pero la sonrisa quizá tiene un doble o triple fondo, y puede disimular fácilmente en sus repliegues algo de malicia, algo de maldad incluso, como en “Espejo”.

Cuando te miras al espejo
te ves como si yo te estuviera viendo.
Entonces ves con mis ojos
y no me dejas ver nada.³⁴

O bien no se disimula y se expresa en un pesimismo original y amargo que se afirma más y más a medida que el humorista razona su risa en “Cabos sueltos”:

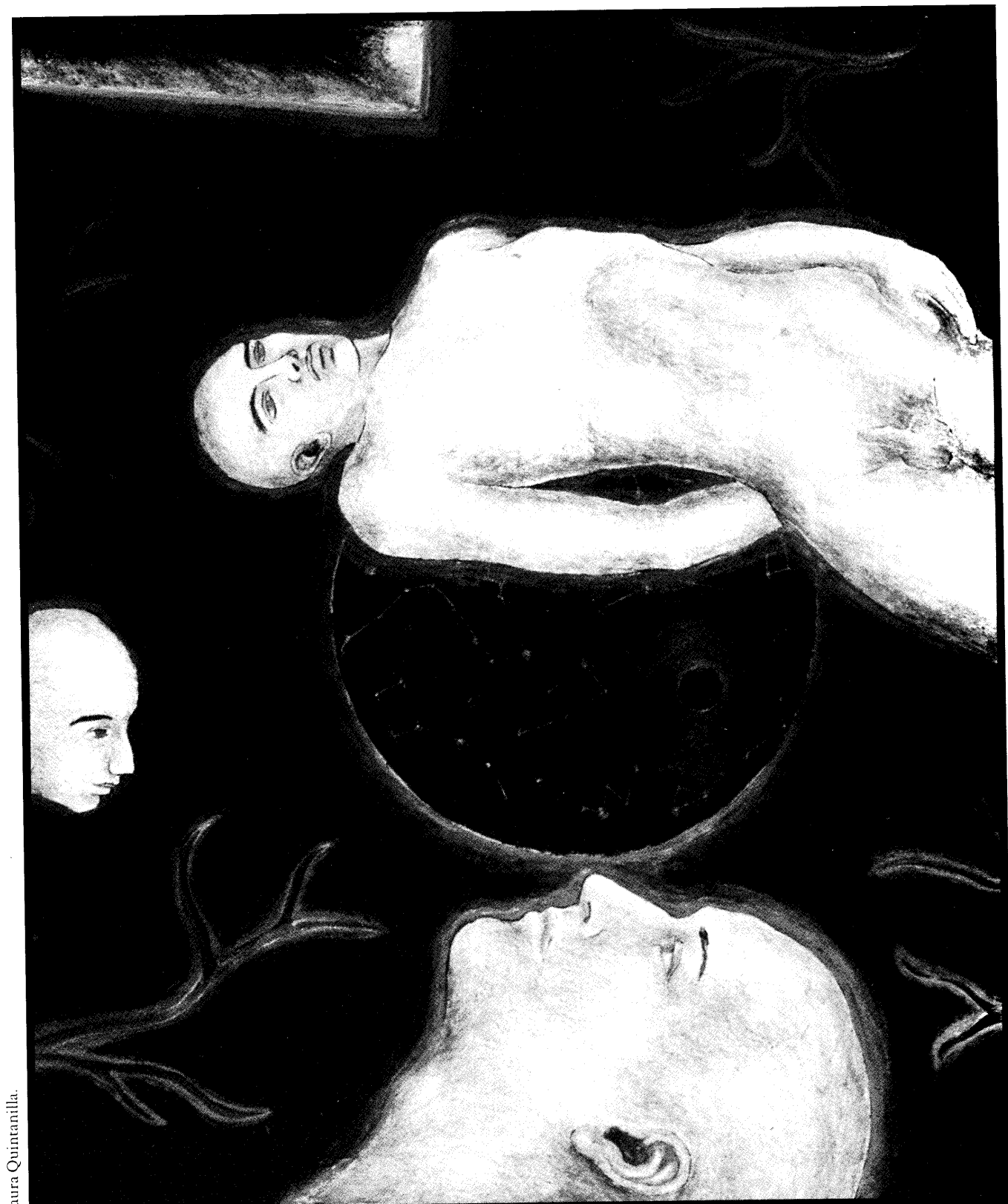
por sus innumerables crímenes
el agua morirá ahogada
el fuego acabará en la hoguera
el aire expirará en la cámara de gases
y la tierra será enterrada viva
sin nadie que le arroje
un último puñado de sí misma³⁵

Hernández no busca tropos o figuras retóricas con el ánimo de ornamentar su poesía, a él le salen al camino desplazamientos metonímicos constantes y diversos en febril ensañamiento creador. En verdad que el humor es complicado: tiene sus humores. Pero el *humour*, *les mots d'esprit*, de Francisco Hernández siempre sorprende, siempre despeina.

³³ *Poesía reunida*, p. 135.

³⁴ *Poesía reunida*, p. 238.

³⁵ *Ibid.*, p. 141.



Laura Quintanilla.

Insomnio. Encausto y chapopote s/tela, 120 x 200 cm. 2001.

ARS MAGNA COMBINATORIA, O EL JUEGO DE LAS (IM)POSIBILIDADES EN DOS CUENTOS DE BORGES Y CALVINO

Enrique López Aguilar*

El gran artificio de las combinaciones

RAIMUNDO LULIO anticiparía con su *Ars magna combinatoria* esos precisos juegos de la inteligencia tan caros a Borges, y es seguro que a este escritor no le molestaría la mención del pensador catalán entre alguno de sus precursores, máxime si él mismo advirtió que

el poema *Fears and Scruples* de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como ahora nosotros lo leemos. En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres.¹

Salvada la idea de concebir un sistema que permitiera agotar o predecir el total de las combinaciones

posibles en un determinado sistema numerológico, que recuerda las búsquedas enloquecidas de los cabalistas medievales en pos de la combinación de letras y alturas de entonación empleadas por Yahvé para crear el universo (es decir, la combinación que configura el nombre secreto de Dios y que tiene en sí mismo potencia creativa), salvada, pues, esta idea, las exploraciones borgeanas en torno a las perplejidades del azar, de las combinaciones textuales, de la posibilidad de concentrar la visión simultánea de todo el universo en un solo punto (el *aleph*), de que la memoria pueda perderse en la contemplación de un solo objeto (el *zahir*), o de que Pierre Menard pueda reescribir palabra por palabra *El Quijote*, resignificándolo, hacen de Borges un escritor que llevó mucho más lejos, en sus ficciones, algunas ideas procedentes de Lulio y la Cábala, fiel a su propia declaración de que “[...] lo que he tratado de hacer es aprovechar las posibilidades literarias de la filosofía, o de los sistemas filosóficos”.²

De acuerdo con estas premisas, la actividad intelectual de Borges incluye a Lulio y otros muchos precursores creados por él pero, simultáneamente, al escritor argentino también le ocurre que se ha convertido en precursor de otros, quienes, a su vez, lo resignifican, como en los casos de Italo Calvino,

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Jorge Luis Borges, “Kafka y sus precursores”, en *Obras completas*, pp. 711-712.

² *Id.*, *A / Z*, p. 106.

Umberto Eco, Augusto Monterroso, Juan José Arreola, Julio Cortázar y otros muchos cuyo nombre ya es Legión. Al margen de la brutalidad con que Germán Dehesa definió las características de las comentadas genealogías literarias durante un programa televisivo, hace algunos años (él habló de dos hijos italianos de Borges, uno inteligente y otro “taradito”: Calvino sería el inteligente y Eco, “el taradito”), concuerdo con él en considerar muy superior la imaginación literaria de Calvino a la del Eco novelista, pues éste creó una farragosa y mamotrética novela titulada *El péndulo de Foucault* cuando Borges ya había previsto y sintetizado esa obra con un cuento concentrado y multisignificante, “La muerte y la brújula”. ¿Dónde no aprendió la lección borgeana el Eco fabulador? En la concisión, la precisa prosa y la rapidez (entendida en el sentido calvinista y, casi, en el que Kundera desarrolla en su novela *La lentitud*, aunque sin mucha fortuna: “El caballero ve en esa mirada obstinada el deseo de hablar. Algo le molesta en esa obstinación. Comprende que esa impaciencia por hablar es a la vez una implacable falta de interés por escuchar. Al toparse con ese deseo [...] ya no ve razón alguna para prolongar el encuentro”).³ Así, salvo algunos matices, las siguientes palabras de Calvino acerca de Borges también son aplicables a los mejores escritores de estirpe borgeana, incluido, por supuesto, él mismo:

Nace con Borges una literatura elevada al cuadrado y al mismo tiempo una literatura como extracción de la raíz cuadrada de sí misma; una “literatura potencial”, por usar un término que se aplicará más tarde en Francia, pero cuyos precedentes se pueden encontrar en *Ficciones*, en ideas y fórmulas de las que hubieran podido ser las obras de un hipotético autor llamado Herbert Quain.⁴

En esa red de entrecruzamientos, genealogías, lecturas y relecturas, préstamos y prosecuciones literarias, me parece percibir que, entre los muchos goznes

que acercan a Borges y Calvino, se encuentra su amor por el juego con los sistemas de permutaciones, las posibilidades del azar, la indagación de todas las causas que confluyen en un mínimo momento de la vida de una persona, o el cumplimiento de cada posibilidad en un sistema infinito de opciones que contradice la condición limitada y temporal del ser humano. En sus respectivas fabulaciones subyace algo más que la idea de jugar especulativamente: lo que ambos autores proponen es la exploración de todas las ramas de la memoria, de todos esos haces de la existencia que, por diversas razones, no se pueden recorrer, es decir, la coincidencia de todas las potencias subyacentes en el acto llamado uno mismo: el otro y el mismo, si se tolera la paráfrasis del título de ese poemario borgeano.

El jardín y las memorias

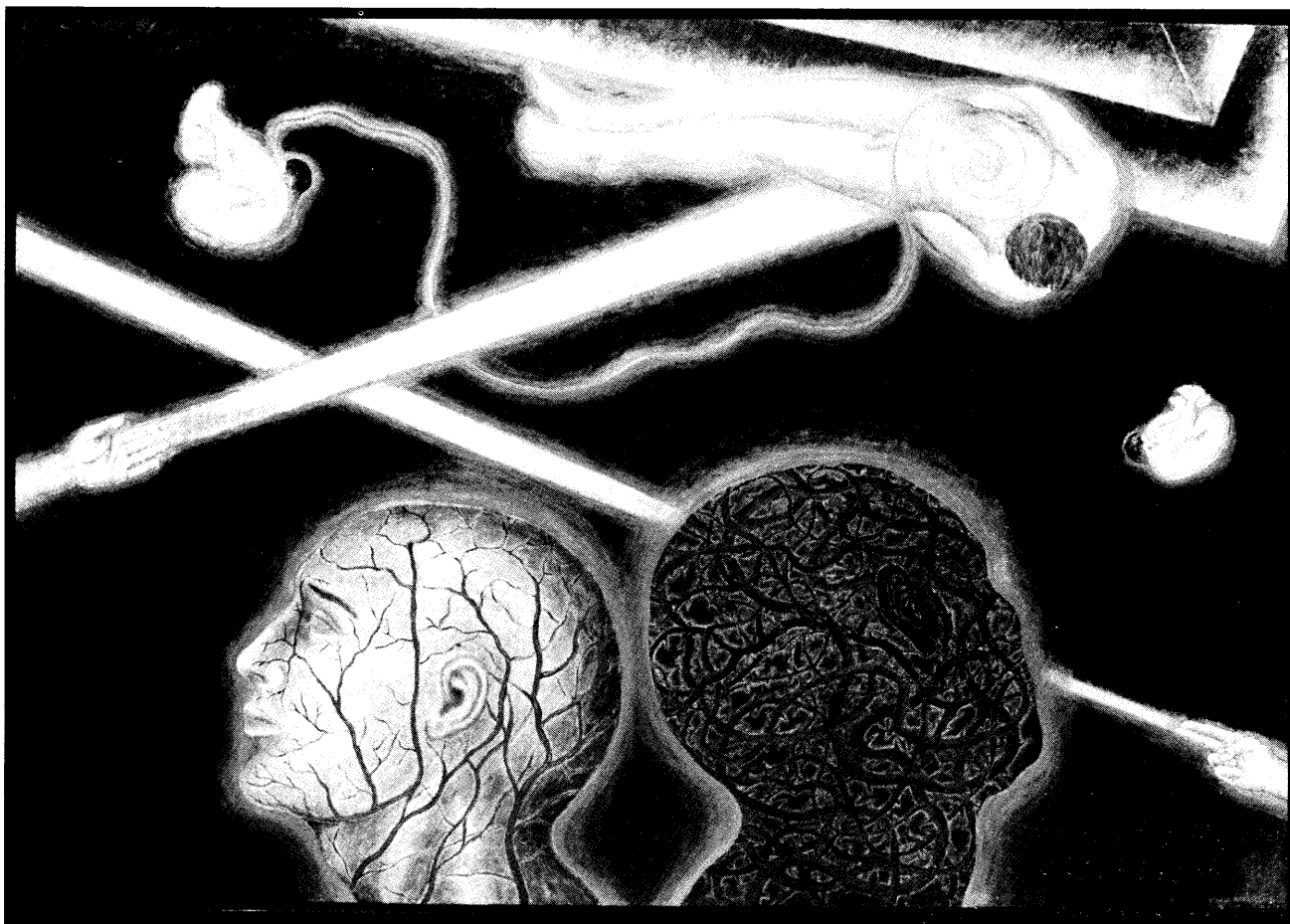
JORGE Luis Borges publicó un cuento titulado “El jardín de senderos que se bifurcan”, en 1941,⁵ con el que inaugura, magistralmente, parte de lo que será un nuevo modo de contar: el texto arranca con una referencia a la página 242 de la *Historia de la Guerra Europea*, de Liddell Hart, y prosigue con la extensa cita de una declaración firmada por el doctor Yu Tsun, “antiguo catedrático de inglés en la *Hochschule* de Tsingtao”,⁶ de la que faltan las dos primeras páginas, la cual será, propiamente hablando, el texto que dará forma al cuento. Éste incluye, además, una nota a pie de página atribuida al editor, posible tercera voz narrativa del texto (no por breve, menos perturbadora dentro del sistema de cajas chinas con que éste se encuentra construido). Conforme se avanza en la lectura del doctor Yu Tsun, el lector advierte que se encuentra frente al relato del protagonista (en primera persona), un espía chino que trabajaba para

³ Milan Kundera, *La lentitud*, pp. 164-165.

⁴ Italo Calvino, “Rapidez”, en *Seis propuestas para el próximo milenio*, p. 62.

⁵ Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan*. Sur, Buenos Aires, 1941-1942; *apud. id.*, *Ficcionario*, p. 426.

⁶ *Id.*, “El jardín de senderos que se bifurcan”, en *Obras completas*, p. 472.



La energía y la materia, vista parcial. Encausto y chapopote/tela, 145 x 205 cm. 2001.

el Imperio Alemán, en Inglaterra, durante la primera guerra mundial, y que la cronología de la parte medular del relato debe ubicarse hacia el segundo crepúsculo y la noche del 22 o 27 de julio de 1916, dependiendo de si la demora comentada por el narrador que introduce la historia hubiera sido provocada por el éxito de la misión de Yu Tsun:

En la página 242 de la *Historia de la Guerra Europea*, de Liddell Hart, se lee que una ofensiva de trece divisiones británicas (apoyadas por mil cuatrocientas piezas de artillería) contra la línea Serre-Montauban había sido planeada para el veinticuatro de julio de 1916 y debió postergarse hacia la mañana del día veintinueve. Las lluvias torrenciales (anota el capitán Liddell Hart) provocaron esa demora —nada significativa, por cierto. La siguiente declaración, dictada, firmada y releída por el doctor

Yu Tsun [...] arroja una insospechada luz sobre el caso.⁷

Sin embargo, así como la cronología del relato de Yu Tsun se realiza desde un presente narrativo, en vísperas de su ajusticiamiento, desde el que se estructura una larga analepsis en forma de retrospectión, su texto se encuentra engarzado dentro de otro, aparentemente intemporal pero posterior al suyo (citado previamente) y en el que se intercala de manera subordinada, sin importar que la suya sea la parte medular del cuento. Además, no sólo la primera narración inicia *ex abrupto* y alude a una obra histórica,

⁷ *Loc. cit.*

ya escrita pero desconocida para el lector, sino que la segunda lo hace *in medias res*, por la pérdida de dos páginas en la declaración de Yu Tsun:

...y colgué el tubo. Inmediatamente después, reconocí la voz que había contestado en alemán. Era la del capitán Richard Madden. Madden, en el departamento de Viktor Runeberg, quería decir el fin de nuestros afanes y —pero eso parecía muy secundario, o *debía parecérmele*— también de nuestras vidas [...] ⁸

De este primer nivel de una historia entre policíaca y de espionaje, no exenta de inverosimilitudes (¿qué hacía un espía chino, identidad difícil de disimular, haciendo trabajos de Inteligencia para Alemania en Inglaterra?), se va tramando un laberinto narrativo que desembocará en la persecución de Yu Tsun por Richard Madden, agente británico que lo ha descubierto; el espía, con todo en contra (debe huir, tiene poco dinero —una corona, dos chelines y unos peniques—, una pistola con una sola bala y está obligado a hacer saber a la Inteligencia Alemana el nombre “[...] del preciso lugar del nuevo parque de artillería británico sobre el Ancre”), ⁹ contará con sólo cuarenta minutos de ventaja antes de que Madden lo alcance cerca de la estación de Ashgrove, en la casa del sinólogo inglés Stephen Albert. De él dice el narrador: “[...] yo sé de un hombre de Inglaterra —un hombre modesto— que para mí no es menos que Goethe. Arriba de una hora no hablé con él, pero durante una hora fue Goethe...” ¹⁰

El cuento, regido por un azar que casi parece obra de milagrería, se encuentra, sin embargo, presidido por una inteligencia que no ha dejado nada a la casualidad: encontrar en la guía telefónica el nombre de la persona mediante el cual el espía informará el del lugar que deben bombardear los alemanes; bajar del tren y hallar unos niños que, sin preguntar, saben que el protagonista busca a Stephen Albert (Yu Tsun es chino y Albert, sinólogo); desembocar en un

camino donde deben tomarse todas las ramificaciones hacia la izquierda para llegar a la casa del hombre buscado, módico laberinto que no deja ver la complejidad de otro; contar con un antepasado que construyó un nunca encontrado laberinto, al que dedicó trece años de su vida, abandonando el poder temporal: Ts’ui Pên; escuchar el sonido de una flauta que el protagonista no advierte, en principio, porque toca música china; descubrir que el laberinto de Ts’ui Pên no es físico, sino metafísico, que se encuentra fundado en el tiempo y su cifra se encuentra dentro de los límites de una novela caótica: *El jardín de senderos que se bifurcan*; confrontar la casi inverosímil situación de que el descendiente del constructor de un laberinto, catedrático universitario que trabaja como espía, se encuentre en Ashgrove con el único hombre, un occidental, que ha hallado el laberinto y descifrado el caos de la novela; conversar durante una apacible hora acerca de ese laberinto hecho de tiempo y tener que matar, antes de la llegada de Madden a la casa del sinólogo, a quien ha sido un Goethe, el develador del misterio...

Todo en el cuento es de tan precisa exactitud que pasan desapercibidas sus inverosimilitudes y absurdos, casi de película hollywoodense: lo más extraño siempre coincide, tal como no ocurre en la realidad. El lector avisado podría advertir, en el punto dicho, que existe una misteriosa simetría entre el laberíntico cuento de Borges con la enloquecida novela de Ts’ui Pên, hasta que Stephen Albert expresa el despejamiento del misterio:

[...] me remitieron, de Oxford, el manuscrito que usted ha examinado. Me detuve, como es natural, en la frase: *Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan*. Casi en el acto comprendí; *el jardín de senderos que se bifurcan* era la novela caótica; la frase *varios porvenires (no a todos)* me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio. La relectura general de la obra confirmó esa teoría. En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta a diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts’ui Pên, opta —simultáneamente— por

⁸ Loc. cit.

⁹ Ibid., p. 473.

¹⁰ Loc. cit.

todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela [...]¹¹

En ese punto, ocurre una doble anagnórisis: Yü Tsun descubre el sentido de la aparente insensatez de su antepasado por la intermediación de un bárbaro (un inglés); el lector, que el cuento de Borges reproduce formalmente su propio contenido, pues describe un laberinto temporal y narrativo desde un sutil laberinto temporal y narrativo en el cual se explican todas las posibles contradicciones, rarezas y coincidencias del texto:

[...] A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma.

—En todos —articulé no sin un temblor— yo agradezco y venero su recreación del jardín de Ts'ui Pên.

—No en todos —murmuré con una sonrisa—. El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros. En uno de ellos soy su enemigo.¹²

Una vez en posesión de las claves esenciales del cuento, el lector puede darse cuenta de que “El jardín de senderos que se bifurcan” no sólo es un texto que enuncia una interesante tesis acerca de las permanentes bifurcaciones en que se desenvuelven la libertad y el libre albedrío humanos, sino que adquiere la forma narrativa de la materia que está contando: su

importancia, pues, no sólo radica en la expresión conceptual de una provocadora visión del tiempo, sino en reproducir en el significante cuanto se dice en el significado, en un doble nivel: el cronológico y el laberíntico. De ahí que, para ciertos lectores, la respuesta frente al cuento de Borges sea la misma perplejidad con que Yü Tsun miraba la obra de su antepasado, incapaces de apreciar el exacto cristal que tienen ante sus ojos; de ahí que en esa bifurcación del tiempo ocurran tan “inverosímiles” coincidencias.

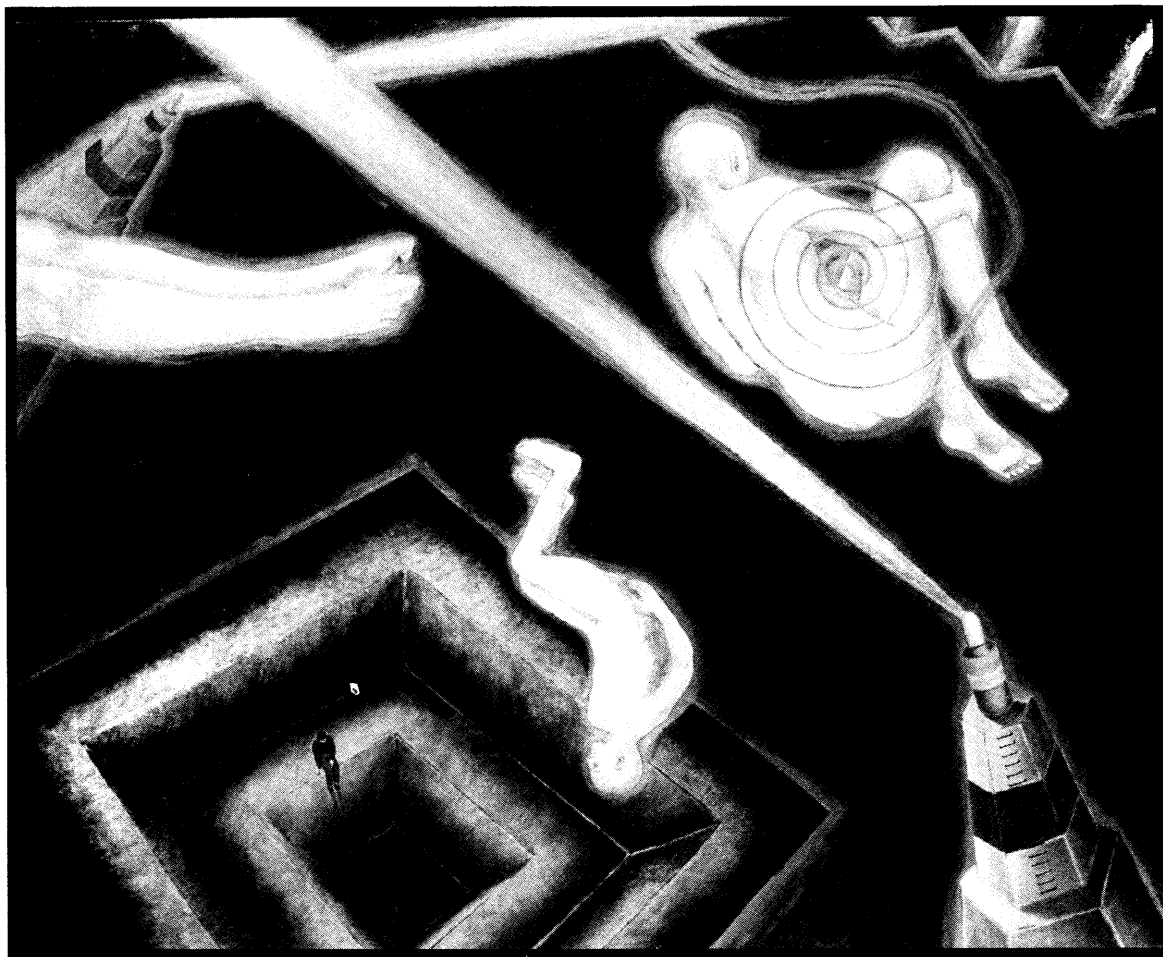
Italo Calvino publicó el cuento “Las memorias de Casanova” para acompañar un volumen de agua-fuertes de Massimo Campigli, en Salomón e Torrini editores (1981), con una nota de Autor en tercera persona. Luego se publicó en *La República* (15 y 16 de agosto de 1982). Póstumamente, fue recopilado en la colección que en castellano se llamó *La gran bonanza de Las Antillas* (1993) y, en italiano, *Prima che tu dica “Pronto”* (1991). Es, así, cuarenta años posterior a “El jardín de senderos que se bifurcan” y con él mantiene apreciables semejanzas y diferencias que, no obstante, distan de colocar al texto en el nivel de mero apólogo o paráfrasis del cuento borgeano. Es imposible deducir si Calvino tenía en mente emparentar a su cuento con el de Borges, pero es indudable que un lector tan voraz como él no podía dejar de tener en mente a alguien cuya obra conocía tan bien y de la que siempre se expresó muy elogiosamente. De hecho, respecto a “El jardín de senderos que se bifurcan”, dice en uno de sus últimos ensayos:

[...] Por ejemplo, su ensayo sobre el tiempo, “El jardín de senderos que se bifurcan” [...] se presenta como un cuento de espionaje, que incluye un cuento lógico-metafísico, que incluye a su vez la descripción de una interminable novela china, todo concentrado en una docena de páginas.

Las hipótesis que Borges enuncia en este cuento, cada una contenida (y casi oculta) en pocas líneas, son: una idea de tiempo puntual, casi un absoluto presente subjetivo [...]; después una idea de tiempo determinado por la voluntad, en la que el tiempo se presenta irrevocable como el

¹¹ *Ibid.*, pp. 477-478.

¹² *Ibid.*, p. 479.



El sueño, vista aérea. Encausto y chapopote s/tela, 147 x 180 cm. 2001.

pasado; y por fin la idea central del cuento: un tiempo múltiple y ramificado en el que todo presente se bifurca en dos futuros [...]. Esta idea de infinitos universos contemporáneos, en la que todas las posibilidades han de realizarse en todas las combinaciones posibles, no es una digresión del relato sino la condición misma para que el protagonista se sienta autorizado a cumplir el destino absurdo y abominable que su misión de espía le impone, seguro de que ocurre sólo en uno de los universos, pero no en los otros; más aún: que cometiendo el asesinato aquí y ahora, él y su víctima podrán conocerse como amigos y hermanos en otros universos.¹³

“Las memorias de Casanova” inicia con una nota de Autor, a pie de página, en la que Calvino habla de Calvino relacionando el catálogo de los amores del narrador protagonista con *Las ciudades invisibles*, publicada en 1972, “[...] catálogo de ciudades imaginarias visitadas por un Marco Polo redivivo [...]”.¹⁴ Es interesante que en la nota se aclare que Calvino pretende iniciar “[...] otra serie de breves cuentos también de aventuras atribuidas a otro famoso veneciano, Giacomo Casanova”,¹⁵ pues eso reitera la condición literaria del texto que se está leyendo: Casanova, personaje real y autor de unas licenciosas *Memorias*, pero ficcionalizado en el imaginario

¹³ Calvino, “Multiplicidad”, en *op. cit.*, p. 120.

¹⁴ *Id.*, “Las memorias de Casanova”, p. 263.

¹⁵ *Loc. cit.*

popular como un seductor dieciochesco, se literaturiza como Marco Polo (personaje real que sigue un camino de ficcionalización parecido al de Casanova, autor, él mismo, de una crónica de viajes conocida como *El millón*), y el Autor que se refiere a sí mismo en tercera persona y habla de obras publicadas verdaderamente, como *Las ciudades invisibles*, terminan por convertirse en una tríada (Polo-Casanova-Calvino) de personas reales convertidas en personajes literarios que, a su vez, han escrito obras literarias, con la diferencia de que Calvino-Autor ha hecho de Casanova y Polo personajes y voces de obras suyas, y pretende hacer lo mismo con una nota en la que Calvino-Autor convierte a Calvino-Persona en otro proceso de escrituración.

De aceptar el postulado del Autor en su nota, “Las memorias de Casanova” sería un texto integrado por cinco cuentos breves en los que una misma voz narrativa, que va mutando, ofrece a distintas protagonistas en cada uno de ellos: Ilda y Cate, Irma y Dirce, Tullia, Sofía y Fulvia. Cada nombre o par de nombres es, a la vez, emblema de una situación textual: Ilda y Cate representan dos amores simultáneos que se confunden en la memoria de Casanova; Irma y Dirce representan una proyección especular en la que una recuerda a la otra hasta el punto de que el recuerdo de una termina por estorbar a la presencia de la otra en la conciencia narrativa; Tullia, una mujer madura con la que Casanova mantuvo relaciones siendo ambos jóvenes, se ve incesantemente cubierta por las sobresaltantes imágenes de una juventud que el narrador no puede olvidar, pues quisiera tener simultáneamente en sus brazos a la mujer joven y a la madura; Sofía es alguien tan evanescente en la memoria del protagonista que tiene dudas acerca de los detalles que la construían en el mundo real: ¿era ella una mujer o todas las mujeres o sólo un segmento de lo femenino?; finalmente, Fulvia es la mujer amada y poseída en el presente pero de quien se tiene la certeza de que, posteriormente, tendrá junto a ella a otros amantes: ante ese futuro, en el cual el narrador no tiene asideros ni presencia, sino sólo la sensación de ser él mismo un recuerdo, el protagonista se descubre celoso, desconcertado ante el hecho de poder convertirse en lo

que él mismo ha convertido a sus demás amantes: una memoria difusa.

Hasta aquí, la mera descripción del cuento (¿los cuentos?) de Calvino exhibe algunas semejanzas y muchas diferencias anecdóticas respecto a “El jardín de senderos que se bifurcan”, aunque se intuya el plano donde coinciden ambos textos: en la obsesión del personaje de Casanova por satisfacer cada una de las bifurcaciones que su propia historia, o los recuerdos de distintas mujeres, o la presencia de la otra despiertan en él. El laberinto de tiempos y universos en el cuento de Borges se presenta desde una novela, pero como la construcción de un hecho metafísico y posible; en el cuento de Calvino, el laberinto ocurre en la memoria del personaje-narrador, en su conciencia y en el plano de la escritura, lugar que parece reproducir o traducir el de la memoria: la voluntad de Casanova quisiera perseguir a todas las mujeres presentes y simultáneas, o la presente y su recuerdo, o al recuerdo de otra en la actual, o a la posible y casi disuelta en el futuro desde el presente huidizo, o a una que fue y no se sabe, bien a bien, cómo fue. Como en un juego obsesivo de permutaciones, la única salida de Casanova es escapar y abandonar las relaciones, ya sea físicamente, ya sea porque su memoria le ha vuelto inasibles las imágenes de un pasado que, alguna vez, tuvo entre sus manos. ¿Su única solución? La escritura, pero ésta sólo le devuelve la evidencia de que, buscando cumplir cada bifurcación de lo femenino, siempre ha tenido que luchar contra su condición única y personal, así como con la condición unívoca de la otra.

Cuando Casanova elabora la siguiente conclusión, respecto a sus relaciones simultáneas con Cate e Ilda, en realidad está hablando de un proceso que, con variantes y distintos nombres, se repite en las cinco secuencias que construyen las cinco memorias del protagonista:

Mi alma se había convertido en el campo de batalla de las dos mujeres. Cate e Ilda, que en la vida exterior se ignoraban, estaban continuamente frente a frente, disputándose el territorio dentro de mí, se tiraban de las greñas, se despedazaban. Yo sólo existía para acoger aquella

lucha de seres encarnizados, de la cual ellas nada sabían.¹⁶

Cuando Casanova se relaciona con Irma porque le recuerda a Dirce y comienza a descubrir, con el tiempo, lo que hay de Irma en Irma, ocurre en la siempre inquieta y especular memoria del narrador un proceso semejante al citado antes:

De modo que mi encuentro con Irma se convirtió en una batalla con la sombra de Dirce que no cesaba en entrometerse entre nosotros, y cuando me parecía que estaba por atrapar la indefinible esencia de Irma, que había establecido entre nosotros dos una intimidad que excluía cualquier otra persona o pensamiento, Dirce, la experiencia vivida que era para mí Dirce, imprimía su molde en todo lo que yo estaba viviendo y me impedía sentirlo como nuevo. Ahora Dirce, su recuerdo y su impronta, sólo me inspiraban fastidio, constricción, tedio.¹⁷

Creo que así es posible arribar a la bisagra donde se encuentran las confluencias y lo distinto en ambos cuentos: Yu Tsun asiste a la revelación de un sistema de universos paralelos, todos posibles, en el que no todos pueden ser habitados por la misma persona; todos los universos se ramifican en dos y, en lugar de cerrarse conforme se elige por una de las opciones, cada una se bifurca casi hasta el infinito, pero la contingencia del ser que cree elegir también le impide conocer el desenlace de todas las bifurcaciones. En cambio, las memorias de Casanova muestran los procesos de un personaje en el que, a pesar de él mismo, todas las experiencias tenidas con mujeres, cada figura, cada rostro y cuerpo, hacen acto de presencia de manera casi simultánea, por encima, incluso, de los deseos y las intenciones del protagonista. Cada mujer condena a Casanova a tenerla en la memoria y a hacérsele presente frente a otra, no bien inicie una nueva aventura, y si la nueva debe combatir con el fantasma de otra (simultánea, del

pasado, con ella misma en su juventud, con su condición borrosa o con ella en el futuro, sin Casanova y con otros hombres), ella tendrá el “privilegio” de habitar esa memoria, de adueñarse inoportunamente de la misma cuando aparezca una nueva mujer, y así hasta el fin de las memorias y la capacidad aventurera del narrador.

Las mujeres en la experiencia de Casanova no se bifurcan, pero su memoria sí, insistiendo en hacer convivir a los irremediables fantasmas en que convierte a cada una de ellas. Así, será inevitable en el proceso del cuento que, ante cada nuevo ser femenino, se convoque por lo menos a otro, lo cual le impedirá al protagonista alcanzar la plenitud amorosa con la nueva en un proceso que pareciera combinar la bifurcación de los recuerdos con la obsesión de ese talismán descrito por Borges en “El zahir”: una moneda inocua con la característica de poder adueñarse de la memoria de quien la haya visto una sola vez, al tiempo que desplaza y borra los demás recuerdos y el lenguaje del infortunado contemplador.

La sensatez con que termina el cuento viene de palabras que Fulvia le dice a Casanova, no de las conclusiones personales de éste, un ser memorioso incapaz de sustraerse a su propio sistema de permutaciones:

[...] Me contestó que también me compadecía, porque nuestra felicidad venía de ella y de mí juntos, y que al separarnos perderíamos los dos; de modo que para conservarla más tiempo debíamos dejarnos embeber de esa felicidad sin pretender definirla desde afuera.¹⁸

La página y el laberinto

ENTRE Yu Tsun y Casanova se encuentra una fraternidad: ambos son personajes narradores que requieren de la palabra escrita para dilucidar su encuentro con el laberinto, sin que éste parezca exorcisarse por

¹⁶ *Ibid.*, p. 266.

¹⁷ *Ibid.*, p. 267.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 273-274.

el hecho de quedar descrito sobre la hoja en blanco. Yu Tsun aspira a morir para reencontrarse con Stephen Albert en otro universo paralelo y poder mantener con ese Goethe una relación de amistad que en este plano del laberinto no pudo sostener; Casanova escribe tratando de dilucidar sus perplejidades, pero no consigue sino establecer el principio de un sistema de permutaciones memorísticas que volverían asunto más que proustiano el intento de recuperar la esencia de una sola de las mujeres entrevistadas durante su experiencia amorosa. Mientras que Yu Tsun vive en un laberinto y desea pasar a otro, Casanova percibe difusamente que él es el laberinto o, peor aún, es al mismo tiempo el Minotauro y el Laberinto. El perverso mecanismo de su infelicidad se vuelve más complejo conforme aumenta el número de mujeres en su vida. Si se piensa en esa numerología un tanto burlona que Da Ponte pone en boca de Leporello, en *Don Giovanni*, de Mozart, la cifra resulta abrumadoramente atroz no bien se traspone a las memorias de Casanova mediante un simple cálculo probabilístico:

Madamina, il catalogo è questo
delle belle che amò il padrón mio:
un catalogo egli è che ho fatt'io;
osservate, leggete con me.
In Italia seicentocuaranta,
in Almagna duecentotrentuna,
cento in Francia, in Turchia novantuna,
ma in Ispagna son già
mille e tre.¹⁹

Cotejar lo poco que se encuentra traducido al español de las *Memorias* del verdadero Casanova, permite suponer que las cifras proferidas por Leporello no hubieran sido del disgusto del veneciano, pero puede tomarse el caso menos numeroso, el de Turquía: noventa y un mujeres. El proceso de la memoria de Casanova tendría que ser factorial: 1^{91} , es decir, $1 + 2 + 3 \dots 91$: el número resultante de esa suma sería la cantidad de combinaciones posibles que la memoria de Casanova podría hacer con el

recuerdo de noventa y un mujeres distintas, lo cual apenas se deja atisbar en el abismo enunciado por Calvino, pues el universo que maneja durante los cinco momentos del relato es de sólo siete personajes femeninos.

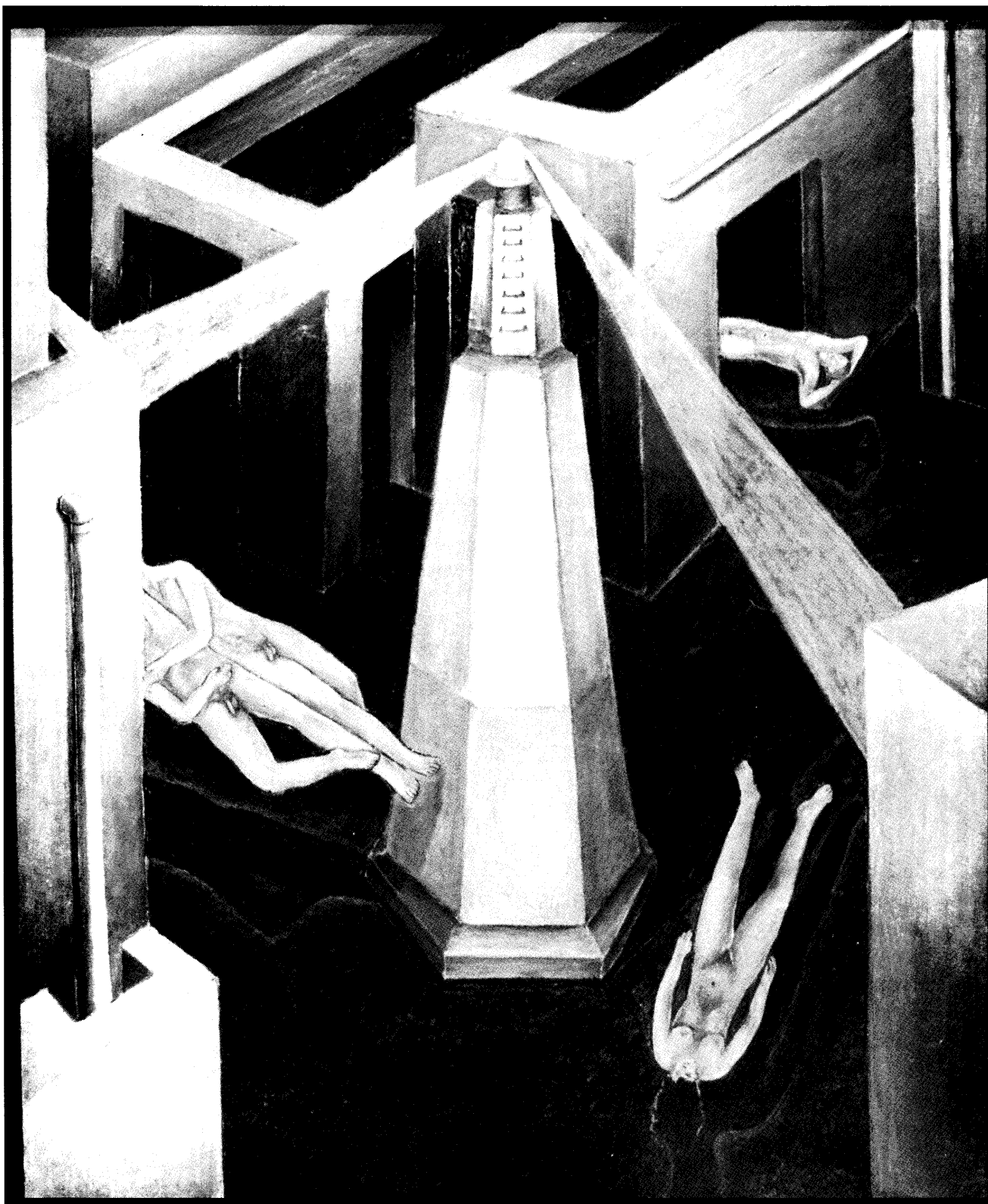
Ambos cuentos concluyen en un punto donde el resto es suponer alguna clase de encuentro con el laberinto, sea temporal o memorístico, y bien podrían compartir el mismo final: "[...] No sabe (nadie puede saber) mi innumerable contrición y cansancio".²⁰ El cuento de Borges es más vasto y complejo, más fundador que el de Calvino, pero éste tiene la sabiduría de plantear el laberinto desde una liza individual, desde la certeza un tanto vertiginosa de que las bifurcaciones de la memoria bien pueden ser una forma de la pesadilla.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis, *A / Z*. Sel., pról. y notas de Antonio Fernández Ferrer. Siruela, Madrid, 1988, 303 pp. (La Biblioteca de Babel, 33)
- , *Ficcionario. Una antología de sus textos*. Est., intr., pról. y notas de Emir Rodríguez Monegal. FCE, México, 1985, 483 pp. (Tierra Firme)
- , *Obras completas*. Emecé, Buenos Aires, 1974, 1161 pp.
- Calvino, Italo, "Las memorias de Casanova", en *La gran bonanza de Las Antillas*. Trad. del italiano por Aurora Bernárdez. Tusquets, México, 1993 (Andanzas, 190).
- , *Seis propuestas para el próximo milenio*. Nota prel. de Esther Calvino. Siruela, Madrid, 1998, 159 pp. (Biblioteca Italo Calvino, 2).
- Casanova, Giacomo, *Memorias*. Mediterráneo, Madrid, 1973, 218 pp. (Colección de bolsillo, 44).
- Kundera, Milan, *La lentitud*. Tusquets, México, 1995, 168 pp. (Andanzas, 231)
- Ponte, Lorenzo da y Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni*. Philips, Londres, 1991, 271 pp.

¹⁹ Da Ponte, *Don Giovanni*, p. 102.

²⁰ Borges, "El jardín de senderos que se bifurcan", en *op. cit.*, p. 480.



El faro. Encausto y chapopote s/madera, 120 x 100 cm. 1997.

ELENA GARRO: LA OTRA MEMORIA

Sergio Segura Estrella*

*Detrás de ella
iban quedando sus fantasmas:
se deshacía de su memoria.
Los recuerdos del porvenir.*

A la manera de Marcel Proust, *Los recuerdos del porvenir* es la reconstrucción de una vida (la del narrador) entendida como descubrimiento del significado de la realidad a través de la memoria: esa incesante búsqueda por trascender la realidad y el mundo, y recuperar no sólo el tiempo, sino la otra memoria: nuestra memoria perdida.

Los laberintos de la memoria

“Memorioso es el recuerdo”, dijo alguna vez Jorge Luis Borges, pero también puede ser arriesgado. O desgarrador:

Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente. Sólo mi memoria sabe lo que encierra. La veo y me recuerdo, y como el agua va al agua, así yo, melancólico, vengo a encontrarme en su imagen cubierta por el polvo, rodeada por la hierba, encerrada en sí misma y condenada a la

memoria y a su variado espejo. La veo, me veo y me transfiguro en multitud de colores y de tiempos. Estoy y estuve en muchos ojos. Yo sólo soy memoria y la memoria que de mí se tenga (p. 11).

En este primer párrafo del primer capítulo podemos apreciar una confesión, la autora nos lleva a un pueblo sumido en su propio recuerdo, que es también un porvenir: un retroceder veloz hacia otro tiempo. Aquí, Elena Garro nos coloca ante un desafío: un porvenir lleno de recuerdos o un porvenir como repetición constante del pasado donde “sus pobladores son personajes sin futuro, recuerdos de sí mismos, sólo vivientes en el proceso devastador de la memoria”.¹ Pueblo y habitantes han quedado marcados indudablemente por lo vivido, por la nostalgia de la dicha y del bien perdido:

Y sin embargo en la memoria hay un jardín iluminado por el sol, radiante de pájaros, poblado de carreras, y de gritos. Una cocina humeante y tendida a la sombra morada de las jacarandas

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Contraportada *Los recuerdos del porvenir*.

(...) y ahora Isabel está otra vez ahí, bailando con su hermano Nicolás, en el corredor iluminado por linternas anaranjadas, girando sobre sus tacones, con los rizos en desorden y una sonrisa encandilada en los labios (pp. 13-14).

La virtud del pueblo también será su condena: recordar su porvenir. De entrada el mismo título de la novela nos plantea un problema de razonamiento lo mismo que una contradicción; podemos tropezarnos con un problema de “lógica”: *Los recuerdos del porvenir*, que en primera instancia interpretaríamos como una imposibilidad a nuestros tiempos existenciales: pasado, presente y futuro. Pero lo maravilloso de la novela es precisamente ese rompimiento con el tiempo lineal: pasado y futuro encerrados en un mismo acontecimiento; o tal vez un tiempo circular, más a la idea preclásica o mesoamericana. En *Los recuerdos del porvenir* se funda otro tiempo. Nuestra lógica del tiempo como tal se colapsa y entramos a un mundo donde lo único cierto es el tiempo del relato, o sea, la memoria de Ixtepec. Como lo menciona Todorov: “La literatura se crea a partir de la literatura, y no a partir de la realidad.”²

De éste ir y venir de la memoria debemos aceptar el carácter subjetivo y fragmentario de cualquier memoria. Walter Benjamin, señala que los hechos se convierten en imágenes que no hemos visto nunca, antes de acordarnos de ellos. Es decir, que las imágenes se producen en el proceso mismo de recordar ciertos acontecimientos, acto que nos puede llevar a borrar o confundir los límites entre sueño e imaginación, entre realidad y fantasía:

Para él (Félix) los días no contaban de la misma manera que contaban para los demás. Nunca se decía: ‘el lunes haré tal cosa’ porque entre ese lunes y él, había una multitud de recuerdos no vividos que lo separaba de la necesidad de hacer ‘tal cosa ese lunes’. Luchaba entre varias memorias y la memoria de lo sucedido era la única irreal para él (p. 21).

Así, la misma memoria de la novela se divide en dos partes: en la primera, el protagonista es el general Francisco Rosas y Julia Andrade, su amante. El general viene a representar una Revolución traicionada en un pueblo olvidado; todo el poder sobre Ixtepec es para Francisco Rosas y su ejército, y Julia que de alguna manera determina el destino de todo el pueblo, tiene todo el poder sobre el general. El general Rosas es el jefe de la Guarnición de la Plaza, un joven “alto y violento (que) no daba a nadie el saludo y nos miraba sin afecto”, sin embargo, “andaba triste”. Amaba a la bella Julia, una mujer a la que “era imposible no mirarla”; de su pasado sólo sabemos que había sido una mujer entregada a la fiesta y al placer. Sin embargo, la voz del pueblo no es muy clara: “Decían que se la había robado muy lejos, ninguno sabía precisar dónde, y decían también que eran muchos los hombres que la habían amado”;³ la vida de Julia convertida en el acertijo que el general nunca supo desentrañar:

Julia se dejó caer de bruces sobre la cama. Francisco Rosas sin saber qué hacer ni qué decir, se acercó a la ventana. Sus ojos apagados por el miedo que le inspiró el tedio de la joven se hallaron frente a los torrentes de sol que entraban a través de las persianas. Sintió ganas de llorar. No la entendía. ¿Por qué se empeñaba en vivir en un mundo distinto al suyo? Ninguna palabra, ningún gesto podían rescatarla de las calles y los días anteriores a él. Se sintió víctima de una maldición superior a su voluntad y a la de Julia. ¿Cómo abolir el pasado? Ese pasado fulgurante en el que Julia flotaba luminosa en habitaciones irregulares, camas confusas y ciudades sin nombre. Esa memoria no era la suya y era él el que la sufría como un infierno permanente y desdibujado. En esos recuerdos ajenos e incompletos encontraba ojos y manos que miraban y tocaban a Julia y la llevaban después a lugares en donde él se perdía buscándola. ‘Su memoria es el placer’, se dijo con amargura y oyó cómo Julia se levantó de la cama . . .” (pp. 78-79).

² Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 6.

³ Garro, *op. cit.*, p. 41.

En la segunda parte, Isabel Moncada es la otra protagonista, la sustituta de Julia, cuando ésta decide escapar del pueblo y del tiempo. Sustituta pero ajena, Isabel siempre sería la ajena: no la amante perfecta sino la amante sustituta. Isabel, para el general, siempre será menor al recuerdo de Julia; una amante que el general toca con desconfianza. Isabel viene a ser la contraparte de Julia: no es amada por el general, a Isabel Ixtepec la vio nacer y crecer, y al contrario de Julia, Isabel acepta voluntariamente ser la prisionera del Hotel Jardín. La nueva amante nunca vivió en la memoria del general como la misteriosa Julia; a la llegada de Isabel el mortal Francisco Rosas vivirá las noches más incómodas y tormentosas de su vida: “incapaz de dibujar sus días, vivía fuera del tiempo, sin pasado y sin futuro, y para olvidar su presente engañoso organizaba serenatas a Julia”.⁴ Julia dividió la memoria del general en un antes y un después de su complicada presencia. En la segunda parte de la historia, ya sin Julia, el general Rosas desprecia con mayor fuerza al pueblo, e Ixtepec se convierte en objeto de su venganza. Isabel que siempre envidió la vida de la admirada Julia es presa de propias palabras: “¡Yo quisiera ser Julia!”⁵ Prisionera y arrepentida, cuando el amor que siente Isabel por el general la traiciona a ella y a su natal pueblo. Una Isabel sojuzgada y humillada cuando trata de salvar a su hermano Nicolás de morir fusilado por el mismo ejército del general Rosas, lamentablemente la nueva amante del general falla en el intento y su hermano es fusilado. A partir de ese momento su vida y su memoria le dejaban de pertenecer y es condenada al arrepentimiento memorioso:

El futuro no existía y el pasado desaparecía poco a poco. Miró al cielo fijo y al campo imperturbable e idéntico a sí mismo: redondo, limitado por las montañas tan permanentes como ese día redondo, limitado por dos noches iguales. Isabel estaba en el centro del día como una roca en la mitad del campo. De su corazón brotaban piedras que corrían por su cuerpo y lo volvían

inamovible. ‘¡A las estatuas de marfil, una, dos, tres...!’ La frase del juego infantil le llegaba sonora y repetida como una campana. Ella y sus hermanos se quedaban fijos al decirla, hasta que alguien a quien habían señalado en secreto pasaba por allí, los tocaba y rompía el encantamiento. Ahora nadie vendría a desencantarla; sus hermanos también estaban fijos para siempre. ‘¡A las estatuas de marfil, una, dos, tres...!’ Las palabras mágicas se repetían una y otra vez y el día también estaba fijo como una estatua de luz. Gregoria le hablaba desde un mundo ligero y móvil que ella ya no compartía (p. 289).

Otro protagonista es Felipe Hurtado, un forastero que llegó una tarde al caluroso pueblo como buscando a alguien. Bajó del tren con “traje de casimir oscuro, gorra de viaje y un pequeño maletín bajo el brazo”, era el único pasajero del tren. Nadie sabía quién era, nadie recordaba haberlo visto antes, “sin embargo parecía conocer muy bien el trazo de mis calles, pues sin titubear llegó hasta las puertas del Hotel Jardín”. Es Felipe Hurtado, un personaje misterioso, que “rescata” a Julia de la prisión del hotel y de la memoria de Ixtepec. Julia y Felipe son los de afuera, los extraños que escapan de la realidad cotidiana, los desconocidos que logran salir de la memoria, del tiempo y del pueblo; ellos rompen la inercia del círculo que aprisiona a los habitantes y al general Francisco Rosas: son ellos quienes rompen el tiempo cerrado de la memoria y huyen juntos de Ixtepec. Precisamente momentos antes de escapar, ya cuando el general se disponía a matar a Hurtado, sucedió lo que nunca:

...el tiempo se detuvo en seco. No sé si se detuvo o si se fue y sólo cayó el sueño: un sueño que no me había visitado nunca. También llegó el silencio total. No se oía siquiera el pulso de mis gentes. En verdad no sé lo que pasó. Quedé afuera del tiempo, suspendido en algún lugar sin viento, sin murmullos, sin ruido de hojas ni suspiros. Llegué a un lugar donde los grillos están inmóviles, en actitud de cantar y sin haber cantando nunca, donde el polvo queda a la mitad de su vuelo y las rosas se paralizan en el aire bajo un cielo fijo. Allí estuve. Allí estuvimos todos... (p. 145).

⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁵ *Ibid.*, p. 96.

Y la memoria o la realidad de Ixtepec se distorsionan para inventarse un pasado o un futuro, o tal vez, otra memoria. De esta manera *Los recuerdos del porvenir* se plantea como la memoria de un suceso deformado que pretende recuperar otra memoria que le haga olvidar el cumplimiento de su destino: el recuerdo amargo de sí mismo:

Hubiera querido llevarlos a pasear por mi memoria para que vieran a las generaciones ya muertas: nada quedaba de sus lágrimas y sus duelos. Extraviados en sí mismos, ignoraban que una vida no basta para descubrir los infinitos sabores de la menta, las luces de una noche o la multitud de colores de que están hechos los colores (p. 248).

Sin lugar a dudas, en esas luces que no vemos o en ese sabor a menta que no percibimos está el secreto y riqueza de la vida, escondidas en nuestra cotidianidad. Los mundos posibles están más cerca de lo que creemos: en esa otra memoria que no recordamos.

Como hemos ejemplificado, se crea una narración que rompe el espacio temporal, pero además somos testigos de cómo la memoria puede engañarnos o inclusive, engañarse a sí misma. Lo importante es señalar que este procedimiento estilístico intenta una reorganización del mundo cotidiano, un mundo que, en palabras de la autora, “era muy trágico.”⁶

Evidentemente la experiencia infantil que Elena Garro vive en su natal Iguala, sin lugar a dudas se trasluce en su primera novela: “Cuando el general Amaro llegó a perseguir a los cristeros, todo el pueblo se encerró.”⁷ Exactamente lo que pasa entre Ixtepec y el general Rosas en los años posrevolucionarios de nuestro país; de la Iguala materna pasamos al Ixtepec violado. De los héroes como el padre Pro a los enemigos como el general Calles o Venustiano Carranza; hechos perfectamente reales y comprobados por los documentos históricos, pero no de la memoria.

Es difícil creerle a Elena cuando dice que no pensaba ser escritora: “la idea de sentarme a escribir en lugar de leer me parecía absurda. Abrir un libro era empezar una aventura inesperada.”⁸ Elena Garro no era mujer para una vida rutinaria: “A mí me ha ocurrido todo al revés (...) pasé muchas horas examinando los resortes de las camas, el fondo de los sillones, la vuelta de las cortinas y de los trajes y desarmando juguetes (...) me apasionaba el revés de las cosas.”⁹ Y si todo tiene un derecho y un revés, por qué no la memoria: “Francisco, tenemos dos memorias... Yo antes vivía en las dos y ahora sólo vivo en la que me recuerda lo que va a suceder.”¹⁰ El metalenguaje y la novela logran que la autora traspase la escritura y la memoria.

Los recuerdos del porvenir es un material muy rico en metáforas que se integran perfectamente al suceso, a la historia y al discurso de la autora, como lo precisa Martha Robles: “La riqueza metafórica alterna modismos regionales y expresiones populares. Un idioma depurado, de sintaxis precisa, asimila sin dificultad frases coloquiales.”¹¹

Se encontró frente a ella (Francisco y Julia) como un guerrero solitario frente a una ciudad sitiada con sus habitantes invisibles comiendo, fornicando, pensando, recordando, y afuera de los muros que guardaban al mundo que vivía adentro de Julia estaba él. Sus iras, sus asaltos y sus lágrimas eran vanas, la ciudad seguía intacta (p. 80).

De la novela se podría interpretar que una mujer convertida en piedra interpreta su memoria perdida entre un tiempo eterno y uno actual (el de la narración) que seguirá abierto a las lecturas de otro tiempo y otro espacio. Por ejemplo, en el plano social se dejar ver con claridad el sometimiento del cuerpo ultrajado: una historia contada no por un vencedor sino por un vencido.

⁸ *Ibid.*, p. 504.

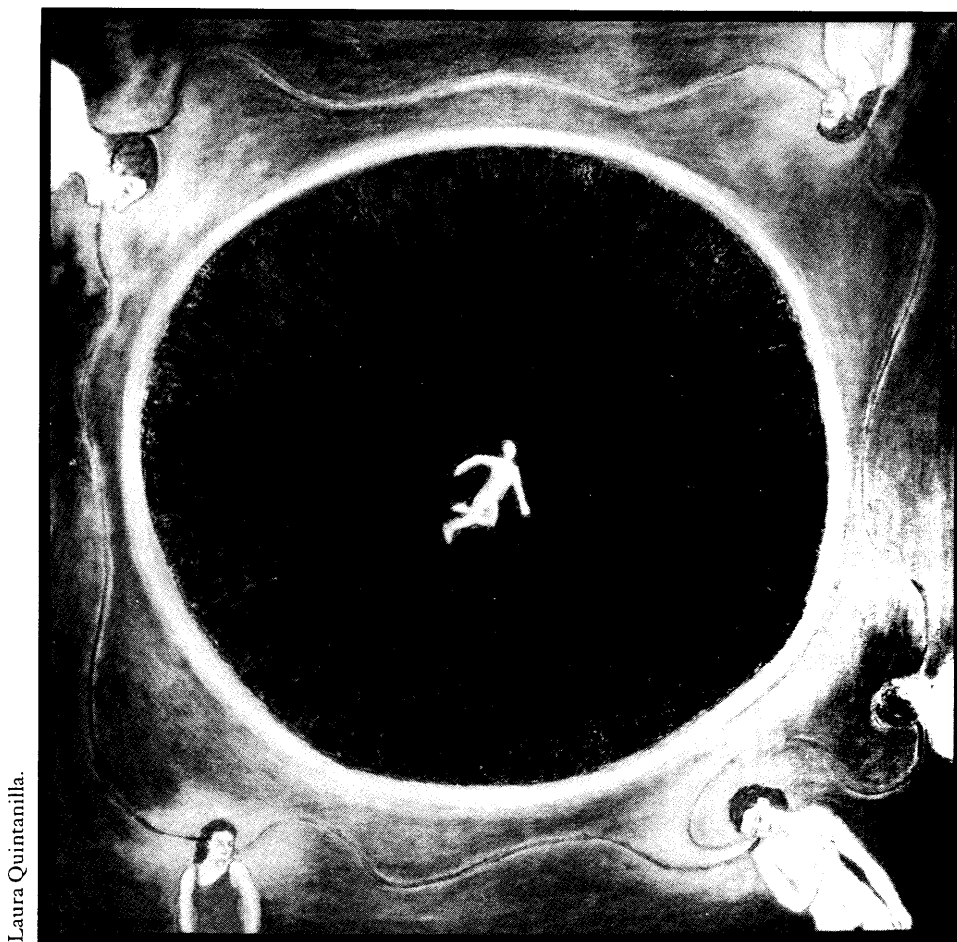
⁹ *Ibid.*, p. 498.

¹⁰ Garro, *op. cit.*, p. 251.

¹¹ Martha Robles, *Escritoras en la cultura nacional*, p. 132.

⁶ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 497.

⁷ *Ibid.*



Laura Quintanilla.

Abismo. Encausto y chapopote s/tela, 60 x 60 cm. 2001.

Soy Isabel Moncada, nacida de Martín Moncada y de Ana Cuétara de Moncada, en el pueblo de Ixtepec el primero de diciembre de 1907. En piedra me convertí el cinco de octubre de 1927 delante de los ojos espantados de Gregoria Juárez. Causé la desdicha de mis padres y la muerte de mis hermanos Juan y Nicolás. Cuando venía a pedirle a la Virgen que me curara del amor que tengo por el general Francisco Rosas que mató a mis hermanos, me arrepentí y preferí el amor del hombre que me perdió y perdió a mi familia. Aquí estaré con mi amor a solas como recuerdo del porvenir por los siglos de los siglos (p. 292).

La historia de *Los recuerdos del porvenir* relata la vida y los acontecimientos de un pueblo llamado Ixtepec, que toma la voz para relatar su historia

llena de recuerdos laberínticos. Ixtepec se recuerda asimismo junto con la vida azarosa de sus habitantes. La vida en el pueblo, o mejor dicho, el acto de recordar lo que sucedió en el pueblo tiene lo que podríamos calificar de memoria arrepentida y desdicha rutinaria: “Quisiera no tener memoria o convertirme en el piadoso polvo para escapar a la condena de mirarme.”¹² El acto de recordar o recordarse no sólo es tormentoso, al parecer es un acto continuo, donde una y otra vez la misma historia se repite. Así, entramos a los recuerdos de Ixtepec y a los reflejos de la memoria donde la voz narradora nos habla de su condena y su desdicha.

¹² Garro, *op. cit.*, p. 11

Entre dos límites: el tiempo y la realidad

*La memoria es traidora y a veces nos
invierte el orden de los hechos o
nos lleva a una bahía oscura en
donde no sucede nada.*

Los recuerdos del porvenir.

Desde sus primeras obras, Elena Garro se muestra fascinada por lo que será una constante no sólo en sus novelas sino también en su teatro: el manejo del tiempo narrativo junto con su percepción de la “realidad cotidiana”. No olvidemos que nuestra autora se da a conocer en las letras mexicanas con el libro de piezas teatrales *Un hogar sólido*, en 1957. Donde podemos apreciar, desde entonces, lo ambiguo del tiempo, la realidad y la relación entre ambos. Tan recurrente tratamiento no lo calificaría de obsesión, por el contrario, me parece un tratamiento tan fascinante que de lo obsesivo lo pasaría a lo genial; la literatura expuesta y superpuesta, y hasta desafiante a lo que parece, o lo que llamamos realidad y tiempo. Elena Garro utiliza referencias continuas a los ritmos del tiempo, a veces rompiendo la dimensión temporal, otras acelerándolo o deteniendo los tiempos narrativos que bien nos pueden llevar a una confusión o una trampa:

Así le habían arrebatado a Julia, engañándolo con gritos que nadie profería y enseñándole imágenes reflejadas en otros mundos. Ahora se la mostraban en los muertos equivocados de los árboles y él, Francisco Rosas, confundía las mañanas con las noches y los fantasmas con los vivos. Sabía que se paseaba en el reflejo de otro pueblo reflejado en el espacio. Desde que llegó a Ixtepec, Julia se le extravió en esos pasadizos sin tiempo. Allí la perdió y allí la seguiría buscando... (p. 182).

Tiempo y realidad van de la mano en el pueblo de Ixtepec, al alterar uno se modifica el otro: Ixtepec se niega como tiempo y espacio.

Para 1963, año de la publicación de la novela, se le calificó primero de “realismo posrevolucionario”,

que para el crítico literario Christopher Domínguez dicho realismo queda rebasado al romper “la comunidad santificada del individuo con la historia”,¹³ porque además, “la historia deja de ser un nudo para convertirse en una ilusión en el espejo”.¹⁴ Más adelante Christopher interpreta: “El realismo deja de ser imitación o sublimación de lo real para ser una interpretación”.¹⁵ ¿Interpretación de qué? De la vida y la realidad. ¿Acaso el mundo es real o lo hacemos real a fuerza de necesidad?

Si hablamos de una realidad que refleja nuestro mundo y que lo acepta con todas sus leyes y lógica, entonces también cabe hablar de su contraparte, lo fantástico, que intenta abandonar un mundo “normado” junto con la aparente realidad. En *Los recuerdos del porvenir* apreciamos un proceso que altera y trastoca el aparente realismo de la novela, adquiriendo características de lo sobrenatural o lo fantástico.

Veamos un par de aproximaciones: “Lo fantástico”, señala Louis Vax, “exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón”.¹⁶ Pero es preciso hacer otra aclaración: una mujer que se convierte en piedra puede considerarse como un hecho sobrenatural, sin embargo, en *Los recuerdos del porvenir*, éste no es el eje de la historia, no hay elemento sobrenatural que irrumpa el mundo de la lógica, mejor dicho, se vive desde otra perspectiva: personajes como recuerdos de sí mismos. En *Los recuerdos del porvenir* abundan los recuerdos de un gran recuerdo, dentro de una narración que no intenta explicar o razonar lo acontecido, no hay sorpresa ante lo sobrenatural, mejor dicho, lo sobrenatural es un recurso más. Todorov, abre la puerta hacia otra manera de interpretar la narración fantástica: “Lo fantástico implica pues no sólo la existencia de un acontecimiento entraño, que provoca una vacilación en el lector y el héroe, sino una manera de leer...”¹⁷

¹³ Christopher Domínguez, *Antología de la narrativa mexicana del siglo xx*, p. 1039.

¹⁴ *Ibid.*, p. 1040.

¹⁵ *Ibid.*, p. 1050.

¹⁶ Louis Vax, *Arte y literatura fantásticos*, p. 10.

¹⁷ Todorov, *op. cit.*, p. 29.

Mucho después, cuando ya Hurtado no estaba entre nosotros, los invitados de doña Matilde se preguntaron cómo había atravesado aquella tempestad con el candil encendido y las ropas y el pelo secos. Esa noche encontraron natural que su luz permaneciera encendida hasta el momento en que llegó a un lugar seguro (p. 106).

¿Qué es lo fantástico en *Los recuerdos*? Acaso un mundo que está dejando de serlo para reinventarse en una forma ambigua pero cierta. Un mundo que juega con las dudas y, por qué no, con la esperanza. “Había algo infinitamente patético en sus ojos. Parecieron siempre mejor dotados para la muerte. Por eso desde niños actuaron como si fueran inmortales.”¹⁸

Elena Garro escribe una novela para leerse desde la esperanza de un mundo fantástico o al menos diferente al nuestro. Un mundo que tiene como punto de partida las leyes y la lógica de nuestro entorno, pero para revelarnos una realidad diferente a la nuestra, donde la experiencia del tiempo sin lugar a dudas queda alterada:

Después de la cena, cuando Félix detenía los relojes, corría con libertad a su memoria no vivida. El calendario también lo encarcelaba en un tiempo anecdótico y lo privaba del otro tiempo que vivía dentro de él. En ese tiempo los lunes era todos los lunes, las palabras se volvían mágicas, las gentes se desdoblaban en personajes incorpóreos y los paisajes se trasmutaban en colores. Le gustaban los días festivos. La gente deambulaba por la plaza hechizada por el recuerdo olvidado de la fiesta; de ese olvido provenía la tristeza de esos días... (p. 22).

En otro libro de Elena, *La semana de colores*, Don Flor ordena su espacio-tiempo de manera contraria al acostumbrado: organiza sus días de domingo a lunes. Del mismo libro, en el cuento *La culpa es de los tlaxcaltecas* la protagonista vive o deambula al mismo tiempo por los mismos lugares sólo que con 400 años de diferencia: para “observarlos en una visión

doble: cómo eran, cómo son y cómo siguen, sobrepuestos, siendo tal como eran”.¹⁹ Así, Esther Seligson nos señala: “La realidad real no existe, y, por otra parte, es siempre sospechosa, amenazante, equívoca”. Pero agrega: “nada de truculencias ni de disoluciones bruscas, ¿acaso no somos espíritus que han tomado un cuerpo, una apariencia, y que luego se disuelven en el aire y en la invisibilidad?”²⁰

Elena Garro nos deja en la duda al tejer ensueños de efectos realistas o una realidad de ensueño en un mundo cotidiano, con elementos improbables o extraños, más que sobrenaturales, como las características del “realismo mágico”.²¹ Elena Garro escribe una novela entre la realidad y la irre realidad, entre lo cotidiano y lo extraño: “Y Felipe Hurtado se dirigió al portón de salida. Tefa lo vio irse y tuvo la impresión de que iba pisando las plantas sin dejar huella.”²²

Felipe Hurtado nunca dejó de ser un forastero para los pobladores de Ixtepec. Nunca se sabe exactamente de dónde viene, quién es, ni cómo llega al pueblo. Apenas sabemos que viene de una ciudad del centro del país, y que busca a Julia Andrade la amante del poderoso general Francisco Rosas. Los personajes ordinarios que habitan la citada novela, al igual que Elena Garro, necesitan dejar de serlo. La lucha por trascender lo cotidiano la representan, y sólo la realizan, Julia Andrade y Felipe Hurtado. Ellos rompen el tiempo y la memoria de Ixtepec, porque ellos, en especial Felipe, encarnan el amor y la imaginación; no quieren recordarse como prisioneros del pueblo; “al suceder lo que nunca antes había sucedido” se confirma el carácter de excepcionalidad de ambos personajes, pero como el mismo Ixtepec lo reconoce: “el tiempo se detuvo en seco. No sé si se detuvo o si se fue y sólo cayó el sueño: un sueño que no me había visitado nunca”.²³ ¿Sueño o fantasía? Acaso “una peculiar manera de escapar de cuanto no se explica. Como en el sueño, sus ambientes

¹⁸ Garro, *op. cit.*, p. 121.

¹⁹ Gloria Prado, “La narrativa de Elena Garro”, *Elena Garro, reflexiones en torno a su obra*, p. 50.

²⁰ Esther Seligson, *...Y el vivir nunca es silencioso*, pp. 8-9.

²¹ Seymour Menton, *Historia verdadera del realismo mágico*, pp. 36-55.

²² Garro, *op. cit.*, p. 56.

²³ *Ibid.*, p. 145.

escenifican varios planos con fenómenos que se antojan imposibles durante la vigilia.”²⁴ Felipe y Julia fueron más fuertes que la memoria del pueblo, y así escaparon de él:

Un arriero entró al pueblo. Contó que en el campo ya estaba amaneciendo y al llegar a las trancas de Cocula se topó con la noche cerrada. Se asustó al ver que sólo en Ixtepec seguía la noche. Nos dijo que es más negra rodeada por la mañana. En su miedo no sabía si cruzar aquella frontera de luz y sombra. Estaba dudando cuando vio pasar a un jinete llevando en sus brazos a una mujer vestida de color de rosa. Él iba oscuro. Con un brazo detenía a la joven y con el otro llevaba las riendas del caballo. La mujer se iba riendo. El arriero les dio los buenos días.

—¡Buenas noches! —gritó Julia (p. 146).

Julia quería olvidar y que Ixtepec la olvidara, se deshacía de su memoria para encontrar otra, para hacerse de otra, y romper la inercia de su existencia vacía. Después de su encuentro con Felipe su memoria ya no será la misma.

También encontramos entre Julia y el general Rosas una historia de amor y pasión, sólo que el general fue el único que dejó sus armas rendidas ante la pasión por Julia; en cambio la amada nunca le correspondió al hombre fuerte de Ixtepec. Situación claramente contraria a la relación entre Julia y Felipe, que además “se puede leer como una metáfora del poder de transformación que todos traemos dentro, y ese acto mágico tiene su raíz en la extraordinaria fuerza interior que el humano posee con el amor”.²⁵ Del amor que todo lo puede, pero también del amor que destruye lo que inventa, como diría Vicente Quirarte.

Sea en la fantasía o el sueño, en *Los recuerdos del porvenir*, el tiempo y la circunstancia pierden total

sentido. El tiempo se rompe, se fractura: se eterniza en unos instantes y rápidamente sigue un juego caprichoso y mortal en busca del pacífico olvido o la verdad de la “otra memoria”. La circunstancia o la realidad no son más ciertas: “...un lugar sin viento, sin murmullos, sin ruido de hojas ni suspiros”: tiempo y realidad en entredicho.

Por otra parte, el general Francisco Rosas representa el poder y la fuerza, el dominio y la pasión: un mundo más que real y verdadero para él; un mundo que necesita del poder y el dominio para integrarse a un país rencoroso y desconfiado, donde la revolución o la guerra cristera forman parte de una realidad: un mundo que funciona a base de fuerza, pero esta misma condición lo deja fuera de Ixtepec, de sus pobladores, pero sobre todo, lo deja fuera del mundo y de la memoria de Julia. Al final el general también abandona Ixtepec, sale “del maldito pueblo” pero derrotado por un amor que nunca supo cómo lo fulminó: “Francisco Rosas dejó de ser lo que había sido; borracho y sin afeitarse, ya no buscaba a nadie.”²⁶ Quedó atrapado y abandonado en los laberintos amorosos de una Julia que nunca existió para él. En un mundo imaginario no cabe la fuerza. Con Francisco Rosas lo cotidiano, así como la fuerza, salen derrotados de Ixtepec y tiene que abandonar un mundo que no es el suyo.

En *Los recuerdos del porvenir* podemos sintetizar lo que alguna vez dijo Vargas Llosa acerca de la definición de novela: en ella se produce una fusión de objetividad y fantasía, de mito e historia, de experiencia soñada y experiencia vivida.

Lo piensa Martín, pero lo confiesa Elena Garro: “Él sabía que el porvenir era un retroceder veloz hacia la muerte y la muerte el estado perfecto, el momento precioso en el que el hombre recupera plenamente su otra memoria.”²⁷

²⁴ Robles, *op. cit.*, p. 133.

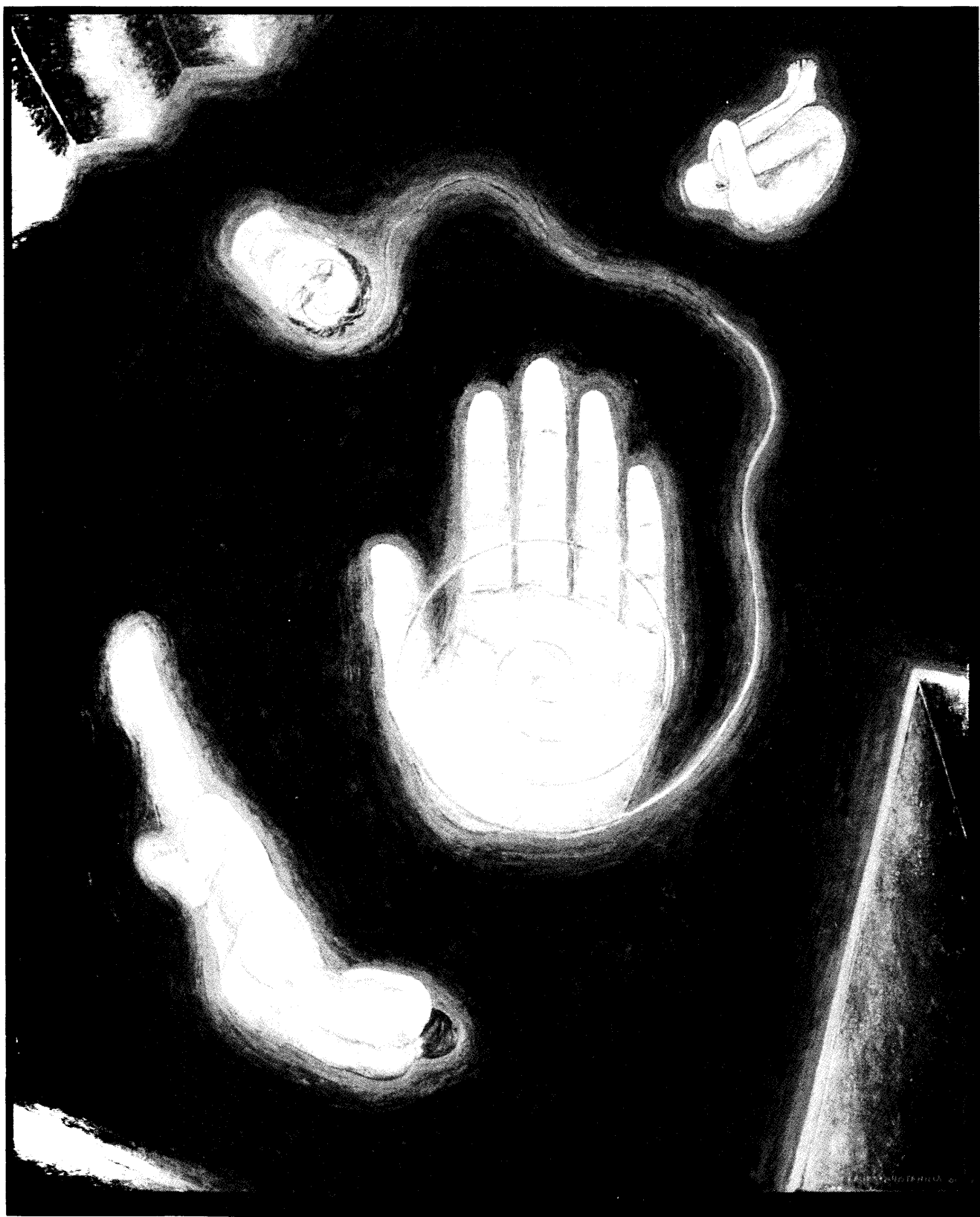
²⁵ Luis Horacio Molano, “El revés de la historia. Hacia una interpretación de la obra de Elena Garro”, *Fuentes Humanísticas*, p. 25.

²⁶ Garro, *op. cit.*, p. 292.

²⁷ Garro, *op. cit.*, p. 34.

Bibliografía

- Garro, Elena, *Los recuerdos del porvenir*, ediciones Planeta/Conaculta, México, 1963, 292 pp.
- , *La semanas de colores*, ediciones Xalapa, México, 1964. (Col. ficción 58)
- Eco, Umberto, *Los límites de la interpretación*, ediciones Lumen, Barcelona, 2000, 391 pp.
- , *Lector in fabula*, ediciones Lumen, Barcelona, 1993, 320 pp.
- Ferraris, Maurizio, *La hermenéutica*, ediciones Taurus, México, 1998, 179 pp.
- Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, FCE, México, 1998, 280 pp. (Lengua y estudios literarios)
- Menton, Seymour, *Historia verdadera del realismo mágico*, FCE, México, 1998, 247 pp.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México, 1994, 138 pp. (Diálogo abierto)
- Glanz, Margo, *Esguince de cintura*, CNCA, México, 1994, 262 pp. (Lecturas mexicanas, Tercera serie, 88)
- Castañón, Adolfo, *Arbitrario de literatura mexicana*, ediciones Vuelta, México, 1993, 580 pp.
- Robles, Martha, *Escritoras en la cultura nacional*, tomo II, Diana, México, 1989, 270 pp.
- Vax, Louis, *Arte y literatura fantásticos*, editorial Universitaria, Buenos Aires, 1971, 89 pp.
- Prado, Gloria, "En el escenario del tiempo transmutado: la narrativa de Elena Garro", en: *Elena Garro, reflexiones en torno a su obra* (1992), México, CNCA/INBA, 74 pp. (Teatro. Investigación y documentación de las artes.)
- Seligson, Esther, "Y el vivir nunca es silencioso", prólogo a Francisco Tario, *Entre tus dedos helados y otros cuentos*, INBA/UAM, México, 1988.
- Domínguez Michael, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, tomo I, FCE, México, 1989, 1663 pp.
- Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, ediciones SEP, México, 1986, 576 pp. (Lecturas mexicanas, Segunda serie, 48)
- Palazón, María Rosa, "De la hermenéutica superficial a la profunda", en: *Propuestas literarias de fin de siglo*, México, 1998, UAM, 800 pp.
- Galván, Delia V., "La narrativa de Elena Garro en la década de los 90", *Tema y variaciones de literatura*, 98, 12, segundo semestre de 1998, pp. 143-147.
- Molano Nucamendi, Luis Horacio, "El revés de la historia. Hacia una interpretación de la obra de Elena Garro", *Fuentes Humanísticas* 98, 16, primer semestre de 1998, pp. 23-29.



Cuerpo. Eneausto y chapopote s/tela, 120 x 100 cm. 2001.

EL PAPEL DEL JUEGO EN LA OBRA DE JULIO CORTÁZAR: “GRAFFITI”

Gloria Ito Sugiyama*

El juego es parte importante en la existencia del ser humano.

Deriva del latín *ludere*, que no constituye sólo una actividad, sino una actitud ante la vida. Propone movimiento, inquietud, jugueteo, creando una dinámica particular.

Las acciones lúdicas están ligadas a la recreación, a la imaginación, a la exploración, a la deconstrucción, a la trasgresión y van siempre acompañadas de la búsqueda del placer, del disfrute, del goce y se evidencian cuando se emprenden actitudes, proyectos que implican riesgo, azar, vértigo y sorpresa.

Se han desarrollado distintas teorías que partieron del juego. Entre ellas tenemos, en primer lugar la de la distracción, que nos dice que esta actividad es considerada como un entretenimiento que libera del estrés y de la fatiga al individuo; en segundo lugar, la teoría del ocio o del exceso de energía, propuesta por Schiller y Spencer, quienes mencionan que el juego es un medio de expresión y de liberación de las fuerzas inutilizadas en la vida. Esta teoría explica todas las actividades de ocio y las vacaciones. Además, Carr asegura que el juego estimula la acción del sistema nervioso. Groos¹ propuso, a finales

del siglo antepasado, ejercicios preventivos contra este tipo de enfermedades. La idea fundamental es permitir el desarrollo biológico del ser humano.

Iniciaremos dando un somero esbozo de lo que es el juego y de su papel en la historia de la humanidad, para después adentrarnos a hablar del papel central que tiene éste dentro de la producción cortazariana, y avocarnos más tarde, en concreto, al aspecto lúdico en el cuento de “Graffiti”.

Toda civilización ha conocido alguna forma de juego, desde las más antiguas hasta las más modernas. El juego ha conservado su espacio propio, junto a las actividades de carácter económico, que se acentúan en nuestros días.

A pesar de que el individuo moderno es un ser alienado en las distintas formas de producción y consumo de la sociedad industrial —y hoy día, en un mundo de donde predomina el neoliberalismo y la globalización—, es todavía un sujeto que juega. Parece como si no pudiera renunciar a esa extraña actividad que desde el punto de vista de la producción no le reporta ningún beneficio. Así, el juego es una actividad inútil, sin dividendos, desde esta perspectiva, pues en realidad es una actividad necesaria y siempre le reporta placer, solaz y esparcimiento.²

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Groos realizó experimentos relativos al juego con animales: *Die Spiele der Tiere*, trad. al francés: *Les jeux des animaux*, París, 1902, pp. 150-151.

² Alazraki, J. E Ivar Ivask, *The Final Island. The Fiction of Julio Cortázar*, p. 12.

No se trata aquí, pues, de mantener la escisión entre lo útil y lo inútil. No podemos caer en la trampa de creer que el juego no interviene en el proceso intelectual y en el desempeño laboral. Lo que sucede es que la lúdica sigue otra lógica epistemológica que el trabajo, por contraposición. No existe razón para que la actividad lúdica no sea tomada en serio o menospreciada. Además, estas actividades “inútiles” y gratuitas son imprescindibles para conservar el equilibrio psíquico y mental del sujeto. En ellas el individuo despliega su capacidad creativa.

Por otra parte, el juego para Georges Bataille es una protesta frente al principio de realidad, ya que seguir al placer es liberarse de todas las coacciones, olvidarse de todas las fronteras oscuras, mediante la luz de la acción, de la creatividad y de la imaginación. El juego resulta tan “central” que el historiador y filósofo holandés Johan Huizinga le concede un nuevo atributo al hombre, acuñando un nuevo término junto a las categorías que éste tiene de *homo faber* (hombre que hace, elabora y produce) y *homo sapiens* (ser pensante) le da la de *homo ludens* (hombre que juega y se recrea).³ Además hablando del juego, nos dice que es una acción libre que se ejecuta “como si” y se siente como situada fuera de la vida cotidiana, pero que a pesar de ello puede absorber tanto al jugador que puede llegar a dominar todas sus actividades.⁴

Esta actividad del juego, según Huizinga no se delimita a la época de la infancia del ser humano, sino que recorre las diferentes etapas de la vida del individuo, adoptando diversas formas en cada una de ellas: fiestas, mitos, rituales, intercambio, arte; en una palabra, todo aquel escenario que sirve al despliegue de lo imaginario y de la fantasía. La versatilidad que posee el juego no lo libra de una serie de reglas a las que se sujeta; pero éstas nacen más bien del movimiento propio del mismo y desaparecen con él.

Para el filósofo Roger Caillois la noción de juego se sitúa en una esfera más amplia. La extiende a la

naturaleza y al cosmos. La reglamentación es producto de una organización cósmica y universal, de la que participa todo cuanto existe.⁵

Lo cierto es que el juego, retomando la concepción de Johan Huizinga, constituye una actividad gratuita y azarosa, desligada de todo valor utilitario y de toda finalidad, esto sólo aparentemente, ya que sí posee un objetivo y que se contrapone a la lógica de una razón, la que constituye su coherencia, sobre la base de la necesidad y de una cierta determinación causal. Caillois refuta a J. Huizinga diciendo que el juego puede ser lucrativo, y en ocasiones obligatorio.⁶ Para el primero existen cuatro modalidades del juego: a) los juegos de competencia (*agon*), que necesitan de un contrincante. Aquí son indispensables el entrenamiento y la constancia. Intervienen el trabajo, la habilidad y la paciencia, tenemos como ejemplo, los juegos intelectuales o los atléticos. Además, en este tipo de juego los antagonistas se encuentran en condiciones de relativa igualdad y cada cual busca demostrar su superioridad; b) los de azar (*alea*), donde la suerte depende del destino y no del jugador e involucra el riesgo. Son los juegos considerados humanos por excelencia; c) los de simulacro (*mimicry*), es decir, los que se evaden de la realidad y suponen la aceptación temporal, si no de una ilusión cuando menos de un universo cerrado, convencional y, en ciertos aspectos, ficticio; y d) los de vértigo (*ilinx*). Aquellos que producen espasmo, aturdimiento. También provocan miedo y vértigo moral.⁷ En cualquier caso, a decir de Roger Caillois, se trata de alcanzar una especie de espasmo, de trance o de aturdimiento que provoca la aniquilación de la realidad con una brusquedad soberana. El movimiento rápido de rotación o caída provoca un estado orgánico de confusión y de desacierto.⁸

⁵ Caillois, Roger, *Les jeux et les hommes*, p. 47.

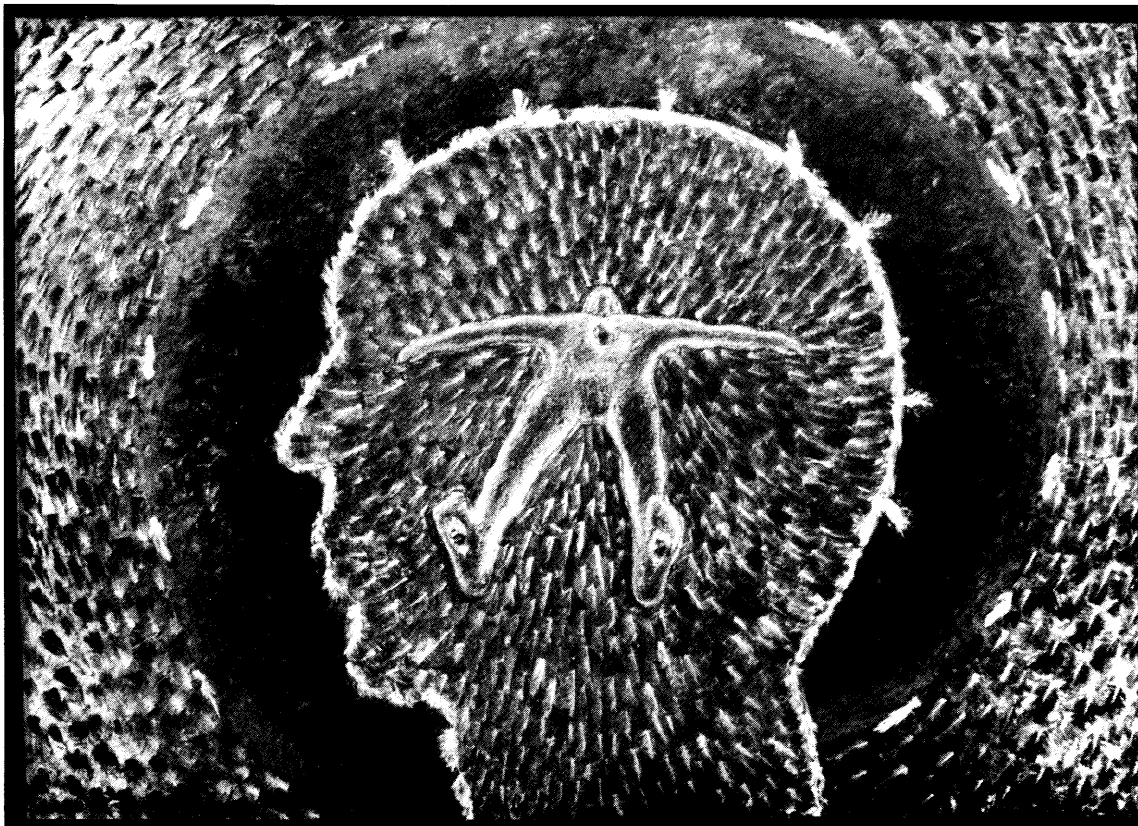
⁶ Aquí R. Caillois se refiere a las apuestas y los juegos de azar (casinos, loterías) en que si se recibe un premio al ganar, ya sea éste dinero o bien un obsequio.

⁷ Jacques Derrida, *De la gramatología*, p. 71.

⁸ Véase Roger Caillois, *op. cit.*, p. 48.

³ Bataille, Georges, *La parte maldita*, p. 32.

⁴ Johan Huizinga, *Homo ludens*, p. 26.



Viaje interior. Encausto, chapopote y plumas s/tela, 140 x 200 cm. 1996.

Para Caillois, no existe la gratuidad en el juego. Si bien no siempre se obtiene una recompensa económica, sí están la satisfacción, el avance del conocimiento, la práctica de habilidades, entre otros.

Dentro del campo de la literatura, en la narrativa moderna el juego, como recurso expresivo viene cobrando cada vez más importancia, lo que se explica por la intención de los autores de obrar sin restricción alguna, de inventar sus propias reglas y quizá también de burlarse de los antiguos regímenes y sistemas, destruyéndolos.

En la narrativa “moderna” el juego es un recurso expresivo que busca crear sin restricciones, inventando sus propias reglas y parodiando a los sistemas anteriores. Tenemos el caso de Jorge Luis Borges con sus juegos metafísicos, a Manuel Puig con sus invenciones lingüísticas revolucionarias y a Lezama Lima con sus juegos “orientalistas” como representantes de la literatura latinoamericana que hacen uso de este recurso. Para Julio Cortázar el juego es una de

las características del hombre moderno, debido a su doble carácter de colectivo y de antirracional. Y paradójicamente éste, como medio de conocimiento, puede llegar a la profundidad, a la esencia del ser humano. Este último autor toma al juego como una forma de liberación, pero a la vez, nos dice que esto no le resta seriedad y por tanto respeta sus leyes rigurosas. La escritura de Julio Cortázar, al jugar con sus signos, es una escritura que vuelve entonces voluntariamente al espacio mágico y desde allí construye su sentido. Mediante el juego de las palabras Cortázar elabora su experiencia del mundo y la elabora precisamente así, como un juego, como esa libre actividad de la fantasía o de la imaginación, con todo su trabajo creador. El juego para J. Cortázar es poesía. Y por otra parte, como mencionó él mismo, su visión del juego es “muy seria y muy profunda”.⁹

⁹ González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, pp. 125-126.

El espacio de la literatura será aquél en el que la gratuidad, la espontaneidad y la libertad del juego constituyan algunos parámetros posibles. La literatura de Cortázar es triangular no sólo en cuanto a la temática, sino también en cuanto al hecho literario. En ella se da la búsqueda de sí mismo, del otro y de la realidad total. Como autor se propone Julio Cortázar crear sin restricción alguna, inventar sus propias reglas, burlándose de los sistemas anteriores y destruyéndolos. De este modo, la obra cortazariana se mueve en el espacio del juego que es esencial a toda escritura artística. Ella misma es un juego. González Bermejo menciona en su obra que Cortázar insiste en que: “la literatura sirve como una de las muchas posibilidades del hombre para realizarse como *homo ludens*... en último término como hombre feliz”.¹⁰

Cada uno de los textos que nacen de la escritura es un nuevo continente descubierto para la imaginación, a través del juego y especialmente para Cortázar el juego constituye una obsesión, es a la vez rito y creación.

Cuando en una entrevista el profesor titular de ciencias de la información José Julio Perlado le preguntó a J. Cortázar acerca del papel que desempeñaba el juego en su quehacer literario; habló del juego que se efectuaba entre él y su obra y el juego entre él como escritor y el lector. Aseguró que el juego interviene de manera constante en su obra. Cree en la magia del juego y comentó que cree en *a poetomanía*, juego que practica con constancia y cuyos resultados le asombran una y otra vez. Esta actividad lúdica, explica, consiste en tomar un libro de poemas, cualquiera sea éste, cerrar los ojos y colocar su dedo en una de las hojas. Al abrirlos lee el verso señalado y no deja de admirarse de lo atinado que resulta la mayoría de las veces. Textualmente menciona:

[...] es impresionante la cantidad de veces que en mi caso el verso en el que caigo me ilumina un futuro inmediato o me aclara un pasado o me muestra cuál es mi presente entonces ¿cómo

no creer en el poder del lenguaje, cuando ese simple juego se vuelve una cosa seria?¹¹

Después, puntualiza en *La vuelta al día en ochenta mundos*: “Esta especie de constante lúdica explica, si no justifica, mucho de lo que he escrito o he vivido”.¹² En *Rayuela*, por otra parte, gozamos de una escritura que juega con la escena que constituye. Jugar con el lenguaje es producir una textualidad distinta. En ella no se apunta al conocimiento, sino al placer. A partir de ella se estructura un espacio de gozo y no un conjunto de normas. Grafía que se abandona decididamente a un juego sin fin ni finalidad aparentemente.

En *Historias de cronopios y de famas*, por ejemplo, no interesa la solemnidad, sino la frescura y la espontaneidad del juego. El camino de la ficción es un camino de libertad e ingenio. La experiencia lúdica recorre todos los textos de Cortázar. La suya es una escritura que juega, siendo a su vez el juego del lenguaje. Y es que los dos —juego y escritura— se estructuran sobre la base de la fantasía, y en el centro de ésta, es el deseo el que se juega.

Jugar es construir mundos posibles. Es hacer depender la posibilidad de un mundo diferente no de la necesidad de una misma o de una ley que homogeneizarían los comportamientos y las actitudes, sino del acaecer azaroso del deseo, cuyo signo es la heterogeneidad, la diferencia.

Un juego no se propone transformar nada, no hay en él ninguna actitud propositiva. Un juego es gratuito, sólo un juego. Si algo llega a brotar de él, es únicamente a contrapelo de sí mismo. La responsabilidad por consecuencia, no recae sobre nadie en particular. De esta manera, a través de un gesto gratuito que sólo busca el entretenimiento se crea el dispositivo del juego. La máquina se pone en marcha sin saber en qué acabará. Existen resultados, mas éstos son del todo imprevisibles. Jugar es abandonarse gustosamente al placer, envueltos por el azar.

¹¹ Entrevista realizada por José Julio Perlado el 24 de mayo de 1983 en el hotel madrileño en donde se hospedaba el escritor argentino.

¹² Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰ *Ibid.*, p. 84.

Ahora comenzaremos con el análisis de la obra en su aspecto lúdico. “Graffiti” inicia con una dedicatoria al pintor catalán Antonio Tàpies, quien también juega con el dibujo, permitiéndose una gran libertad. Se le considera un artista surrealista, cósmico. Desde aquí principian los indicios de nuestra temática, presentes durante toda la narración.

En esta obra están presentes los cuatro tipos de juego a los que hace referencia Caillois en su clasificación y que iremos explicando paulatinamente conforme aparezcan en el presente relato.

La primera frase del texto ya se refiere al juego: “Tantas cosas que empiezan y acaso acaban como un juego [...]”¹³(129). Es como si nuestro protagonista se viera seducido por esta actividad, acción tan común, que está al alcance de todo aquél que lo desee. Sobre todo cuando se está solitario, el juego comienza para esquivar o evitar el aburrimiento

Simplemente (le) divertía hacer dibujos con tizas de colores [...] (idem.). Esto constituye un pasatiempo que lo distrae. Nunca había corrido peligro, porque sabía elegir bien y en el tiempo que transcurría [...] se abría para él algo como un espacio más limpio donde casi cabía la esperanza (130).

Juego de aparentes insignificancias, que cobran su dimensión real dentro del contexto total de la obra. Actividad lúdica que se entreteje de misterios aparentes para tratar de descubrir, arriesgándose a fracasar, pero no dándole importancia a ello, en su afán, en su búsqueda por la libertad.

El protagonista solitario se aventura en las calles de una ciudad violenta. Una ciudad bajo régimen militar; donde él responde con actos lúdicos. Este juego que le permite crear una imagen ilusoria, fantasía que lo seduce y lo alimenta. Aquí se presenta lo que Roger Caillois define como *mimicry*, juego de suposiciones, de disfraces y mímica. Además, ese espacio tenía una amplitud que le permite infinitas posibilidades de combinaciones, para recrear su ima-

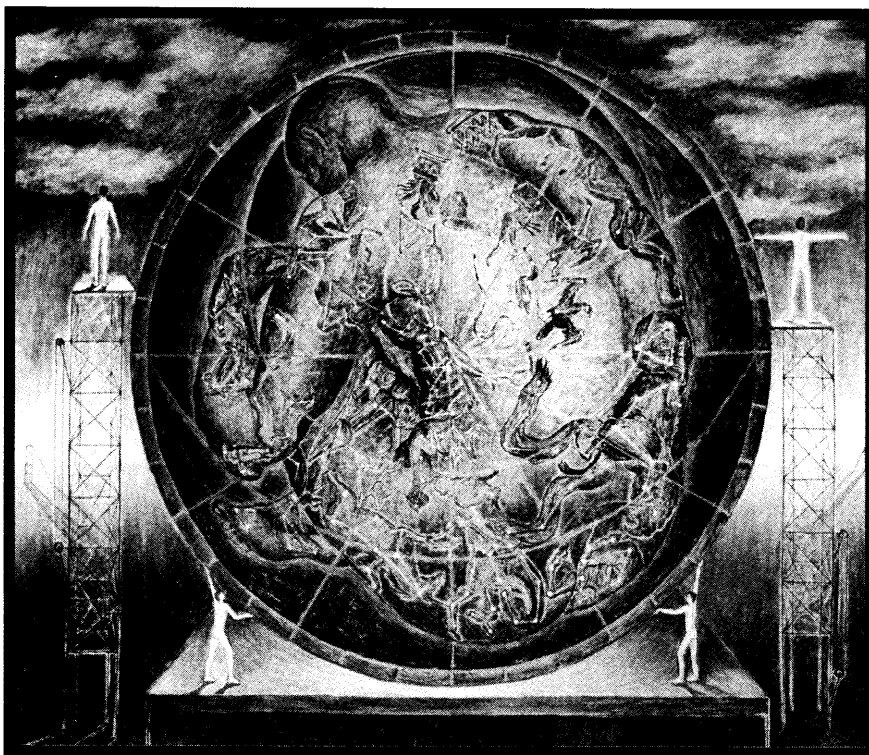
ginación, sin barreras, con dibujos sin consecuencia política en lo inmediato. El juego comienza teniendo como contrincante a la otra. Juego, al que Caillois agrupa dentro del tipo de *agon*, donde los antagonistas compiten. Aparece una ella, otro ser con el mismo espíritu de diversión. Ambos dibujan en público. Con la presencia del personaje femenino se enriquece el texto. Comienza la comunicación. Se establece la relación dual: yo-tú, hombre-mujer, triángulo-círculo, el uno y la otra: “Les jeux ne trouvent généralement leur plénitude qu’au moment ou ils suscitent une résonance complice”.¹⁴ Pero cuando aparece un dibujo al lado del suyo, todo parece ser diferente. Ahora siente miedo por ella, su compañera, el peligro “se volvía doble” (130). Esta es una prueba más, de que las acciones se suman en una actividad y complicidad compartidas. Ambos crean su espacio de acción: los lugares públicos, abiertos, cuyo marco permanece indeterminado.

Como dice R. Caillois: “On dirait qu’il manque quelque chose à l’activité du jeu, quand elle est réduite à un simple exercice solitaire”.¹⁵ Así, es el juego en complicidad el que hace que cobre sentido la elaboración de los graffiti. De esta actividad nace una profunda relación entre ambos: una simpatía. Sus trazos establecen un diálogo, y por un momento parece que se entendieran. Surge un discurso espontáneo en el juego. Ese juego que es la posibilidad de un deseo plural, no focalizado en un único significativo. Él se entusiasma y —como otros jugadores cortazarianos— altera la rutina en nombre de la compañía que busca y se imagina solidaria: “Empezó un tiempo diferente, más sigiloso, más bello y amenazante a la vez. Descuidando tu empleo salías en cualquier momento con la esperanza de sorprenderla” (131). El juego se inicia inocentemente y va cobrando otras dimensiones hasta convertirse en una obsesión. Corresponde a la tipología de los juegos de *alea*, propuestos por R. Caillois. Ya no hay más voluntad. Se renuncia a ella.

¹³ A partir de aquí, aparecerá entre paréntesis la página del relato “Graffiti” en *Queremos tanto a Glenda*, Ed. Nueva Imagen, México, 1994.

¹⁴ (Las traducciones de las citas en francés fueron realizadas de forma libre por la autora del presente trabajo). Los juegos hallan por lo general su plenitud en el momento en que suscitan una resonancia cómplice.

¹⁵ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 39.



La noche. Encausto, chapopote, oro s/tela, 150 x 180 cm. 1999.

La acción tiene lugar en una época de represión en que hay toque de queda, prohibiciones, miedo, dolor, y lo que es aún peor, la incertidumbre. Paradójicamente se da un juego entre nuestros dos protagonistas.

El juego altera la rutina. Él mismo delimita el número de participantes. Son dos lenguajes que se complementan, entregándose a la búsqueda del placer que les proporciona el juego en su invención, pasión y fascinación. Diversión llena de tensiones y sorpresas. Juego de encuentros y desencuentros que provocan un movimiento constante. Todo trazo o figura es algo que incesantemente se trasciende, y cuya significación no radica en sí misma, sino en la relación que establece con el otro. Esta fiesta de polos opuestos que Caillois considera antagónicos del juego. El de la *paidia* por un lado y el del *ludus* por el otro. Es decir, que reina la fantasía incontrolable y la improvisación de la primera, tanto como la anarquía y el capricho de la segunda.¹⁶

¹⁶ *Ibid.*, p. 44.

El protagonista del relato comienza a constituirse en esa zona intermedia construida por el juego, y en la que el sujeto construye la realidad, al mismo tiempo que se constituye a sí mismo. Es un hacer gratuito, que no responde a ninguna necesidad fuera del placer que produce al margen de ellas, ignorándolas o desconociéndolas sencillamente.

El escenario en que se lleva al cabo la acción son las calles de una ciudad latinoamericana, donde reina la represión. Los graffiti tienen como finalidad inscribir un sentido en ese vacío de sentido: crear, proyectar, descubrir.

“Graffiti” es la historia de la convivencia de dos seres que comparten una diversión peligrosa. La participación de la figura femenina, empática y solidaria, la lleva a ser detenida y sancionada.

Es un relato circular, que comienza de manera sutil y espontánea, aparte de terminar con el tedio. Primero tienen lugar la casualidad y el capricho con una actitud de no tomar en serio las acciones, en un juego inventado para no aburrirse, como se mencionó. El juego que inicia reside en la propuesta original lúdica, es decir, de libertad primordial, de

necesidad, de relajamiento, y en general de distracción y fantasía. El término *paidia* se refiere a la acción espontánea, instintiva. La necesidad elemental de revuelta, de una inquietud interior los impulsa a probar un nuevo “juego”. Pronto surge el deseo del desafío, y también, por qué no, del susto, como a los niños que les gusta los amedrenten. Más tarde, se torna en un juego intencionado, donde los actores ven su producción de reojo, nunca de frente, disimulando. Y donde interviene toda la tipología de juegos clasificados por R. Caillois: los de competición, aquí, expresamente, en “Grafitti” se revelan en el caso particular de dos personas de condiciones de relativa igualdad, creada de modo artificial, en el sentido de sus intenciones y expectativas; los de azar, en donde no se trata de imponerse al adversario, sino de imponerse al destino; los de simulación, donde dentro de un universo de opresión y de miedo, los personajes fabrican una segunda realidad, y, finalmente, los de vértigo, donde se intenta destruir por un instante la estabilidad de la percepción y de infligir a la conciencia lúcida una especie de terror.

Esta tipología también se entremezcla con la *paidia* y el *ludus*, estableciendo un juego entre los distintos agrupamientos cailloisianos y se van presentando, casi nunca en estado puro, se presentan dos o tres tipos a la vez, a lo largo de todo el relato.

Así, tanto para *él* como para *ella*, durante sus acciones intervienen el placer que se siente al resolver una dificultad creada, en el presente caso, dibujar en las puertas, bardas, paredones, sin ser descubiertos por las patrullas, a voluntad, de modo definido arbitrariamente, de tal manera, que a la postre, el hecho de realizar grafitti, a primera vista, no da ninguna otra ventaja que la satisfacción íntima de haberla ejecutado. Aquí el *ludus* aparece como complemento de la *paidia*. El *ludus* da ocasión a un entrenamiento, y normalmente desemboca en la conquista de una habilidad determinada, en la adquisición de una maestría particular, en el manejo de un instrumento o en la aptitud de descubrir una respuesta satisfactoria a problemas de orden estrictamente convencional. *Ludus* representa en el juego el elemento cuyo alcance y fecundidad culturales son los más sorprendentes ya que trabaja indistintamente para brindar

a las categorías fundamentales del juego su pureza y su excelencia.¹⁷ En nuestro caso *él* y *ella* logran comunicarse, sin verse, evadiendo a la autoridad por un tiempo determinado. Además la tensión y el talento de los jugadores (*él* y *ella*) se ejerce fuera de todo sentimiento explícito de emulación o de rivalidad: se lucha contra el obstáculo y no contra el competidor, que aquí es su aliado, su cómplice.

La combinación *ludus* y *alea* no es menos frecuente. La *alea* es espera pasiva de la decisión de la suerte, estremecimiento inamovible y mudo, mientras que el *ludus* alienta siempre hacia otro intento si se fracasa o se descorazona: “Esperaste hasta las tres de la mañana para regresar, la calle estaba vacía y negra” (133). De este modo se manifiesta de nuevo la influencia del *agon*, que da la atmósfera general de placer obtenido al vencer una dificultad arbitraria.

Ambos, *él*, como *ella*, dos polos opuestos, en su juego de *mimicry*, es decir de un espectáculo dentro de un ambiente de suspensión de la realidad; mediante un movimiento rápido de construcción, juegan a provocar en ellos mismos un estado orgánico de confusión y de desconcierto (*ilinx*): “Esa noche escapaste por poco a una pareja de policías [...]” (131).

Lo que resulta imposible es la combinación *ludus* e *ilinx* y entre *paidia* y *agon*. En la primera combinación mientras el *ludus* implica cálculo y combinación, *ilinx* arrebató puro y en la segunda combinación, *paidia* es tumulto y exuberancia, mientras que *agon*, lucha cerebral o muscular.

Para que su objetivo no les parezca difícil y agotador, lo tornan en un juego que los lleva al camino del placer y de la obstinación. Tratan de aturdirse, escapar de la realidad mediante el juego que se inicia inocente, pero que los lleva a fatales consecuencias. Ante la agonía de la incertidumbre y el hastío, ella opta por el fuego; es decir, por la lucha. En sus grafitti finales, *él* (*agon*) llena las maderas con un grito verde. El rojo como la pasión y el combate “una roja llamarada de reconocimiento y de amor, envolviste tu dibujo con un óvalo que era también tu boca y la suya y la esperanza” (132), como el vislumbamiento del futuro esperado.

¹⁷ Cfr. *ibid.*, p. 74.

La relativa igualdad supuesta en los participantes se altera. La práctica del *agon* supone una atención sostenida, con un entrenamiento apropiado, esfuerzos asiduos y la voluntad de vencer. Implica disciplina y perseverancia. Invita al competidor a sacar el mejor partido posible. Pero circunstancias distractoras obran en su contra.

En un principio, no conciben límites, en la búsqueda de una lucha implacable. El haber secundado el juego del protagonista, la lleva a una golpiza y a la cárcel. Arresto brutal. Choque irracional. Aquí viene la ruptura. La creación de *ella*, el deseo de ser, provoca un acto de oblación, penalizado por la ley. Más adelante de nuevo se presentan juegos tipo *ilinx*, dentro de la clasificación cailloisiana, en donde en un intento por derribar instantáneamente la estabilidad de la percepción se produce un pánico voluptuoso. Logro del aturdimiento. Físicamente es atrapada, pero el secreto de permanecer libre consiste, como lo demuestra ella más tarde en abandonarse continuamente al juego de la fantasía y el deseo (*mimicry* e *ilinx*), los que ninguna autoridad podrá refrenar. Ahora *él* se encuentra solitario: sentirse solo anula todo miedo a la policía. Regresa a la calle. Su rebeldía ahora le parece más solitaria e inútil que nunca.

El juego que emprenden se trata de un juego perverso precisamente por el carácter irreconciliable de las fuerzas que participan en él. Lucha castrante de un juego sin reglas, ni finalidad, en la que sin querer se infringe el orden. Un acto lúdico, que reprime, elocuente, lleno de ambigüedades, de ansiedad y de miedo. Al intervenir la guerra, se crea un tipo de juego que se emparenta claramente con lo mortífero, la destrucción y lo regulado.

A medida que el juego se desarrolla sabemos más de *él* y de *ella*, sin que ellos aparezcan nunca claramente descritos. Paradójicamente mediante indicios llegamos a conocerlos mejor que si viéramos una foto suya o que si se hiciera una descripción minuciosa de ellos. Es un juego de actitudes y gestos, simulado, que va mucho más allá. Un juego de los sentidos, en el que se escucha, se ve sobre todo y se siente. Un juego del que aparentemente nadie es responsable. *Él* debe continuar. Ella se lo pide: "De alguna

manera tenía que decirte adiós y a la vez pedirte que siguieras" (134). El juego termina de la misma forma como comenzó, insensiblemente, dejando apenas sugerida una posibilidad. El juego ha evidenciado una cosa al menos. *Él* se moverá en el interior de esa figura como un objeto de deseo equidistante entre los dos. Un juego de alternancias en un espacio abierto, donde se busca el vértigo y en un intento por destruir en un instante la estabilidad de la percepción y de infligir a la conciencia lúcida una especie de pánico voluptuoso. Donde el pánico (represión brutal por parte de la autoridad) y la hipnosis de la conciencia (dibujar, seguir, cueste lo que cueste). Todo esto se torna en una rotación frenética, contagiosa y compartida.

El juego engendra un estilo común y reconocible en que se concilian y se compensan la disparidad de gusto, la prueba de la dificultad técnica y los caprichos del genio. Julio Cortázar, al negar reglas en este juego, esboza al mismo tiempo normas futuras de innovación, cuyo código aún vago será a su vez tiránico y despótico, domará la audacia y prohibirá nuevamente una fantasía profanante. Toda ruptura que quiebre una prohibición acreditada bozquejará ya otro sistema, no menos estricto.

El desenlace confirma que la coerción exterior no modifica el carácter propio del juego, el cual se mantiene libre y espontáneo. Si el juego nació de la inocencia del movimiento inicial, poco a poco fue perdiéndola, a medida que su moción iba trazando, en la perversidad de sus líneas, ese deseo de la inconsciencia que siempre estuvo presente.

"Mirar", aquí no es un verbo externo, sino significa imaginar. *Él* mira desde lejos, semioculto y temeroso del terror político, lo suyo íntimo, es necesario que exista fuera de él la compañía solidaria, amorosa: quiere mirarla. *Él* mira en las calles la categoría imaginaria, sin la cual todo carece de sentido en ese ámbito de caos y paranoia castrenses y castrantes: ese imaginario dador de sentido a esa dualidad hombre-mujer, *él-ella*, lo uno y la otra.

Ante el desgaste de la palabra, vejada y profanada, Julio Cortázar propone el uso de los graffiti, de que hacen uso tanto *él* como *ella* para comunicarse, como rebelión ante el desastre de las palabras y ante la

violencia imperante en América Latina, donde reina el miedo y el dolor que siente nuestro autor frente a esta situación se hace patente.¹⁸ Los *graffiti* como desafío a la autoridad, como crítica irreverente. Por medio de éstos, se establece una continuidad en el diálogo espiritual que no necesita más de la palabra.

Es un relato breve, pero de un contenido extraordinario, pulido, minucioso, con una cadencia y ritmo lúdicos del lenguaje, un vaivén que va y viene, en un ambiente de “miradas furtivas”.¹⁹ La represión, donde está presente el negro, recurrente en la obra cortazariana como símbolo de oscuridad mental y ausencia de los valores en la actualidad. Un lugar donde reina el miedo. Todo esto invita al lector a introducirse en el mundo de Cortázar, haciéndolo partícipe de esta atmósfera y provocándolo a que penetre dentro del caos de nuestras vidas, como una necesidad no sólo de una toma de conciencia, sino de la creación de un nuevo orden. En este tenor, surgen, de manera espontánea, nuestros dos protagonistas alternado el orden convencional que invaden los espacios públicos como señal de protesta, de insurrección. En apariencia una práctica inconsciente, un juego de jóvenes, resulta ser en el fondo una denuncia contra las atrocidades y desmanes cometidos por la autoridad. Historia, mezcla de humor y juego, donde la trasgresión es doble. De nuevo vemos cómo Cortázar juega con ella, por una parte en el lenguaje, donde los *graffiti* entran en juego, porque la palabra está desgastada, maniatada, y por otra, la trasgresión a la autoridad, quien no merece respeto alguno por haber violado la integridad humana de todo ciudadano latinoamericano. Denuncia, donde dos seres se arman de valor, se liberan mediante el dibujo, se atreven a protestar en contra de un orden impuesto, corrupto, opresivo, violento y decadente.

El juego, termina con un grito de horror, una terrible impresión, fuerza es decir goce, aunque vacilamos en llamar distracción a semejante arrebato que se acerca más al espasmo que a la diversión.

¹⁸ No es gratuita la única mención en letra cursiva de Julio Cortázar acerca del dolor en el texto. Textualmente dice: “a mí también me duele” (130) y además la escribe el personaje con una tiza *negra*.

¹⁹ Término que utiliza el propio Cortázar en este relato.

Violencia, escándalo, con la intervención de la policía. El saboteador de juegos, se convierte en aquél que rompe el encantamiento.

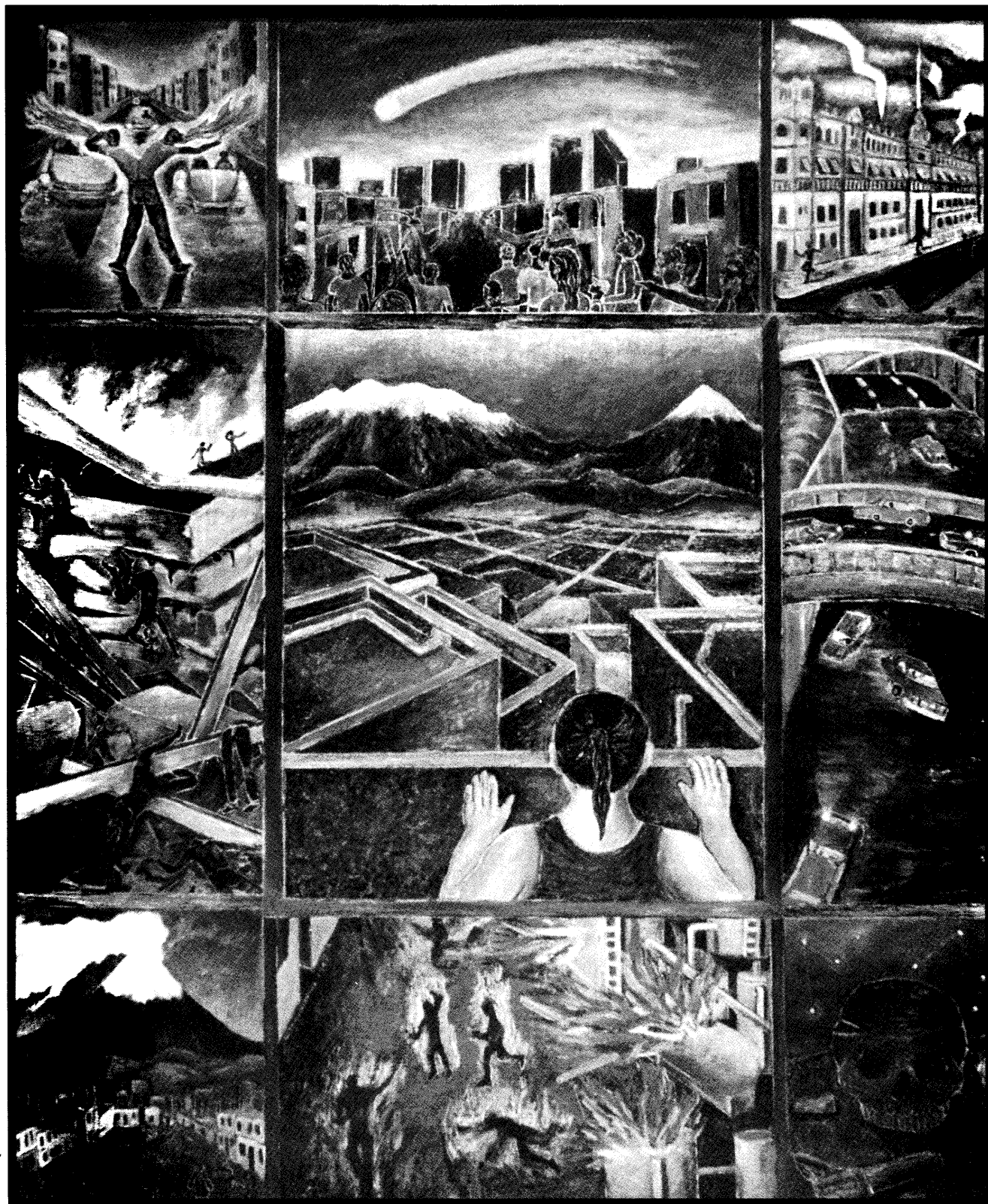
Mas él ya no puede salir del círculo en que quedó inscrito, lo sabía muy bien: “[...] los días pasaban y ya no sabías vivir de otra manera. Volviste a abandonar tu trabajo para dar vueltas por las calles” (132). Aquí se unen el *ilinx* con el *alea*. Por un lado, sabe del peligro, empero se juega la libertad física en pos de la libertad interior: vértigo insaciable e ineludible del desafío (*ilinx*). Y por el otro, falta de voluntad, se abandona a su destino (*alea*).

Como fin del relato, se conjugan *paidia* y *mimicry*: él recordaría: “así como había imaginado tu vida, imaginado que hacías otros dibujos, que salías por la noche para hacer otros dibujos” (134). No todo está perdido. Una vez más cabe la esperanza.

Finalmente, el juego yace en el relato, con sus características innatas de libertad y gratuidad, siendo capaz de impulsarse hasta el infinito.

Bibliografía

- Alazraki, J. E Ivar Ivask, *The Final Island. The Fiction of Julio Cortázar*, University of Oklahoma Press, Publishing Division of University, USA, 1978, 199 pp.
- Bataille, Georges, *La parte maldita*, Taurus eds., Madrid, 1972.
- Caillois, Roger, *Les jeux et les hommes*, Gallimard, París, 1957.
- Cortázar, Julio, *Historias de cronopios y de famas*, Minotauros, Buenos Aires, 1969.
- , “Grafitti” en *Queremos tanto a Glenda*, Nueva Imagen, México, 1994.
- Cortázar, Julio, *Rayuela*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1969.
- González Bermejo, E., *Conversaciones con Cortázar*, Hermes, México, 1978.
- Groos, K., *Die Spiele der Tiere*, BerlinVerlag, Berlin, trad. francesa: *Les jeux des animaux*, París, 1902.
- Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, Beacon Press, Boston, 1970.
- Derrida, Jacques, *De la gramatología*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 1971.
- Schiller, Fr., et al., *Briefen über ästhetische Erziehung des Menschen*, Bücher Verlag, Frankfurt, trad. francesa en Fr. v. Schiller, Oeuvres, tomo VIII, París, 1862.



Presagios funestos. Encusto, chapopote s/madera, 120 x 100 cm. 1997.

FERNANDO DE FUENTES Y LA BÚSQUEDA DE UN CINE DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

Alejandro Ortiz Bullé Goyri*

Primeras vistas

Varias son las películas que Fernando de Fuentes¹ realizó y que forman parte ya no sólo de la historia del cine mexicano, sino que conforman también ese amplio espectro del imaginario cultural del México del siglo xx. Dos películas podrían bastar para confirmar lo anterior: *Allá en el Rancho Grande*

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Fuentes, Fernando de. N. en Veracruz, Ver. y m. D.F. (1895-1958).

Durante la Revolución mexicana militó en el constitucionalismo y llegó a ser secretario particular de Luis Cabrera. Fue gerente del cine Olimpia y durante el rodaje de *Santa* (1931) participó como ayudante de productor y asistente del director Antonio Moreno.

Se inicia en la dirección cinematográfica como codirector de John H. Auer en *Una vida por otra* (1932). Su filmografía es muy amplia: *El anónimo* (1932), *El prisionero trece* (1933), *La calandria* (1933), *El tigre de Yautepec* (1933), *El compadre Mendoza* (1933), *El fantasma del convento* (1934), *Cruz diabla* (1934), *La familia Dressel* (1935), *Vámonos con Pancho Villa* (1935), *Las mujeres mandan* (1936), *Allá en el Rancho Grande* (1936), *Bajo el cielo de México* (1937), *Zandunga* (1937), *Papacito Lindo* (1939), *Allá en el trópico* (1940), *El jefe Máximo* (1940), *Así se quiere en Jalisco* (1942), *Doña Bárbara* (1943), *La mujer sin alma* (1943), *El rey se divierte* (1944), *Hasta que perdió Jalisco* (1945), *La devoradora* (1946), *Jalisco canta en Sevilla* (1948), *Allá en el Rancho Grande* (segunda versión, 1948), *Hipólito el de Santa* (1949), *Crimen y castigo* (1950), *Por la puerta falsa* (1950), *Los hijos de María Morales* (1952), *Canción de cuna* (1952) y *Tres citas con el destino*.

(1936) y *Doña Bárbara* (1943), esta última estelarizada por María Félix y que marcaría su consagración como la *femme fatale* del cine mexicano. De tal suerte que a partir de su caracterización del personaje de Doña Bárbara de la novela de Rómulo Gallegos, María Félix es nombrada desde entonces como “La Doña”.

Allá en el Rancho Grande, la película icono por naturaleza de la cultura nacional para exportación, es la cinta clave para entender el fenómeno ampliamente conocido y reconocido en el mundo entero de las películas de machos y charros cantores o donde los personajes —como dicen los versos del *Corrido de Juan Charrasqueado*—, “son valientes y arriesgados en el amor”; en esta cinta se conjugan todos los elementos básicos de los llamados melodramas y comedias rancheras, con la fórmula básica de contar con un charro cantor apuesto, viril y con una voz espectacular, condición *sine qua non* para sostener en esa recia personalidad una película de canciones más canciones, pleitos romances, botellas de tequila y muchos, pero muchos balazos.

Allá en el Rancho Grande es la primera comedia ranchera de éxito y resonancia internacional² que

² *Allá en el Rancho Grande* fue al parecer la primera cinta mexicana industrial que se exhibió con subtítulos en inglés y se distribuyó de forma masiva en los mercados cinematográficos latinoamericanos. Asimismo con ella obtuvo México su primer

contó además con el primer charro cantor del cine mexicano: Tito Guízar; antecesor de todos los demás, como Jorge Negrete,³ Pedro Infante, Javier Solís y hasta de nuestros contemporáneos Vicente y Alejandro Fernández (padre e hijo, respectivamente).

Pero Fernando de Fuentes no sólo fue el director de películas de ambiente ranchero o folklóricas como *Zandunga* o *Allá en el trópico*, también fue el realizador de tres películas que reflejan con mucho los aspectos esenciales del arte mexicano posrevolucionario: *El prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935). Las tres refieren, con extraordinaria nitidez, la manera con que un país pudo volver la mirada hacia su pasado reciente y dejar un testimonio de lo que vio o de lo que vivió y sufrió en carne propia.

No habían pasado ni diez años del nacimiento de la industria del cine sonoro en el mundo para que surgieran en México tres películas que con intuición y conocimiento de las reglas básicas de la narración cinematográfica por parte de su realizador Fernando de Fuentes, marcaran el rumbo y las posibilidades del cine mexicano, y adquirieron con la distancia de las décadas y a pesar de los años que padecieron del olvido y desconocimiento, el carácter de momentos épicos en la historia de la cinematografía, pero también en los indisolubles vínculos entre la historiografía y la expresión artística, tal y como lo plantea el historiador Marc Ferro de la siguiente manera:

el cine, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga auténtica o pura invención, es Historia; ¿el postulado? Que lo que no ha acaecido, las creencias, las intenciones, lo imaginario del hombre, es tanto la Historia como la Historia (Ferro, 1974, p. 246).

Aquí además, en las tres películas, la historia es como ocurre con los trenes que aparecen en *¡Vámonos con Pancho Villa!*, casi un personaje más en las respecti-

vas tramas cinematográficas. Muchas de las secuencias de cualesquiera de las tres películas adquieren por momentos ya no sólo un gran valor estético como arte cinematográfico, sino que las propias imágenes fílmicas se han convertido en imágenes testimoniales, como si la ficción cinematográfica que se nos expone a los espectadores fuese en realidad una sucesión de vistas documentales de los hechos o momentos históricos que se presentan. Tal es el caso de las imágenes fílmicas de los zapatistas entrando violentamente a la boda del hacendado Mendoza, en *El compadre Mendoza*; los civiles en espera de la muerte cuando van a ser fusilados en *El prisionero trece* o la mítica imagen de Pancho Villa repartiendo granos de maíz a un pueblo hambriento desde un vagón del ferrocarril en *¡Vámonos con Pancho Villa!*; en ellas y en otras más, la ficción cinematográfica alcanza tal fuerza de verosimilitud que las imágenes presentadas podrían ser tomadas como si los hechos presentados hubiesen ocurrido en realidad.⁴

En todo caso, en estas tres películas, se manifiesta una visión crítica de los episodios revolucionarios con la misma fuerza con que la narrativa de la Revolución o la obra muralística de José Clemente Orozco lo hicieron también. Había una estética compartida.

Nace una industria

Es bien sabido que México fue uno de los países en donde la naciente industria cinematográfica de principios del siglo xx, se desarrolló con más prisa; en parte por causas políticas, económicas e históricas —en México estalla en 1910 la primera Revolución del siglo xx—, pero también azarosas, si tomamos en consideración la aparición en pantalla del primer actor captado por los representantes en México de los hermanos Lumière: el general Porfirio Díaz.

premio en el Festival de Venecia al obtener Gabriel Figueroa la distinción al mejor fotógrafo, (Musacchio, 1999 pp. 1038-1039).

³ En 1948, Fernando de Fuentes probaría fortuna de nuevo con un remake de *Allá en el Rancho Grande*, ahora sí, contando en el reparto con el charro de charros: Jorge Negrete.

⁴ De Fernando de Fuentes y su filmografía esto es lo que anota Georges Sadoul en su *Historia del cine mundial*: “Fernando de Fuentes toma el espíritu de la revolución tanto en *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935), como en su excelente *El compadre Mendoza*. Había colaborado con el fluctuante Juan Bustillo Oro, que fue influido por el expresionismo alemán en su curioso *Los dos monjes* (1934)” (Sadoul, 1996, p. 378).

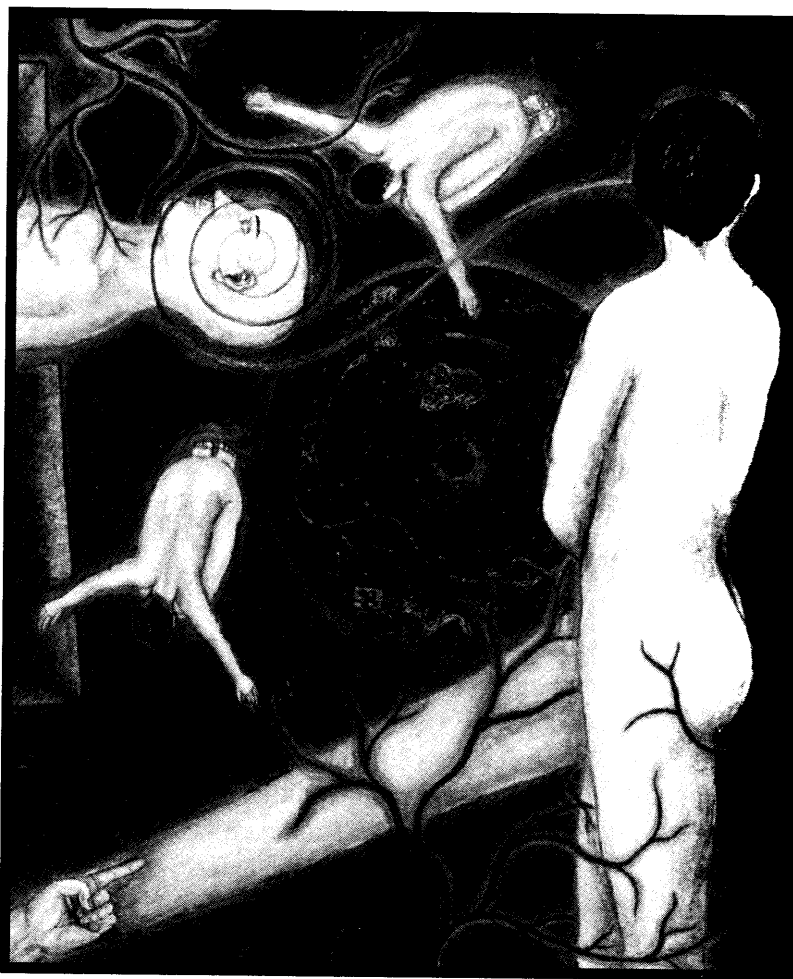
Muchos cineastas, incluido el soviético Serguei Einsenstein, vinieron a México durante la revolución y décadas después para captar las singularidades de un país y de una cultura que no deja de generar una poderosa atracción a intelectuales, artistas, turistas y diletantes. Así por ello, con el surgimiento de un sistema sonoro inventado por mexicanos (los hermanos Rodríguez) capaz de mejorar los experimentales procesos del llamado vitáfono, surge en 1931 no sólo la primera película sonora mexicana con fines comerciales, es decir la célebre cinta *Santa*,⁵ sino también una industria compleja que retoma mucho de los sistemas de producción hollywoodenses.

Desde el punto de vista formal e ideológico la película se aparta de lo que pudiera haber sido un discurso vinculado a los avances revolucionarios o con una cierta tendencia nacionalista en el cine mexicano de entonces.

Pero hay que mencionar que aparece con la filmación de *Santa* no sólo el cine sonoro en México, sino también de manera profesional la figura del productor cinematográfico junto con las respectivas empresas, profesiones y oficios adyacentes. El cine se convertía en

⁵ *Santa* (1931), Prod.: Cía. Nal. de Películas. Dir.: Antonio Moreno. Arg. sobre la novela de Federico Gamboa. Adap.: Carlos Noriega Hope. Foto: Alex Phillips. Mús.: Agustín Lara. Dir. Mus.: Miguel Lerdo de Tejada. Sonido: Hermanos Rodríguez (Joselito y Roberto). Esc.: Fernando A. Rivero. Edic.: Aniceto Ortega. Intérpretes: Lupita Tovar (Santa), Carlos Orellana (Hipólito), Juan José Martínez Casado (El Jaramaño), Daniel Reed (Marcelino), Antonio R. Fraustro (Fabián), Mimí Derba (Doña Elvira), et. al., filmada en los estudios de la Nacional Productora a partir del 3 de noviembre de 1931 y estrenada el 30 de marzo de 1932 en el cine Palacio. Esta versión cinematográfica de *Santa* de Federico Gamboa realizada por el actor-director Antonio Moreno, venido de Hollywood, resultó ser uno de los primeros grandes éxitos de taquilla del cine mexicano, como ya lo había sido la primera versión para el cine silente años antes.

Laura Quintanilla.



Configuración del destino. Encausto y chapopote s/tela, 120 x 100 cm. 2001.

algo más que entretenimiento o en un medio para captar imágenes en forma de documento, sino ante todo en un negocio para el cual era importante crear mercados.

Y también ocurrió otro fenómeno que es bueno señalar aquí: el Estado mexicano posrevolucionario se interesó en hacer uso del cinematógrafo como un medio de educación masiva y como un medio propagandístico.⁶ Durante la gestión de José Vasconcelos como

⁶ Como muestra de ello y de las relaciones entre el Estado y el cine como medio de propaganda en el año de 1916, durante el gobierno de Carranza, apareció en *Revista de Revistas* la siguiente convocatoria: "Compañía Cinematográfica Queretana. S.A. convoca a los escritores del país para que presenten argumentos sobre algún episodio de la rev. iniciada por Fco. Madero y llevada a feliz término por el C. Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, Sr. Venustiano Carranza...." (*Revista de Revistas*, 7 de mayo de 1916) (De Luna, 1984, pp. 176-178).

secretario de Educación Pública durante el gobierno del general Obregón, el cine era una de las prioridades. Se producían documentales y se proyectaban filmes educativos a obreros, estudiantes y campesinos en escuelas y auditorios.

Con ello tenemos que, durante el periodo posrevolucionario (1920-1940), la industria cinematográfica surge como un reflejo de lo que sería la economía del país a lo largo del siglo: con participaciones de una iniciativa privada interesada en invertir su capital en empresas que obtuvieran grandes dividendos, en el menor tiempo posible y con las mayores ganancias; junto con un Estado benefactor que sin una prioritaria búsqueda de ganancias económicas buscaba invertir en imagen y legitimación ante la población y ante la mirada extranjera. Aunque también se dieron casos de prominentes políticos como el ex presidente Abelardo Rodríguez o el del influyente político Alberto J. Pani, quienes invirtieron su capital y utilizaron sus influencias en la industria cinematográfica del México posrevolucionario.

Un ejemplo de la participación del Estado en la producción cinematográfica en los años treinta lo fue la cinta *Redes* (1934), que patrocina la Secretaría de Educación Pública, y dirigida por el austríaco Fred Zinneman y que expone con una gran belleza plástica la lucha de los pescadores mexicanos por mejores condiciones de vida y por sus derechos de libre asociación.

De manera que el cine ya sea por sus posibilidades de inversión, o por la poderosa influencia que alcanzó entre la población como medio de divulgación de la ideología dominante o como eficaz recurso para la educación pública, se volvió de una manera o de otra en una razón de Estado.

Así, especialmente durante la década de los años treinta se consolida una industria cinematográfica que produciría filmes que son considerados clásicos y que años después a causa de la segunda guerra mundial y del amplísimo mercado hispanoamericano se constituiría como una de las industrias fílmicas más rentables y con mayor presencia en el mundo entero.

Nacionalismo en el arte y en el cine

Para hablar del cine de Fernando de Fuentes se requiere ubicarlo dentro de su contexto natural, el movimiento nacionalista en el arte mexicano posrevolucionario. Si bien es cierto que el muralismo mexicano y la llamada escuela mexicana de pintura, encabezada por Siqueiros, Rivera y Orozco representan en sí misma la imagen del arte mexicano producto de la Revolución mexicana, también puede decirse que hubo una estética común en los diferentes campos de creación artística. Así, por ejemplo, podemos seguir con claridad el desarrollo de una música sinfónica, de una danza, de un teatro y, desde luego, de una narrativa emanada de la Revolución mexicana, sin que omitamos de ninguna manera al arte cinematográfico. Resulta, por ello, pertinente hablar de un arte mexicano posrevolucionario de muy amplio espectro que, a pesar de las penurias y dificultades económicas por las que atravesaba el país y que llega a constituirse como una expresión de identidad nacional como nunca se había tenido. El arte fue uno de los medios más eficaces para promover una nueva conciencia nacional, vinculada con raíces y elementos de la cultura popular e indígena que le daban una fisonomía propia y que al mismo tiempo materializaban en forma de obra de arte el imaginario cultural por el que muchos intelectuales y artistas habían luchado desde las postrimerías del Porfiriato, como fue el caso del ateneísmo y todo el movimiento vasconcelista, o de pintores y narradores como Diego Rivera, Mariano Azuela y muchísimos otros más. Por eso también durante todos esos años del México posrevolucionario (1920-1940), las discusiones y polémicas en torno a los derroteros de un arte nacional proliferaron y se entrelazaron con arengas y tomas de posturas políticas o partidistas.⁷

La creación de un arte público que surgiría como un ideal del movimiento muralista desde 1921 habría de

⁷ En ese sentido el ensayo de Vasconcelos "El monismo estético", así como el texto de López Velarde "Novedad de la Patria", expresan la síntesis de esa búsqueda de un arte nacional surgido a partir de la búsqueda de un rostro común como país.

permear otras expresiones y campos artísticos y muchas de las imágenes icónicas que se manejaron en los murales de San Ildefonso, de la Secretaría de Educación Pública o del Hospicio Cabañas fueron manejadas también en otras artes; del mural pasaban a la danza, de la novela al cine, del teatro a la novela o de la música a la danza. Tal fue el caso de héroes y caudillos populares de la revolución como Madero, Zapata o Villa.

Pero desde nuestro punto de vista el fenómeno más interesante del arte mexicano posrevolucionario no sólo fue el hecho anterior, sino cuando en una determinada experiencia artística confluyeron otras artes, y cómo a través de esto se desencadenaron otras expresiones. Tal fue el caso del llamado Teatro de Ahora, fundado en 1932 por los entonces jóvenes literatos Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, con el que se intentó desarrollar no sólo un momento de renovación en la escena mexicana de entonces, como otros grupos y dramaturgos lo habían intentado, sino más bien, con el Teatro de Ahora se procuró sentar las bases para un teatro que intentara “medir la temperatura de su tiempo”, mostrar al espectador una temática relacionada con su problemática social al mismo tiempo que valorar los alcances de la Revolución mexicana a más de veinte años de iniciada.

O como lo refirió Juan Bustillo Oro en la prensa nacional en 1932:

¿Cómo hablar de un teatro con aliento, fiel a su naturaleza social, si voluntariamente el teatro se apartaba del momento histórico, intensamente colectivo —repetiré— intensamente político? (...)

De ahí que sintiéramos la necesidad de un teatro mexicano político. Político en cuanto tradujese la temperatura de nuestros días (...). El nuestro —que ya desde entonces, por su anhelo de situarse en el momento presente, llamase “de ahora”— iba a ser un teatro hijo de la Revolución que nos había permitido descubrir la senda: para nosotros lo mexicano iba a constituir en interpretar el destino colectivo de México expresado en los estremecimientos producidos por la creación de su nacionalidad.(...) Con esta impresión, al tratar de interpretar lo que la Revolución Mexicana exponía de bulto y con suficiente luz perfiladora, la tarea dramática ex-

tendía sus ambiciones hasta más allá de una generación nacionalista(...). (Bustillo Oro, 25 de noviembre de 1932).

Las obras del Teatro de Ahora son, con mucho, un reflejo teatral de lo que en otras artes como la literatura estaba ocurriendo, como lo atestiguan algunos de los mismos títulos: *Pánuco 137* o *Zapata*, ambas de Mauricio Magdaleno, o *Justicia S.A.* y *San Miguel de las Espinas* de Juan Bustillo Oro o la misma versión teatral de la novela clave de la narrativa de la Revolución mexicana *Los de Abajo* (1938) de Mariano Azuela, adaptada por él mismo.⁸

Se trató de llevar al lenguaje escénico y a un público popular, en ocasiones ajeno a la lectura de obras literarias, los grandes temas y reflexiones en torno de la Revolución mexicana; sus causas, sus héroes y caudillos, sus circunstancias y, sobre todo, valorar sus alcances.

De hecho el autor Mauricio Magdaleno suele ser más conocido por su obra vinculada a la narrativa de la Revolución mexicana y a la novela indigenista que a su labor dramática o cinematográfica, aunque las tres forman parte de un mismo propósito: el arte como medio de reflexión de la realidad social y de la historia reciente.

Por otra parte, en el Teatro de Ahora y sus propuestas de hacer un teatro que al mismo tiempo fuese político y crítico, sin perder su propuesta de hacer ante todo arte, se encuentra el germen de lo que años después se alcanzaría con el rodaje de las tres cintas referidas de Fernando de Fuentes. *El prisionero trece*, *¡Vámonos con Pancho Villa!* y *El compadre Mendoza* son películas en las que al igual que en los montajes del Teatro de Ahora se procura realizar una observación crítica de la Revolución mexicana.⁹

⁸ La primera versión teatral fue realizada por María Antonieta Rivas Mercado en 1929 y la elaboró sin intervención ni autorización del autor. Se desconoce actualmente el paradero de esta adaptación aunque se sabe que se estrenó en 1929. Posteriormente el propio Mariano Azuela hizo su propia versión que publicó junto con otras obras dramáticas suyas en 1938. Cabe mencionar también que en 1939 Chano Urueta dirigió la primera versión cinematográfica de la novela, bajo el doble título *Los de abajo* o *Con la División del Norte*.

⁹ Para mayores referencias sobre cine mexicano con temática de la Revolución mexicana puede consultarse el libro de Andrés de Luna *La batalla y su sombra (La Revolución en el cine mexicano)* (De Luna, 1984).

En la temporada teatral del Teatro de Ahora de 1932 colaboraron personalidades que después formarían parte del rodaje de alguna de las películas o de las tres mismas. Tal fue el caso de muchos de los actores que conformaban en ese entonces la compañía del primer actor Ricardo Mutio y que poseían innegables dotes histriónicas muy bien aprovechadas después por Fuentes, como lo fueron Alfredo del Diestro, Antonio R. Frausto o Emma Roldán. Pero también fue fundamental la presencia de los jóvenes dramaturgos Juan Bustillo Oro¹⁰ y Mauricio Magdaleno,¹¹ quienes aportaron el uno y el otro ya fuese su talento literario o cinematográfico al lado de Fuentes para la filmación de las tres películas.

¹⁰ Juan Bustillo Oro (1909-1989). Nace en la ciudad de México. Se graduó de abogado en la Universidad Nacional, carrera que no ejerció por dedicarse primero al teatro y posteriormente al cine. Funda con Mauricio Magdaleno el "Teatro de Ahora", con Magdaleno marcha a España al año siguiente en donde difunde sus ideas sobre el teatro y continúa escribiendo. A su regreso a México, su interés por el cine aumenta, y se convierte así, primero en guionista y colaborador de Fernando de Fuentes y después en director cinematográfico, alcanzando un éxito formidable. Fue director de cintas tan importantes como *La tía de las muchachas*, *Aquí está el detalle* (esta última estelarizada por Cantinflas), que marcaron la pauta al cine cómico mexicano, o *Al son de la marimba*, que abrieron camino al género de la comedia ranchera en el cine, y también de cintas de recreación de época como *Las tandas del Principal* o *En tiempos de don Porfirio*. Su filme *Dos Monjes* es considerado un clásico del cine experimental mexicano.

Obra dramática.- *Kaleidoscopio* (1921) inédita (obra de teatro de revista); escribió entre 1921 y 1929 las obras tituladas *Humo*, *Poderoso caballero es Don Dinero*, un sainete *Noche de bodas*, un drama titulado *La hez*, y *El triángulo sin vértice* (1930), de las que no se tiene noticia. *El periquillo Sarniento* (1932) inédita (obra de teatro de revista, en colaboración con Mauricio Magdaleno); *El corrido de la Revolución* (1932) (obra de teatro de revista, en colaboración con Mauricio Magdaleno); *El pájaro carpintero* (1932) (obra de teatro de revista, en colaboración con Mauricio Magdaleno); *La honradez es un estorbo* (1930); *Tiburón* (1931) inédita (transposición mexicana de *Volpone*, de Ben Jonson); *Un perito en viudas* (1933), inédita; *Una lección para maridos* (1934), inédita; *Los que vuelven* (1932); *Masas* (1931); *Justicia S.A.* (1931); *San Miguel de las Espinas* (1933); *Méjico el mexicano* (1953).

Mauricio Magdaleno (1896-1986). Nace en Zacatecas. Se destacó no sólo como dramaturgo, también como novelista, firmando parte de la corriente literaria conocida como "Noveles de la Revolución Mexicana" con novelas como *El resplandor* (1937), de corte indigenista; *Tierra grande* (1949), o cuentos y narraciones como *El compadre Mendoza* (1934) y *El ardiente*

El compadre Mendoza (1933), es la película en la que mejor se muestra la colaboración habida entre Bustillo Oro, De Fuentes y Magdaleno, ya que se trató de una adaptación cinematográfica al relato homónimo de Mauricio Magdaleno, con un guión realizado por Bustillo Oro, quien asimismo colaboraría en la dirección que finalmente quedó a cargo de Fernando de Fuentes.

Cabe agregar aquí también que tanto Bustillo Oro como Mauricio Magdaleno, a partir de 1933 abandonarían prácticamente el teatro para dedicarse durante decenios al arte cinematográfico: Bustillo Oro como director y Magdaleno como el argumentista de los principales filmes de Emilio "Indio" Fernández.

El cine mexicano, a pesar de los embates comerciales y facilones a los que lo sujetó la propia industria, alcanzó desde sus orígenes, como puede observarse en estos ejemplos, una expresión artística propia enmarcada dentro de la corriente nacionalista del arte mexicano posrevolucionario, como lo muestra la incorporación de estas tres películas en este campo.

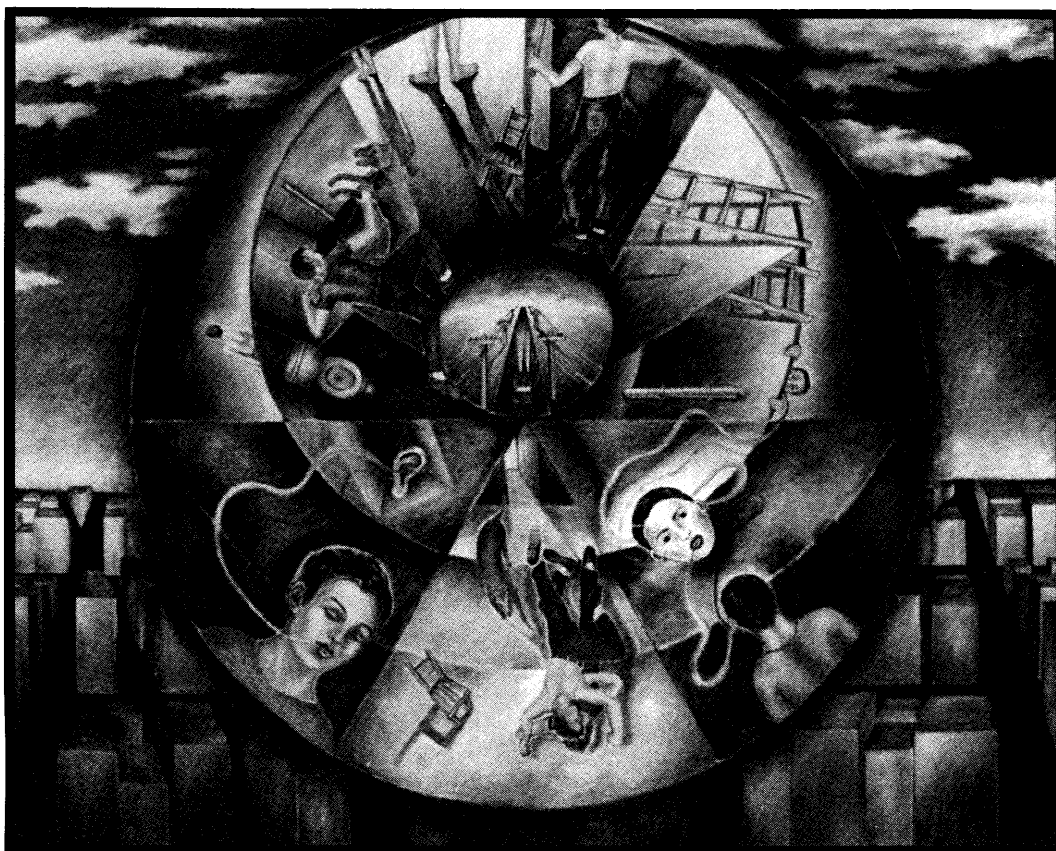
Tres películas por el mismo billete

*El prisionero trece*¹² es, con todo y la simplicidad de recursos (la evidente falta de presupuesto es grande) y

verano (1954). Participó también en forma muy destacada en el desarrollo de la cinematografía nacional, al colaborar estrechamente con el director Emilio "Indio" Fernández como argumentista en filmes clásicos como *Flor silvestre*, *María Candelaria*, *Bugambilia*, *Río Escondido*, *Maclovio* y *Pueblerina*, entre otras. Su narración *El compadre Mendoza* fue llevada a la pantalla por el director Fernando de Fuentes en 1934. Participó de joven en el movimiento vasconcelista y trabajó como profesor de historia y literatura. En años posteriores se incorpora a la política nacional como senador por su estado natal y como funcionario público. En 1932 funda con Juan Bustillo Oro el "Teatro de Ahora", de gran influencia en la dramaturgia nacionalista y con tema de la Revolución mexicana.

Obra dramática. *El periquillo sarniento* (1932) (obra de revista escrita en colaboración con Juan Bustillo Oro); *El corrido de la Revolución Mexicana* (1932) (obra de revista escrita en colaboración con Juan Bustillo Oro); *Pánuco 137* (1933); *Trópico* (1933); *Zapata* (1933).

¹² *El prisionero trece* (1933), Prod. Compañía Nacional Productora de Películas, S.A., Dir. Fernando de Fuentes. Argumento: Miguel Ruiz, Adap. Fernando de Fuentes, fotografía:



Paísaje con fuga. Encausto y chapopote s/tela, 150 x 180 cm. 1999.

de la fuerte carga melodramática y sobre todo a pesar de un desastroso final impuesto por una como siempre estulta censura, una película portentosa en la manera en que nos presenta una historia aparentemente banal en un principio acerca de un militar prepotente y cómo la trama se va transformando en su contra, como una

Ross Fischer. Música: Guillermo A. Posadas. Sonido: José B. Carles. Esc.: Fernando A. Rivero. Edic.: Aniceto Ortega. Intérpretes: Alfredo del Diestro (coronel Julián Carrasco), Luis G. Barreiro (Zertuche), Adela Siqueiro (Marta), Arturo Campoamor (Juan Espinosa), Adela Jaloma (Gloria), Emma Roldán (Margarita Ramos vda. de Martínez), Alicia Bolaños (Lola), Antonio R. Fraustro (preso Enrique Madariaga), Luis Sánchez Tello (capitán Salgado), Joaquín Coss (Ordóñez, usurero), Ricardo Carti (José), Octavio Martínez (preso), Fernando A. Rivero (preso suicida), Ana Guerrero, Roberto Gavaldón (preso), Eduardo Landeta, Raúl de Anda. Filmada a partir del 3 de marzo de 1933 en los estudios de la Nacional Productora de Películas y en locaciones del D.F. Estr. el 31 de mayo de 1933.

suerte de fatalidad o de peripecia trágica. La trama nos presenta a una mujer que, cansada del maltrato que recibe de su marido, el coronel Carrasco, lo abandona. El hijo crece alejado de aquél. Pero en un acto de corrupción el coronel encargado de fusilar a unos revolucionarios, decide a cambio de una cantidad de dinero fusilar a otro sujeto tomado prisionero al azar para dejar en libertad al reo que supuestamente habría de ser pasado por armas. Pero el coronel, sin saberlo en un principio termina fusilando a su propio hijo. Hasta ahí la trama y la narración cinematográfica se sostienen por momentos con gran aliento; sin embargo De Fuentes tuvo que agregar una última secuencia en donde todo lo que ocurría no era más que un mal sueño del coronel Carrasco, quien a partir de entonces decide abandonar el alcohol. Según parece dicha aportación fue forzada por alguna autoridad superior de las fuerzas armadas pues la película como terminaba podía

considerársele “denigrante para el ejército” (García Riera, 1992, p. 80).

La película, a pesar de la pifia final, de la que no se puede culpar ni al director, ni al equipo de producción, mantiene de principio a fin un tono de realismo psicológico y un ambiente de suspenso formidable. Pero destacan también las sobrias actuaciones que no tocan al sentimentalismo tan proclive a todo el cine mexicano, sino que por el contrario acentúan el dramatismo de las situaciones que deben afrontar los personajes.

En la revista *Filmográfico* de junio de 1933, el crítico Denegri hace las siguientes reflexiones sobre la película, en las que por cierto el añadido moralista que contiene la versión que conocemos no aparece mencionado en absoluto:

(...)

El argumentista, señor Miguel Ruiz, con visión clara y conocimiento pleno del medio ambiente, se inspiró en un suceso en los albores de la Revolución, cuando el gobierno del General Huerta tocaba a su fin; interviniendo en el desarrollo del film, circunstancias y momentos de una gran intensidad dramática, fielmente interpretada por un grupo de artistas, entre los que destacan dos o tres por su sinceridad y emotividad interpretativa. (...)

“El Prisionero 13” brinda magníficas oportunidades a Del Diestro, que verdaderamente hace una creación de su tipo y sí en las escenas finales, mejor dicho, en la que en los términos cinematográficos se le llama “clímax” de la cinta, lo encontramos lento; en cambio, en el resto de la obra, convence. (...) (Denegri, 1933, s. p.)

Desde nuestra perspectiva podemos añadir que las soluciones en la narración cinematográfica, a pesar de un evidente esquematismo, suelen ser bastante convincentes y eficaces en el resultado final, como se manifiesta la secuencia en que el hijo del coronel Carrasco va creciendo mientras la cámara lo resuelve con sobreposiciones y disolvencias de la imagen de la madre, que en diferentes épocas de la vida, va anudándole la corbata, al hijo.

La acción de acuerdo con los uniformes de los militares y un calendario que colgado en una pared transcurre en el año de 1914, de manera que el coronel

Carrasco y el ambiente militar que se describe se relacionan con las milicias del gobierno del usurpador Huerta. Aunque para un espectador común de nuestro tiempo, la acción transcurre en un ambiente militar cualquiera. Así, más allá del melodrama familiar que significa la lucha de una madre por salvar a su hijo de ser fusilado, la película nos describe, con sencilla crudeza el ambiente de corrupción y de autoritarismo en el ejército en tiempos anteriores a la época en que la película se filma (1933); pero si la censura militar intervino para salvar el honor de las fuerzas armadas, hace pensar que ese ambiente existió y existía en tiempos del gobierno del general Abelardo Rodríguez, quien por cierto después invertiría algo de su fortuna en la producción cinematográfica.

Quizá lo más interesante de *El prisionero trece* no sea en particular esa presentación de un coronel alcohólico, prepotente, corrupto y falto de escrúpulos, sino toda la gran secuencia en donde los civiles prisioneros son pasados por las armas. Con un ritmo lento De Fuentes deja que la cámara en un amplio *traveling* confronte el mundo impersonal del cuartel con el sufrimiento de los civiles revolucionarios que se encuentran a un paso de su propia muerte, logrando así una escena de impactante realismo.

La película alcanzó un notable éxito de público, y de la cual Juan Bustillo Oro dijo entonces que se trató de “la primera película mexicana [y que] todos los esfuerzos por hacer nuestro cine se dividirían en dos etapas: una hasta *El prisionero trece*: otra desde ésta” (Fernando de Fuentes... 1998, p. 8). No obstante muchas voces se alzaron contra la crudeza del filme, que como suelen decir como pretexto quienes se niegan a aceptar sus propias culpas y miserias, ofendía la moral y el buen nombre de México y sus instituciones. Lo cual, desde nuestra perspectiva, avala de mejor manera la calidad cinematográfica de la película y el rigor crítico de su realizador, Fernando de Fuentes.

El compadre Mendoza (1933)¹³ es una exploración del mundo de los hacendados en tiempos de la lu-

¹³ *El compadre Mendoza* (1933), Prod. Interamericana Films, Rafael Ángel Frías y José Castellot, Jr. y Producciones Águila o Águila Films, Antonio Prida Santacilia; gerente de producción: Paul Castelain. Dir. Fernando de Fuentes. Arg. Mauricio

cha armada. Muestra las negociaciones a las que se ve obligado hacer el hacendado don Rosalío Mendoza para salvar su pellejo y el de su familia y sus bienes. Si a su hacienda llegan los huertistas, Mendoza cuelga en la pared un retrato del usurpador Victoriano Huerta; si la hacienda es asaltada por los zapatistas, Mendoza cuelga entonces en el mismo sitio un cuadro del general Emiliano Zapata. Pero para desgracia suya en el día de su boda, mientras celebra con baile en compañía de un destacamento huertista. En medio del jolgorio, aparecen los zapatistas y deciden pasarlo por las armas junto con los oficiales huertistas. Sin embargo, su amigo el general zapatista Felipe Nieto le salva la vida, razón por la cual Mendoza decide hacerlo su compadre. Pero la historia se complica, pues el general zapatista, no sólo entabla un estrecho compadrazgo con el hacendado, sino también se enamora de su mujer, Dolores, por lo cual realiza cuanta visita puede a la hacienda de su compadre Mendoza.

Sin embargo, el terrateniente ante las dificultades económicas se ve en la necesidad de delatar a su propio compadre zapatista y permite que los federales huertistas le tiendan una celada en su propia hacienda y lo matan.

La película nos muestra un ámbito por demás complejo en la vida de las haciendas en tiempos de la Revolución. Los personajes a final de cuentas representan cada uno, incluyendo a los criados y lacayos del hacendado, una suerte de modelización de la situación del país y así la hacienda se convierte ya no sólo en un pedazo de tierra propiedad de Rosalío

Mendoza, sino en el macrocosmos agrario del país. Por ello al final no hay vencedores ni vencidos, lo que queda no es sino el olor a pólvora y a muerte, la sensación de traición y desencanto. Los hechos rebasaron con mucho al pragmatismo del hacendado, que termina siendo una víctima más de las circunstancias, a pesar de haber salvado su pellejo y sus propios bienes.

Algo similar ocurre en la obra de teatro de Juan Bustillo Oro, *San Miguel de las Espinas* (1933) en donde la hacienda del mismo nombre es el lugar en donde convergen las luchas, los intereses y las pasiones de la gente que la habita, pero en donde la redención por la que lucharon y murieron los campesinos no llega nunca.

La narración cinematográfica de Fernando de Fuentes es bastante eficaz a pesar de los intentos de explorar o de experimentar con tomas y emplazamientos de la cámara que en la actualidad parecen a los ojos de cualquier espectador ingenuos o innecesarios, pero debemos reconocer que la película se filma en 1933 y el lenguaje cinematográfico estaba prácticamente todavía inventándose.

En su estreno *El compadre Mendoza* no padeció los efectos directos de la censura como en la película anterior, pero sí mereció objeciones e imprecaciones, de varios críticos y periodistas y censores, como fue el caso del comentario de Alfonso de Icaza quien, según la cita de García Riera, la encontró denigrante pues “las lacras no deben mostrarse”, y que la censura debería “vigilar a los que dentro de México mismo buscan nuestros defectos para exhibirlos ante los ojos del mundo entero” (García Riera, 1998, p. 114). Las críticas se entienden como parte de una estrategia oficialista del Estado mexicano de negar a toda costa cualquier acto que pusiera en tela de juicio la realidad social del país o que valorara críticamente las consecuencias de la Revolución mexicana; tal como ocurrió en el año de 1947, cuando en tiempos del presidente Miguel Alemán se estrena *El Gesticulador* de Rodolfo Usigli, la obra clave del teatro mexicano del siglo xx y que en su tiempo fue acusada incluso de ser una pieza reaccionaria y contrarrevolucionaria. La censura en el caso de *El compadre Mendoza* suponemos que no pudo actuar con mayor firmeza, no por falta de deseos, sino ante el hecho de

Magdaleno con diálogos de Juan Bustillo Oro y Fernando de Fuentes. Fotografía: Alex Phillips; fotos fijas: Agustín Jiménez. Mús.: Manuel Castro Padilla. Sonido: B.J. Kroger. Esc. Beleho. Edic. Fernando de Fuentes. Intérpretes: Alfredo del Diestro (Rosalío Mendoza), Carmen Guerrero (Dolores), Antonio R. Frausto (Felipe Nieto), Luis G. Barreiro (Tenógenes), Emma Roldán (María, la muda), José del Río (Felipe, niño), Abraham Galán (coronel Martínez), José Ignacio Rocha (Jerónimo, criado), Ricardo Carti (Ventura, hermano de Rosalío), Alfonso Sánchez Tello (El Gordo), César Rendón, José Eduardo Pérez (hermano menor de los Mendoza), Miguel M. Delgado, Carlos López *Chaflán*, et. al. Filmada a partir del 17 de diciembre de 1933 en los estudios de la Nacional Productora y la hacienda El Rosario (Azcapozalco, D.F.). Estr. 5 de abril de 1934 en el cine Palacio.

que si intervenía podría entenderse el acto como una defensa del usurpador Huerta y un atentado contra los gobiernos de la Revolución.

No obstante, en la publicación *Filmográfico* de abril de 1934, en una columna titulada “Cinefonías” aparecen estas reflexiones sorprendentes:

“El Compadre Mendoza” es, indudablemente, la mejor película mexicana que se ha hecho hasta ahora. El asunto es un tanto cruel, pero los directores de la película han sabido presentárnoslo en una forma tan bellamente cinematográfica, que nos olvidamos de lo innecesario que resulta seguir haciendo argumentos crueles, que dejan un sabor amargo y que estrujan el corazón. La intensidad del drama va siempre en aumento en esta película. No solamente no decae un solo instante, sino que ni siquiera se estacionen el interés y la intensidad trágica. Va siempre en ascenso hasta culminar con la escena cruel e innecesariamente dura.

La adaptación cinematográfica es la mejor que se ha hecho hasta ahora en películas mexicanas (...)

La interpretación de Alfredo del Diestro en esta película está más llena de matices que las que hizo en “El prisionero 13”. Y es mejor también. Él, junto, con Antonio R. Frausto, son los actores que trabajan con mayor soltura y naturalidad. Y a cargo de estos dos excelentes actores están los papeles principales de la película. La misma Carmen Guerrero trató de superarse, y lo logró.

Todo esto hace que “El Compadre Mendoza” sea la mejor película que se haya filmado en México hasta ahora. Y lo único lamentable es el tema que, permítasenos decirlo una vez más, resulta demasiado cruel.

No creo yo que sea necesario continuar haciendo películas dramáticas. Hace falta ya una comedia, o serie de comedias. Hace falta que demostremos que México no es un pueblo donde solamente se respira tragedia. Es mentira que sea nuestro temperamento. Es mentira que nos gusten las tragedias. También sabemos sonreír. También tenemos la cara alegre. Y también debemos demostrar que sabemos hacer y gustar de las comedias. (Anónimo, abril de 1934).

Justo es decir que su queja pronto se vio recompensada, pues pocos años después, Bustillo Oro filmaría un par de películas de humor, clásicas en el cine mexicano: *La tía de las muchachas* y *Ahí está el detalle*.

¡Vámonos con Pancho Villa! (1935)¹⁴ parece ser en un principio una respuesta fílmica a la realización norteamericana de Howard Hawks *Viva Villa* filmada en México y California entre 1933 y 1934, la cual causó numerosas protestas e incidentes por la temática y el tratamiento del tema.¹⁵ Pero más allá de las polémicas en torno de la intervención norteamericana en temas históricos mexicanos, la película surge como una necesidad de valorar fílmicamente la figura del general Francisco Villa y de hacer un homenaje a los hombres y mujeres del pueblo que se “fueron a la bola”, campesinos, jornaleros y desheredados que encontraron

14 *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935), Prod. CLASA Films, Alberto J. Pani; supervisión: Celestino Gorostiza y C. Argüelles. Dir. Fernando de Fuentes. Asist. Miguel M. Delgado. Supervisión técnica militar: coronel J.B. Vega. Arg.: sobre la novela homónima de Rafael F. Muñoz; adap.: Fernando de Fuentes y Xavier Villaurrutia. Fotografía: Jack Draper; operador de cámara: Gabriel Figueroa; ayudante: Enrique Solís. Mús.: Silvestre Revueltas. Sonido: Eduardo Fernández y Rafael Ruiz Esparza. Esc.: Mariano Rodríguez Granada y Antonio Ruiz. Edic.: José Noriega. Intérpretes: Antonio R. Frausto (Tiburcio Maya), Domingo Soler (Pancho Villa), Manuel Tamés (Melitón Botello), Ramón Vallarino (Miguel Ángel del Toro), Carlos López Chaflán (Rodrigo Perea), Raúl de Anda (Máximo Perea), Rafael F. Muñoz (Martín Espinosa), Alfonso Sánchez Tello (general Fierro), Paco Martínez (general huertista), Dolores Camarillo (Lupe, esposa de Tiburcio), Silvestre Revueltas (pianista), et. al. Filmada a partir de noviembre de 1935 en los estudios CLASA con un costo de un millón de pesos y estrenada en el cine Palacio el 21 de diciembre de 1936.

¹⁵ Como suele ocurrir en numerosos filmes norteamericanos, la figura de Villa era presentada de una manera ajena a la imagen del mito popular, más como un gavillero que como un héroe revolucionario justiciero; las numerosas protestas en contra de esta película fueron al parecer capitalizadas por una empresa para desprestigiar a la empresa norteamericana productora del filme, como parece mostrarse en esta nota periodística: “Somos los primeros en publicar fotografías tomadas en el terreno de los hechos y que justifican muy a las claras que los productores de la MGM que vinieron a México para filmar ‘Viva Villa’ no faltaron en lo absoluto a lo pedido por nuestras secretarías, muy por el contrario, trataron de presentar a los elementos participantes, dentro de la mejor propiedad, pero fue una empresa periodística la que demandaba \$50,000. Y como estos le fueron negados...lo demás lo sabe el público... ‘Viva Villa’ no denigra a México. (...)” (Anónimo, diciembre de 1933, s.p.)

en la gesta armada y en la lucha al lado del general Villa.

La película fue producida por los estudios de la recientemente creada Cinematografía Latinoamericana (Clasa), que tendría posteriormente una fuerte intervención estatal. Pero en cualquier forma *¡Vámonos con Pancho Villa!* contó con un decidido apoyo del gobierno del general Lázaro Cárdenas, quien puso a disposición de la filmación los Ferrocarriles Nacionales de México y cuanto apoyo del ejército mexicano se necesitara. Se trató, entonces, de una gran producción de muy elevado costo para entonces y de muy altas pretensiones artísticas; que a pesar de lo que comúnmente pudiera pensarse, rebasó sus propias metas y alcanzó resultados de excepcional calidad artística, tanto en lo que se refiere al argumento, el guión, la dirección, la música y la actuación misma. El resultado artístico fue, en resumen, la consolidación cinematográfica de lo que en la pintura y en la narrativa de la Revolución mexicana se había logrado:

hacer un retrato sin sentimentalismos de la gesta armada, procurando mostrar el dramatismo de los hechos armados, así como el lado humano de los hombres que lucharon y murieron por una causa que, para 1935, bajo el régimen de Lázaro Cárdenas, parecía volver a cobrar sentido.

¡Vámonos con Pancho Villa! está basada en la novela homónima del narrador Rafael F. Muñoz, pero la obra del novelista es tomada como punto de partida, y no como un vehículo de ilustración en imágenes fílmicas, de lo que se narra en la novela. La película toma por ello un aspecto en particular; la incorporación a las huestes villistas de un grupo de campesinos apodados los Leones de San Pablo, deseosos de vengar las injusticias cometidas contra ellos por el ejército del supremo gobierno, más que por luchar por determinados ideales revolucionarios. Así la película narra

Laura Quintanilla.



Vórtice. Encausto, chapopote y plumas s/madera, 120 x 100 cm. 1996.

con eficacia la manera como cada uno de los Leones de San Pablo, por su valentía y su lealtad al general Villa, va sucumbiendo; quedando finalmente el más viejo de ellos Tiburcio Maya, quien en un final desesperanzador, después de haber incinerado el cadáver del último de sus compañeros, muerto por una epidemia de viruela, se aleja del campamento villista tomando camino por la vía del tren que lo llevará de nuevo a su mundo de campesino.

En la novela —y en otra versión del propio Fernando de Fuentes para el final de la película— Francisco Villa regresa tiempo después por Tiburcio Maya pues necesita de sus servicios, con lo cual decide asesinar a su familia para que el humilde campesino no tenga pretexto alguno para volver a la lucha armada. Por suerte —quizás por efectos de la censura o por sentido común del propio Fuentes— la versión más

conocida de la película es la del final desesperanzador del campesino que vuelve solo a su tierra, caminando en medio de la noche por una vía férrea, lo cual le da sobriedad al discurso de toda la película, resaltando más el lado humano y contradictorio de la vida de los que lucharon en la Revolución, que en mostrar a toda costa los aspectos terribles del carácter del caudillo y héroe popular Francisco Villa.¹⁶

La adaptación de la novela al cine se debió al propio director Fernando de Fuentes con la participación del poeta y dramaturgo Xavier Villaurrutia. Curiosamente Rafael F. Muñoz, el autor de la novela, participó en el proyecto pero no en los aspectos técnicos y literarios sino como actor encarnando a Martín Espinosa, uno de los Leones de San Pablo; labor que, por cierto, desempeñó de manera sobresaliente, alejado en su interpretación de actitudes melodramáticas, como también lo hicieron los distintos miembros del reparto; sobresaliendo de manera legendaria Domingo Soler en el papel de Villa, y Antonio R. Fraustro como el último de los Leones de San Pablo.

Otra personalidad del ambiente artístico del México posrevolucionario que apareció en la película como actor fue el músico Silvestre Revueltas, autor de la banda sonora original —cuya partitura, por cierto, resultó un clásico de la música sinfónica mexicana—, y a quien De Fuentes le asigna también un pequeño rol interpretando al pianista de una cantina, en la famosa secuencia del festejo por la toma de Zacatecas, y en donde en un momento dado coloca un letrero sobre su instrumento que dice: “Se suplica no dispararle al pianista”.

¡Vámonos con Pancho Villa! es, pues, como ya dijimos el mejor ejemplo de la conjunción de las artes en el México posrevolucionario y que desde nuestra perspectiva es la imagen icónica más precisa de la Revolución mexicana.

Las imágenes captadas por los encargados de la fotografía —Jack Drapper y Gabriel Figueroa— nos muestran no sólo lo que pudiera esperarse de folclórico o de exótico en una película sobre la Revolución mexicana: sombrerudos, pistolas, tequila y demás. También se consigue plasmar en el celuloide imágenes que por sí mismas definen el significado profundo de una lucha armada, como la secuencia en la que uno de los Leones de San Pablo consigue con su reata lazar la ametralladora del ejército huertista; imagen que, en síntesis, nos muestra y explica la razón por la cual un ejército bien pertrechado, con oficiales educados en Saint Cyr, en París, fue finalmente derrotado por alzados en armas, en su mayoría analfabetas e inexpertos en el manejo de las armas, pero que encontraron en la revolución no sólo un espacio para reivindicar sus derechos, sino ante todo un espacio para afirmarse a sí mismos como individuos y como colectividad, como se muestra con énfasis en las secuencias de la ruleta rusa en la cantina, así como en toda la secuencia del intento frustrado de ajusticiamiento de uno de los Leones al capturarlo por parte de las fuerzas huertistas.

Con esto podemos reflexionar que en películas como *¡Vámonos con Pancho Villa!* no sólo las dimensiones entre el personaje histórico y el personaje de ficción parecen difuminarse, sino también las imágenes fílmicas pueden llegar tener tal fuerza que su significado adquiere ya no sólo un sentido signico, sino también testimonial; no hay que olvidar que el cine es también una poderosa fuente para la historia y en ocasiones también un ejercicio de historiografía.

Por ello, para finalizar esta semblanza, diremos que si uno de los grandes logros de la Revolución mexicana fue la de permitir la reflexión sobre la identidad de la población de un país, permitiéndole la posibilidad de poderse ver por primera vez en su historia tal cual era; las películas de Fernando de Fuentes aquí reseñadas son el mejor testimonio de ello. Y no es para menos, si pensamos que en esta cinta coincide lo mejor del pensamiento del México posrevolucionario con lo más representativo de sus creadores artísticos, haciendo del lenguaje cinematográfico un crisol estético del arte mexicano de la primera mitad del siglo xx.

¹⁶ En la novela, Rafael F. Muñoz procura narrar diversos pasajes y anécdotas alrededor de la figura de Villa, con el interés de enaltecerlo y mostrar también el espíritu contradictorio que guiaba al Centauro del Norte, manifestándose el interés del novelista por dar mayor realce a la personalidad carismática de Villa que a la de los simples soldados, o a los hombres del pueblo que se fueron a la “Bola”, como los Leones de San Pablo, como sí ocurre en la versión cinematográfica de Fernando de Fuentes.

Obra citada o consultada

- Anónimo, "Cinefonías", revista mensual cinematográfica mexicana, *Filmográfico* de abril de 1934, s.p.
- Anónimo, "¡Viva Villa! La publicidad y \$50,000" en *Filmográfico*, revista mensual cinematográfica mexicana, diciembre de 1933. s.p.
- Ayala Blanco, Jorge, 1968, *La aventura del cine mexicano*, México: Era, 1968, 456 pp.
- Azuela, Mariano, teatro: *Los de abajo*, *El búho en la noche*, Del Llano Hermanos S. en C., México, Botas, 1938.
- Bustillo Oro, Juan, nov. 1932 *El "Teatro de Ahora" un primer ensayo de teatro político en México*, notas leídas en el Ateneo de Madrid el 25 de noviembre de 1932, como complemento a las de Mauricio Magdaleno, *Panorama y propósitos del teatro mexicano*, leídas la víspera. Colección Documental "Teatro de Ahora", Biblioteca del Centro Nacional de las Artes.
- De Luna, Andrés, *La batalla y su sombra (la Revolución en el cine mexicano)*, UAM-Xochimilco, México, 1984, 300 pp.
- Denegri, "El Prisionero 13", en *Filmográfico*, revista mensual cinematográfica mexicana, junio de 1933, s.p.
- Encyclopedia of Mexico, History, Society and Culture* (Michael Werner, ed.), Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago-London, 1977.
- Faulstich, Werner, Kelmüt Korte (comps.), *Cien años de cine (1895-1995)*, v. II, 1925-1944, tr. León Mames, Siglo XXI, México, 1995.
- Fernando de Fuentes, *trilogía de la revolución* (Daniel González Dueñas, ed.), Cuadernos de la Cineteca Nacional (colecc. Videoteca)-CNCA, México, 1998, 23 pp.
- Filmográfico*, revista mensual cinematográfica mexicana, enero de 1933-diciembre de 1934.
- Ferro, Marc, 1974, "El cine ¿un contranálisis de la sociedad?", en *Hacer la Historia*, v. III (J. Le Goff, Pierre Nora, Coord.), Laia, Nuevos Temas, Barcelona, 1974.
- García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, v. 1 (1929-1937), CNCA-Universidad de Guadalajara-IMCINE, México, 1992.
- García, Gustavo, *El cine biográfico mexicano* [tesis licenciatura], UNAM-F.C.P. y S.
- Muñoz, Rafael, F., *¡Vámonos con Pancho Villa*, Espasa Calpe (colecc. Austral, 896), México, 1987, 208 pp.
- Musacchio, Humberto, *Milenios de México*, México, 3 vols. Hoja Casa Editorial, 1999.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro "Una senda de creación teatral: Notas en torno al Teatro de Ahora", en *Acotación, boletín del CTRU*. 3a. época, año 2, núm. 4, julio-dic. 1992, pp. 10-20.
- Reyes, Aurelio de los, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Trillas, México, 1991 (1a. edic., 1987), 225 pp.
- Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial, desde los orígenes*, trd. Florentino M. Torner, Siglo XXI, México, 1996. [Véase el inciso sobre México, pp. 377-381.]
- Sánchez, Francisco, *Crónica antisolemne del cine mexicano*, Universidad Veracruzana, México, 1989, 223 pp.
- Tendencias del cine mexicano de los años 30* (Daniel González Dueñas, ed.), Cuadernos de la Cineteca Nacional (colecc. Videoteca)-CNCA, México, 1998, 92 pp.
- Tuñón, Julia, "Lorsque l'histoire va au cinéma, l'éclairage des films mexicains de l'âge d'or", *Diogenes*, n° 167, juillet-septembre, 1994, pp. 81-100.



La creación. Encausto, chapopote s/madera, 120 x 100 cm. 1997.

LA SEGUNDA TRAICIÓN DE JUDAS

Ociel Flores Flores*

*El sujeto contemporáneo se concibe como
alguien a quien le falta el pasado*
D. VIART

El análisis que realizaremos ahora se centra en la manera en que dos novelas españolas, la de Ramón J. Sender, *Réquiem para un campesino español* (1960), y la de Javier Cercas, *Soldados de Salamina* (2001) se convierten en ejemplo del cuestionamiento que el discurso histórico sufre en su objetividad, en nuestros tiempos *posmodernos*.

Ambas novelas cumplen una doble función: son, por una parte, testimonio de la época que las ve aparecer, pues tratan un mismo suceso de la historia de España: la Guerra civil. Ramón Sender cuenta lo que debió acontecer en un pequeño poblado de campesinos, desde los años de gestación de la Segunda república hasta la conclusión del enfrentamiento y muestra la turbia participación de la Iglesia católica en el conflicto. En tanto que Javier Cercas lleva a cabo una investigación de algunos pasajes del final de la guerra, sesenta años después de estos sucesos, para revelar el carácter de un falso héroe ligado al franquismo.

Por otra parte, ambos escritores, desde su posición —la de la ficción, verdadera en esencia, indiferente a las tentaciones ideológicas—, ponen en tela de

juicio lo sabido de los trágicos sucesos que empujaron a Ramón Sender a la vida trashumante del exiliado, y que dejaron en herencia al joven periodista Javier Cercas la necesidad de un diálogo con sus antecesores y la urgencia de desenmascarar a los fantasmas que habitan el imaginario histórico de su país. En los dos casos se trata de iluminar con la lámpara de la fabulación literaria, de manera que se arroje una luz sobre hechos cuya oscuridad despierta aun en nuestros días inquietud y sospecha.

La idea de analizar la manera en que estas novelas tratan el discurso histórico fue motivada por dos hechos que revelan las interrogantes que se suscitan entre los jóvenes, escritores o no, en relación con su pasado inmediato.

El primero es el acto de justicia que lleva a cabo Javier Cercas al dar vida al veterano de guerra (de la Civil española y de la segunda guerra mundial) Miralles. Al dar cuerpo a Miralles, el viejo combatiente ignorado por la Historia y por aquellos por los que sacrificó su vida, Javier Cercas reivindica al héroe anónimo, y confiere simbólicamente una identidad al *soldado desconocido*.

El segundo es haber escuchado —con frecuencia— de labios de jóvenes españoles de la generación que

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

ha vivido su adolescencia después de la muerte de Franco la siguiente aseveración: “nosotros sabemos muy poco de lo que realmente sucedió en la Guerra civil”.

Estos hechos, desde luego, están muy lejos de ser fortuitos y si saltan ahora a la vista es debido a la mirada inquisitiva con que la generación llamada “posmoderna” revisa su pasado y “rescribe” su historia. Se repite con insistencia que vivimos una época en la que los “discursos han perdido su credibilidad”;¹ se insiste en la incertidumbre que caracteriza nuestros tiempos, para subrayar la urgencia de dar respuesta a las inquietudes que perturban a nuestros contemporáneos sobre su identidad y sobre su pasado, especialmente en nuestros días en que el futuro es menos predecible y las certezas con las que vivieron nuestros padres se han desvanecido. De ahí que el espíritu histórico busque vías alternas para dar cuenta de los hechos que la disciplina histórica tradicional parece dejar de lado.²

Ramón J. Sender y Javier Cercas responden a este fenómeno en dos momentos diferentes —Sender después de veinte años de exilio; Cercas en una fecha en la que ya han desaparecido los actores del suceso—, desde dos puntos de vista, pero con un propósito semejante. Al caracterizar a los actores de los hechos sangrientos que sacudieron al pueblo español y al señalar la connivencia de la Iglesia católica, Sender denuncia a los cómplices del genocidio; mientras que Cercas emprende la búsqueda del verdadero héroe del conflicto, para honrar con justicia su memoria.

La segunda traición de Judas

*Lo que es y carece de nombre
ha existido siempre y existirá,
y nos espera para ver que
se lo damos con nuestra voz*

RAMÓN J. SENDER

Réquiem para un campesino español es una narración “convencional”, que cuenta una historia con personajes ficticios que representan a los actores de la Guerra civil y su proceder antes, durante y después del conflicto. Habría que situar las acciones alrededor de 1931, año en el que triunfan los republicanos en las elecciones y en el que el rey Alfonso XIII abandona el país,³ después de un vano esfuerzo por encontrar su sitio entre la dictadura de Primo de Rivera y las posiciones de las fuerzas socializantes crecientes en esa época.

La historia comienza en la iglesia de un pueblo de España, en la que oficia Mosén Millán, cura fiel a su misión apostólica y guardián del orden que tradicionalmente ha sustentado a su institución. Mosén Millán celebra la misa de réquiem dedicada a Paco el del Molino, opositor al régimen de nobles que comparten la propiedad de la tierra con caciques locales y que pareció por un momento desmembrarse.⁴

A la misa no acude casi nadie: ni los familiares de Paco, a medias desquiciados por la muerte del joven, ni sus vecinos, temerosos de las consecuencias que les traería ser asociados al difunto; aunque su ausencia es también un gesto de reprobación de una ceremonia manchada por la presencia de los responsables de aquello que se rememora: la muerte de Paco. Sólo las

³ Alfonso XIII abandona el Palacio real rumbo al destierro el 14 de abril de 1931.

⁴ El historiador R. A. C. Parker describe las precarias condiciones de vida en el medio rural en la España de esta época: “...una región de latifundios cultivados por un proletariado agrícola formado por trabajadores que no poseían tierras. Existía una excesiva oferta de trabajo —el desarrollo industrial de España no era suficiente para absorber el exceso de población de las regiones con predominio agrícola— y los salarios extremadamente bajos constituían la regla general [...] La tierra era pobre y seca y no podía ser cultivada intensamente...”, *Historia Universal Siglo XXI. El siglo XX. Europa 1918-1945*, 2a. edición, Siglo XXI Editores, México, 1978, pp. 216-218.

¹ Recordemos el canónico capítulo “La deslegitimación”, en Lyotard, Jean-Francois, *La condición posmoderna*, trad. de Mariano Antolín Rato, REI, México, 1993, p. 119.

² Claude Fell, en su artículo “Histoire et fiction dans *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso” (*Cahiers du C.R.I.A.R.*, núm. 11), señala un resurgimiento de la novela histórica en nuestros días, tanto en Europa como en América Latina.



Obsesión. Encausto y chapopote s/tela, 40 x 40 cm. 2001.

frases de unos cuantos fieles resuenan en la sombría nave: la de don Valeriano, alcalde y administrador de los campos del duque, la de don Gumersindo y la del señor Cástulo Pérez, los ricos que recuperaron el poder a costa de la sangre de muchos jóvenes campesinos.⁵ Los asesinos de Paco conversan en el templo de asuntos de comercio e insisten todos —ironía que lastima incluso al cura— en pagar las costas de la ceremonia.

La historia se centra en la figura del párroco Millán, vestido de sotana negra y casulla dorada —colores que

sugieren el carácter sombrío de su oficio y los intereses ocultos de su menester espiritual—, que deambula murmurando sus oraciones en un templo desierto, al que sólo asisten los sacrificadores del pueblo, de los que él inconscientemente se convirtió en cómplice.

En las primeras páginas destaca un elemento capital: el tañer de las campanas. El llamado a los fieles, que en el pasado había recibido por respuesta congregaciones animadas por la celebración de bodas y bautismos, es ahora un monólogo que se pierde en la nave vacía. El narrador describe con detalle el ambiente enclaustrado, cargado de humo de cirios y de incienso, que intensifica el silencio sombrío en el que se disimulan, tras cortinajes de tonos lúgubres, “cabezas de *ecce homines* lacrimosos, paños de Verónicas colgados del muro, trípodes hechos

de listones de madera que tenían un busto de mujer en lo alto, y que, cubiertos por un manto en forma cónica, se convertían en Nuestra Señora de los Desamparados”.⁶ En esta atmósfera, rodeado de cuerpos desmembrados de mártires y redentores, Paco el del Molino vio a edad muy temprana anunciado su trágico destino.

Mosén Millán había bautizado y casado al difunto en la misma iglesia. Paco había sido su monaguillo y su amigo. Por ello, al entregar involuntariamente al campesino a sus verdugos, escudándose en su “deber eterno” y en una inocencia sospechosa, comete una traición atroz en la persona de su “ahijado en lo espiritual”.

La inocencia del cura es más que cuestionable: Paco es capturado debido a las informaciones que el religioso obtiene engañando al confiado padre del joven

⁵ La novela alude a las elecciones de concejales en la provincia española y a la represión de los representantes elegidos democráticamente por las fuerzas franquistas. El enfrentamiento del antiguo y el nuevo régimen es descrito de manera peculiar por un historiador español: “...la política de un pequeño pueblo aragonés [es descrita] como el enfrentamiento de dos bandos: uno de los cuales se empeñaba en salir armado escoltando la procesión en el día del patrono, mientras que el otro, también armado, pretendía evitarlo”, en *Historia de España en el S. XX*, t. II, “La crisis de los años 30”. Madrid: Taurus, 1999, p. 66.

⁶ Sender, Ramón J. *Réquiem para un campesino español*. 32a. edición, Ediciones Destino, Barcelona (colección Destino libro, vol. 15), 1975, p. 31.

disidente. Años antes de la tragedia, había tenido lugar un suceso que revelaría ser premonición del fin del labrador. El padre Millán había querido despojar a Paco de un revólver viejo que éste había ganado a sus amigos en juegos y transacciones infantiles, pero el cura abandonó su intento al escuchar de su pequeño asistente una respuesta desconcertante: “él guardaría el arma para evitar que otros hicieran el mal con ella”. Paradójicamente, el anuncio de violencia que el arma contenía, habría de hacerse realidad por intermedio del guardián de la fe. Cuando Mosén Millán convence a Paco de entregar su fusil a los esbirros que habrán de ejecutarlo, el religioso propicia que los “otros” —los venidos de fuera— hagan el mal con armas cuya fatalidad el religioso parece ignorar.

Así, el joven campesino, perplejo ante la traición del cura, interroga a su amigo sobre la justicia de su próxima ejecución. Mosén Millán se limita a exclamar: “—Me han engañado a mí también. ¿Qué puedo hacer? Piensa, hijo en tu alma, y olvida, si puedes, todo lo demás.” Y enseguida agrega: “—A veces, hijo mío, Dios permite que muera un inocente. Lo permitió de su propio hijo...”⁷

Detengámonos en el valor de las voces a través de las cuales va tomando forma el relato.

La primera es la de los desposeídos que habitan las grutas de las orillas del poblado, destinatarios de los beneficios que el cambio político habría traído y cuya breve aparición en el relato sugiere la escasa participación que podían tener en la dirección de su destino. En esta atmósfera lúgubre, Paco el monaguillo asiste a la unción de un viejo moribundo compañero de una desolada mujer, igualmente miserable y abandonada. En estas habitaciones, Paco concibe niño aún la idea de que el mundo sería mejor si alguien pensara en aquellos que nada poseen.

Escuchamos enseguida los violentos discursos de los políticos llegados de la ciudad. Por ellos se enteran los pueblerinos de la misión de las fuerzas represivas destinadas a acallar los reclamos de la población. En las manifestaciones forzadas, en que son obligados a saludar levantando el brazo, los discre-

tos provincianos se alarman ante el habla procaz y amenazante de los señoritos madrileños venidos a ejecutar a sus jóvenes concejales.

Aparece enseguida el habla cotidiana de los labradores, con su algarabía durante las fiestas, y las conversaciones que enfrentan los saberes paganos a los dogmas católicos del cura y a las afirmaciones científicas del médico recién llegado a esas provincias. En estos ambientes habían convivido ricos y humildes, en festejos que anulaban por momentos las diferencias sociales, en los tiempos que precedieron la fugaz revolución del orden que hasta entonces había permitido una paz fundada en la injusticia.

Es en una de estas reuniones, en el bautizo de Paco, evento crucial de la historia, que el narrador pone la siguiente sentencia en boca de la abuela del pequeño: “... el chico había nacido dos veces, una al mundo y otra a la iglesia. De este segundo nacimiento el padre era el cura párroco”.⁸ Esta frase resume el pacto que unía a los feligreses con su guía espiritual, y que habría de romperse poco después y provocar con su ruptura la deserción del templo.

Por encima de estas conversaciones, flotan los rumores de la comunidad, la mayoría de ellos salidos del *carasol*. Es éste el sitio en el que se reúnen los campesinos a comentar los sucesos del pueblo. “Allí iban las mujeres más pobres —generalmente ya viejas— y cosían, hilaban, charlaban de lo que sucedía en el mundo”.⁹ En el *carasol* se escucha el habla colectiva, la de los presagios que anuncian los efímeros cambios sociales, trágicos para los políticos progresistas, y los augurios del futuro del pueblo. Estos rumores divulgan lo que nadie sabe, ni se reconoce como verdadero hasta que se cumplen ineluctablemente sus vaticinios. Habla allí la voz que ajusta cuentas con los tiranos, ironizando a poderosos y a acomodados. Se oyen también las “dijendas” de Jerónima la partera, portadora de conocimientos añejos heredados de sus antecesoras y poseedora de una sensibilidad sobrenatural; es Jerónima quien conoce la “verdadera fe”, la que resume el saber popular y el

⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁷ *Ibid.*, pp. 101 y 102.

dogma eclesiástico y que, en el momento debido, pasa por encima de la autoridad sacerdotal.

Del *carasol* parten las opiniones secretas, los sentires sinceros de los habitantes del pueblo —los que deberían decirse de *cara al sol*—; por ello, este espacio sería el escenario de la masacre con la que se castigaría la virulencia del espontáneo maldecir de las voces anónimas. Las manifestaciones de la conciencia colectiva deben ser acalladas, pues son portadoras de verdades ancestrales que contradicen las verdades que se pretende imponer como únicas. Manifestación de un coro trágico, el *carasol* canta el destino que pronto habría de cumplirse.

La misma voz popular —indiferente a la represión— se hace escuchar posteriormente en labios del monaguillo, el sucesor de Paco, quien canta la muerte de éste en un romance de autoría colectiva que, con retazos donados por testigos y fragmentos recreados, compone los pasajes faltantes —los “secretos”— del juicio clandestino y la ejecución de Paco el del Molino a manos de los esbirros que “engañan” a Mosén Millán, su involuntario delator.

Este romance —ficción dentro de la ficción— cuenta los pormenores del sacrificio de Paco en estrofas que revelan, mediante una analogía con la pasión de Jesús, el papel del párroco Mosén-Judas quien entrega a Paco-Redentor de los menesterosos al Centurión-Verdugo.

Ahí va Paco el del Molino,
que ya ha sido sentenciado,
y que llora por su vida
camino del camposanto.

[...]

y al llegar frente a las tapias
el centurión echa el alto.

[...]

aquel que lo bautizara,
Mosén Millán el nombrado,
en confesión desde el coche
le escuchaba los pecados...

La narración termina donde comienza, en la iglesia, escenario privilegiado de un suceso perturbador: el potro de Paco el del Molino, errante en las calles del pueblo desde la desaparición de su amo, irrumpe

en la nave y burla los esfuerzos por ahuyentarlo de los reunidos en la misa, como denunciando el irónico cumplimiento de una ceremonia cuya solemnidad sanciona un acto criminal. El resonar de los cascos en la nave es la única respuesta del otrora pueblo bullicioso al lúgubre llamado de las campanas. En la alternancia del tañer de campanas y el resonar de los cascos del potro leemos un mensaje: la vitalidad del pueblo anterior al sacrificio de sus hijos ha dado paso a un presente inerte, semejante a la muerte.

Al final, el potro abandona el templo, mientras el monaguillo concluye su romance

... y rindió el postrer suspiro
al señor de lo creado. —Amén.

En cuanto a la estructura de la novela, señalemos que ésta sigue una estrategia narrativa que conviene perfectamente a los propósitos del autor: al iniciar y concluir su relato con la secuencia final de la anécdota, el narrador dibuja un círculo, roto por la violencia. Este círculo interrumpido emula el suceso central de la historia que se cuenta: la Iglesia no es ya el guardián que asegura la repetición de los ciclos sagrados; las campanas no congregan ya a los hombres que por siglos acudieron a su imperativo llamado, a una misma hora, en una fecha precisa; los ritos han perdido su continuidad; el orden se ha roto. Mosén Millán llevó a cabo su traición. De este modo, la evocación de la Guerra civil española que nos presenta Sender se sitúa en una dimensión que rebasa su coyuntura histórica y que se extiende en el tiempo mítico de la creación literaria.

Agreguemos que Ramón J. Sender, al escribir esta novela veinte años después de haber abandonado su país, consigue una sobria emotividad. Al leerla no se percibe ya el apasionamiento que provoca la cercanía de hechos dolorosos. Si bien su espíritu vive ligado a la imagen de la tierra que debió abandonar adulto ya, la distancia le permite sacar a la luz los sucesos, sin juzgar. Aunque sus vivencias en España siguen siendo el fondo valioso de su existencia, el tiempo transcurrido le permite transmutar hechos vivos en acciones ejemplares. En este sentido, su novela, aunque es incluida entre las obras llamadas de “La España

inventada”, ocupa un lugar especial por el equilibrio que logra al conjugar Historia e imaginación. Así, afirma José Ramón Marra López, “...con los mínimos elementos ‘actuales’ y los máximos del pasado, [Sender] ha construido una de sus mejores obras, demostrando su maestría técnica al soslayar los peligros de la invención”.¹⁰

En *Réquiem para un campesino español* Sender realiza una operación inversa a la del escritor que se apresura a dar testimonio de la tragedia que acaba de vivir; es decir, no hace ficción de la Historia, sino, como señala Paul Ricoeur, “ficcionaliza la Historia”. En este sentido, la literatura se acerca a la epopeya, que en su inicio fundía las dos disciplinas ahora separadas —aunque en el caso de nuestra novela no sería para perpetuar la gloria efímera de los héroes, sino para contar la historia de las víctimas. En este caso, “...la ficción se pone al servicio de lo inolvidable [...] permite a la historiografía igualarse a la memoria”. La justificación de este recurso —sigamos a Ricoeur— es que “...hay crímenes que no deben ser olvidados, víctimas cuyo sufrimiento exige menos venganza que un relato. Sólo la voluntad de no olvidar puede hacer que esos crímenes no se repitan jamás”.¹¹

Las fuentes equívocas

Soldados de Salamina es un texto notable por su estructura. En un estilo menos poético, más cercano al periodismo, con pasajes en los que resuena en ocasiones un tecleo apresurado, Javier Cercas logra un texto original. Su tema —uno de ellos—, anuncia-

do en el título, evoca un suceso que se actualiza eternamente: el sacrificio del soldado anónimo en una batalla destinada al olvido, que sin embargo define el curso de la historia.¹²

La narración se divide en tres capítulos: “Los amigos del bosque”, “Soldados de Salamina” y “Cita en Stockton”.

Los dos primeros relatan los frustrados esfuerzos de Javier Cercas, periodista y escritor, al recabar la información “objetiva” con la que habría de escribir un texto “real” sobre la fallida ejecución del falangista Rafael Sánchez Mazas, en el Santuario de Collell, al final de la Guerra civil. Evento secundario en la lucha armada del que es protagonista un miembro prominente del futuro gobierno franquista y “buen poeta menor”, este pasaje inquieta a Cercas y lo lleva a indagar los pormenores de la captura y la condena del falangista por el ejército republicano en plena retirada hacia la frontera francesa.

Entre los rasgos más significativos de la estrategia narrativa de Javier Cercas, debe ser señalada la elección de un narrador-personaje-autor; esta decisión lo hace partícipe de las acciones narradas e identifica al personaje Javier Cercas con el periodista Javier Cercas quien, a través de su relato, ficticio en gran medida, indaga “la verdad” sobre un hecho de la historia de su país. De esta manera, un joven intelectual español se interroga sobre su pasado y sobre las acciones de quienes lo precedieron. El narrador-autor manifiesta claramente su propósito:

Escribir una suerte de biografía de Sánchez Mazas que, centrándose en un episodio en apariencia anecdótico pero acaso esencial en la historia de su vida [...] propusiera una interpretación del personaje y, por extensión, de la naturaleza del falangismo o, más exactamente, de los motivos que indujeron al puñado de hombres cultos y refinados que fundaron Falange a lanzar al país a una furiosa orgía de sangre.¹³

¹⁰ Marra-López, José, “Las grandes líneas temáticas en la narrativa exiliada”, en *Historia de la literatura española*, vol. 8, Barcelona: Editorial Crítica, 1981, p. 520

¹¹ “...la fiction se met au service de l'inoubliable. Elle permet a l'historiographie de s'égaliser a la mémoire [...] il y a peut etre des crimes qu'il ne faut pas oublier, des victimes dont la souffrance crie moins vengeance que récit. Seule la volonté de ne pas oublier peut faire que ces crimes ne reviennent plus jamais.” Ricoeur, Paul, *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, Paris: Éditions du Seuil, 1985, pp. 338 y 342.

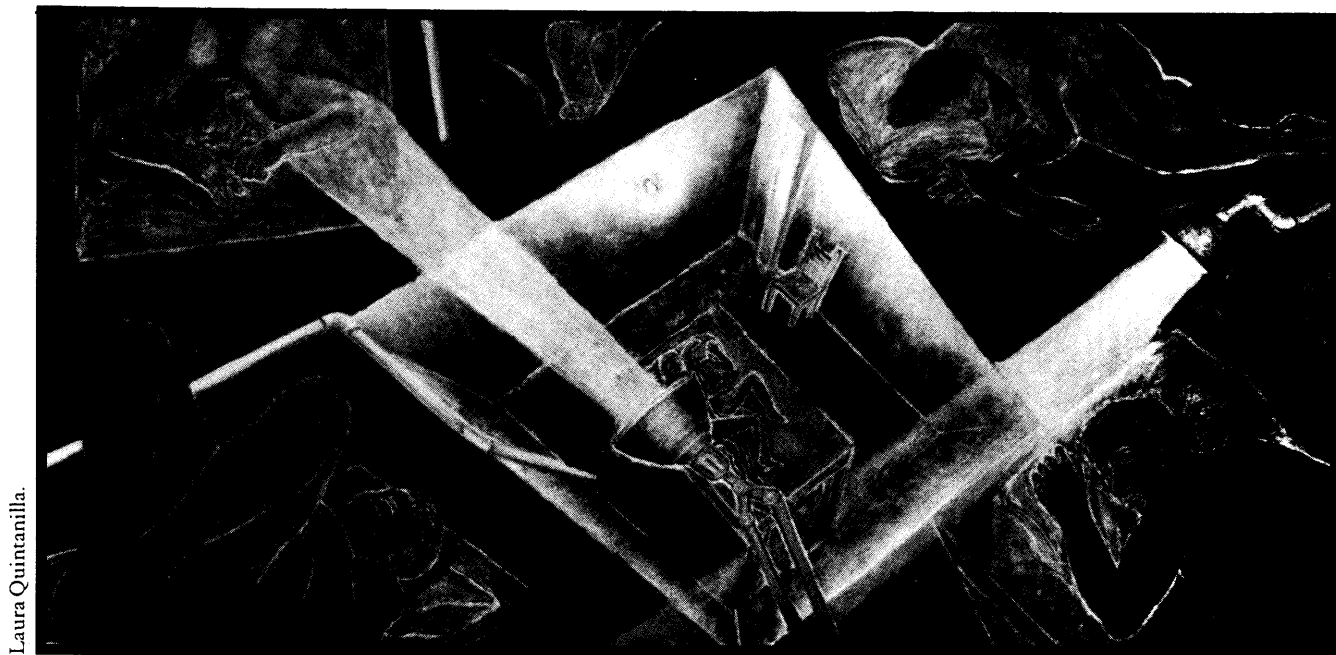
¹² La Batalla de Salamina enfrentó en el siglo V a. c., a persas y griegos, y culminó, después de sangrientos combates en los que cayeron incontables héroes anónimos, con el triunfo griego.

¹³ Cercas, Javier, *Soldados de Salamina*, 15a. edición, Tusquets Editores (Colección Andanzas), Barcelona, 2002, p. 143.

En las primeras páginas del libro, Cercas asume las tareas del historiador y recurre a un sinnúmero de fuentes tanto orales como escritas para reconstruir los hechos del Col·lell. Pero a medida que avanza, la escasa confiabilidad de los materiales que encuentra le despierta sospechas. Pronto se percata de que las versiones del suceso repetidas por los familiares del falangista —como la de su hijo, el escritor Rafael Sánchez Ferlosio— han sido desfiguradas por el paso del tiempo y están impregnadas de emotividad, de tal manera que terminan por delatar “un carácter casi formulario”.

Los relatos de testigos, como “Los amigos del bosque”, quienes ocultaron a Sánchez Mazas durante su fuga, sufren de caprichosas contradicciones que ponen en duda su apego a la realidad; contradicciones que se agravan a medida que los hechos van pasando de segundos a terceros narradores. Al final de esta sucesión de reinterpretaciones, Jaume Figueras, hijo de un “Amigo del bosque”, reconoce “...no tener más que un conocimiento muy vago de los hechos...”¹⁵

El investigador no encuentra, en consecuencia, ninguna versión desinteresada, confiable, de lo suce-



Laura Quintanilla.

La noche. Encausto y chapopote s/tela, 60 x 140 cm. 2003.

Un efecto semejante es percibido en la filmación del suceso, realizada por el mismo Sánchez Mazas, en la que cuenta los pormenores de su fuga. Cercas describe el documento en estos términos: “...sus palabras son tan precisas y los silencios que las pautan tan medidos que él también da a ratos la impresión de que, en vez de contar la historia, la está recitando, como un actor que interpreta su papel en un escenario.”¹⁴

dido, sino una serie variada de rememoraciones más o menos imprecisas. Esta significativa dosis de subjetividad, explicable en las entrevistas, no es mitigada por los aportes de las fuentes escritas. Los libros y los artículos sobre la creación de la Falange y la Guerra civil que Cercas analiza en sus pesquisas no le entregan informaciones más certeras. Este material “formal” se completa con un archivo de penitenciaría que sufre de flagrantes errores, y el diario borroso de Sánchez Mazas,

¹⁴ *Ibid.*, p. 42.

¹⁵ *Ibid.*, p. 53.

al que le faltan páginas y del cual Cercas sospecha incluso que se trate de una falsificación.

Las mismas carencias sufren las suposiciones del historiador Miquel Aguirre. Al ser éste consultado por Cercas sobre la identidad de quien emitió la orden de fusilamiento de los franquistas prisioneros en el Collell, Aguirre cita el texto escrito por Jesús Pascual Aguilar, compañero de evasión de Sánchez Mazas: “Creo que Pascual insinúa que la dio un tal Monroy...”; aunque algunas líneas más tarde sugiere que el legendario coronel Líster pudo serlo, “...Pero también pudo no serlo.” El mismo Aguirre confiesa sus resquemores acerca de lo que parece “...una historia muy novelesca...” De igual manera, al comentar la obra testimonial del coronel Líster, Miquel Aguirre afirma que “...no son exactamente unas memorias [...] aunque dicen una cantidad tremenda de mentiras, como todas las memorias.” “Además [agrega] la mitad de las cosas que se atribuyen a Líster es pura leyenda, y la otra mitad..., bueno, supongo que la otra mitad es verdad. En fin, quién sabe.”¹⁶

El narrador muestra un interés particular en denunciar la “imprecisión” del sólido material del que se alimenta el historiador. Las páginas de las dos primeras partes de la novela abundan en enunciados acompañados de: *quizá, conjetura, leyenda, novelesco, mentira, en rigor no puede afirmarse, no creer en nada, no lo sé; es decir, un cúmulo de “alusiones dispersas, sumarias e imprecisas”*.

Por otra parte, la multiplicidad de perspectivas de los narradores a los que el periodista Javier Cercas les presta voz imposibilita la reconstrucción de una historia única. Las fuentes que pueden nutrir la son asimismo ambiguas, polivalentes. De este modo, el narrador llega a la conclusión que no es posible obtener un texto histórico “real” de un suceso como el de Collell, sino únicamente, la certeza de que no existen elementos suficientes para afirmar que tal acontecimiento hubiera ocurrido en ciertas, precisas, condiciones.

La historia no se deja construir como un discurso “objetivo”. Esta evidencia obliga al autor a renunciar a la “veracidad” de su futura obra y a pensar simplemente

en su verosimilitud. Su conclusión es clara en este sentido:

[...] el rastro de Sánchez Mazas se esfuma. Su peripecia durante los meses previos a la contienda y durante los tres años que duró ésta sólo puede intentar reconstruirse a través de testimonios parciales —fugitivas alusiones en memorias y documentos de la época, relatos orales de quienes compartieron con él retazos de sus aventuras, recuerdos de familiares y amigos a quienes refirió sus recuerdos— y también a través del velo de una leyenda constelada de equívocos, contradicciones y ambigüedades que la selectiva locuacidad de Sánchez Mazas acerca de ese periodo turbulento de su vida contribuyó de forma determinante a alimentar. Así pues, lo que a continuación consigno no es lo que realmente sucedió, sino lo que parece verosímil que sucediera; no ofrezco hechos probados, sino conjeturas razonables.¹⁷

En lo sucesivo, el narrador del capítulo “Los soldados de Salamina” decide sacar partido de los recursos propios a un texto de ficción (aun basado en un hecho real), y ejerce deliberadamente su derecho a la subjetividad, dando incluso muestras de omnisciencia. El narrador cuenta así los sobresaltos de Sánchez Mazas hecho prisionero en el barco “Uruguay”: “...le despierta un rumor inusual y no tarda en advertir el nerviosismo de los carceleros. Por un momento piensa que lo van a poner en libertad; al siguiente momento piensa que van a fusilarlo. La mañana transcurre en esas alternativas angustiosas”.¹⁸ Otro pasaje que ejemplifica el deseo del autor de oponer la pretendida objetividad histórica del primer capítulo a la deliberada ficción del segundo es la escena de humor negro en que los vencidos que parten a pie al exilio envidian a los condenados a muerte que viajan en vehículo, ajenos a su fin: “...alguien mira fijamente a los ocupantes del autobús, envidioso de su comodidad y su abrigo, ignorante de su destino de fusilados; de vez en cuando alguien los insulta”.¹⁹

¹⁶ *Ibid.*, pp. 32-33.

¹⁷ *Ibid.*, p. 89.

¹⁸ *Ibid.*, p. 96.

¹⁹ *Ibid.*, p. 97.

Agreguemos el relato del momento en que el fugitivo Rafael Sánchez Mazas, protegido por María Ferré y su padre, en el Mas de Casa Nova, se tiende en la hierba y “reconciliado con la realidad”, recita “...unos versos que ni siquiera recordaba haber leído...”²⁰

Es así como el proyecto inicial del periodista Cercas [“...decidí también que el libro que iba a escribir no sería una novela, sino sólo un relato real, un relato cosido a la realidad...”] cede su lugar al proyecto que otorga título definitivo a la obra: *Soldados de Salamina*, texto que dará cuenta de lo que “en esencia” sucedió en el Collell.

El soldado desconocido

El tercer capítulo de la novela, “Cita en Stockton”,²¹ narra los sucesos que llevan al escritor a concluir que el fundamento de su obra reside en la identificación de un héroe verdadero, a través de cuyas acciones se dirima una cuestión trascendental. Esta constatación descalifica el relato de la vida del falangista Rafael Sánchez Mazas, sea éste de carácter histórico o completamente ficticio, ya que daría como resultado un texto mediocre, al no tratar sucesos dignos de una obra literaria. Es así como el narrador parte en busca del soldado anónimo que le perdona la vida al falangista, personaje que dotaría a su obra de un sentido “esencial”: “El libro no era malo, sino insuficiente, como un mecanismo completo pero incapaz de desempeñar la función para la que ha sido ideado porque le falta una pieza [...] el libro seguía estando cojo”.²²

En lo sucesivo, la única cuestión digna de ser dilucidada residirá en el gesto del soldado “rojo” que perdona al falangista en el fusilamiento del Collell.

[...] la mirada del soldado no expresa compasión ni odio, ni siquiera desdén, sino una espe-

cie de secreta e insondable alegría, algo que linda con la crueldad y se resiste a la razón pero tampoco es instinto, algo que vive en ella con la misma ciega obstinación con que la sangre persiste en sus conductos y la tierra en su órbita inamovible y todos los seres en su terca condición de seres...”²³

La misión del escritor de los *Soldados de Salamina* consistirá en explicar por qué razón un hombre perdona a su enemigo y realiza así el único acto digno de ser llamado heroico entre todos los acaecidos en el Collell. De ahí la necesidad de identificar al soldado anónimo y de interrogarlo sobre su actitud.

“Cita en Stockton” se centra en la identificación del soldado cuyo nombre se pierde en el anonimato de la historia de los hechos menores. Después de frecuentes titubeos y del desaliento que le dejan algunas pistas falsas, el investigador encuentra a un héroe igualmente desconocido que el que motivó su búsqueda. Éste es el entrañable republicano y combatiente de la segunda guerra mundial, Antoni Miralles, recluido entonces en una casa de retiro de la provincia francesa, solo y olvidado de todos aquellos por cuya libertad luchó.

El viejo Miralles llena la parte final de la novela con su descripción física, “...su perfil rocoso, el pelo ralo y gris, la barba creciendo como un minúsculo bosque de matojos blancuzcos en torno al violento cortafuegos de la cicatriz...”²⁴ que asemeja su cuerpo de combatiente veterano a un campo de batalla; con sus aventuras disparatadas al lado de un grupo de soldados empujados por el destino del frente español al del África magrebina. Un puñado de hombres que cruza el desierto en busca de las batallas que habrían de decidir el futuro de Europa. Unos cuantos pasajes son suficientes para dar cuenta de su casi inverosímil odisea.

[...] Miralles se retiró con el ejército hacia Cataluña y a principios de febrero del 39 cruzó la frontera francesa con los otros 450,000 españo-

²⁰ *Ibid.*, pp. 109-110.

²¹ El nombre de esta ciudad estadounidense alude a una película de Huston, *Fat City*, que el veterano Miralles ve un verano en Francia y que anticipa el ambiente desolador en que habría de pasar sus últimos días.

²² Cercas, Javier, *op. cit.*, p. 144.

²³ *Ibid.*, p. 104.

²⁴ *Ibid.*, p. 183.

les que lo hicieron en los días finales de la guerra. Al otro lado le esperaba el campo de concentración de Argeles [...]; unas semanas después de llegar a Argeles, cuando aparecieron por el campo las banderas de enganche de la Legión Extranjera Francesa, sin dudarlo un instante, Miralles se alistó en ella. Fue así como llegó al Magreb. [...] Allí le sorprendió el inicio de la guerra mundial. [...] Miralles se pasó toda su vida cagándose en Leclerc [el general disidente del “gobierno títere” de Vichy, al mando de las fuerzas mabgrebinas] y en sí mismo por haberle hecho caso a Leclerc. [...] Pero ahí estaban Miralles y su montón de engañados voluntarios reclutados de urgencia por el proselitismo insensato de Leclerc, quienes, después de varios meses de contramarchas suicidas por el desierto, arribaron a la provincia del Chad [...] La patrulla de Miralles era sobre todo simbólica, porque, después de la caída de Francia, era la primera vez que un contingente francés tomaba parte en una acción bélica contra una de las potencias del Eje. [...] La columna Leclerc fue el primer contingente aliado que entró en París; Miralles lo hizo por la Porte-de-Gentilly la noche del 24 de agosto...²⁵

Miralles no es el soldado que busca Cercas, pero es un héroe y eso es suficiente para dotar del elemento “esencial” a una obra destinada a preservar del olvido la imagen de aquellos que realizan un acto sublime en el caos de la guerra. En sentido inverso, por un curioso proceso de desprestigio, el carácter protagónico de Rafael Sánchez Mazas, evidente en las primeras líneas del libro, es paulatinamente ensombrecido hasta ser reducido a una especie de anti-héroe impropio. Sánchez Mazas, indigno de ocupar el espacio de la narración, se pierde.

La aparición del héroe desconocido es el elemento central de *Soldados de Salamina*; este personaje contribuye determinadamente a la originalidad de la novela. Si se dice que en los años cincuenta “se sustituyó al sujeto por la escritura”, como una manifestación de la desconfianza que inspiraba la imagen del hombre

fragmentado, sobreviviente de las grandes guerras, en la novela de Javier Cercas, un hombre de apariencia “realista” vuelve a ocupar el centro de la narración. Pero en este caso se trata de un personaje cuya ambigüedad no se oculta: Miralles es un héroe que no toma cuerpo sino al final del relato, y que sólo en las últimas páginas adquiere un nombre. Esto parece sugerir que su valor reside en su anonimato, cualidad que al sustraerlo a las manipulaciones del discurrir sobre la Historia, lo conserva en un intacto estado de pureza.

El narrador recibe dos revelaciones fundamentales obtenidas en sus conversaciones con el viejo combatiente. La primera le hace saber que el escritor tiene a su cargo la prolongación de la memoria de los hombres y, por ende, la conservación de la vida que pueden tener después de la muerte física: un nombre escrito en una calle o en los pasajes de un relato mantiene vivo su recuerdo. Es por ello que al dar testimonio de la existencia de un héroe auténtico hasta entonces desconocido, como Miralles, la novela de Cercas justifica su razón de ser.

Pensé [Cercas-narrador]: “nadie se acordará de él cuando esté muerto”. Volví a ver a Miralles caminando con la bandera de la Francia libre por la arena infinita y ardiente de Libia, caminando hacia el oasis de Murzuch mientras la gente caminaba por esta plaza de Francia y por todas las plazas de Europa atendiendo a sus negocios, sin saber que su destino y el destino de la civilización de la que ellos habían abdicado pendía de que Miralles siguiera caminando hacia adelante, siempre adelante. [...] Pensé: “Lo que ni José Antonio ni Sánchez Mazas podían imaginar es que ni ellos ni nadie como ellos podría jamás integrar ese pelotón extremo, y en cambio iban a hacerlo cuatro moros y un negro y un tornero catalán que estaba allí por casualidad o mala suerte, y que se hubiera muerto de risa si alguien le hubiera dicho que estaba salvándonos a todos en aquel tiempo de oscuridad...”²⁶

²⁵ *Ibid.*, pp. 156-157.

²⁶ *Ibid.*, pp. 195-196.



Juegos de guerra. Encausto, chapopote s/tela, 150 x 180 cm. 1999.

La segunda le dice que el escritor, intérprete y perpetuador de los recuerdos de los hombres, asume también un deber moral. Pues si bien “los poetas no mueven a los pueblos”, sí pueden propiciar que “los jóvenes partan al frente y maten y se hagan matar por palabras, que son poesías...”,²⁷ como hizo Rafael Sánchez Mazas, quien fue indigno de escribir una *Epístola moral a Fabio*.

Al concluir *Soldados de Salamina* como testimonio de las gestas de Miralles y sus compañeros muertos en el campo de batalla, Javier Cercas adquiere la dignidad de escritor. Al revivir “sucesos esenciales” de dos conflictos que enfrentaron a los hombres en el siglo

pasado, como algún día otro escritor dio testimonio de la Batalla de Salamina, Cercas perpetúa el gesto sublime del héroe eterno que reaparece con avatares diferentes a lo largo de la historia. De esta manera, el autor logra que las palabras trasciendan la coyuntura del suceso de Collell y que alcancen una forma de verdad estética — y moral— frente a la cual la verdad de lo “real” es irrelevante.

Volvamos ahora a las peculiaridades formales de *Soldados de Salamina*. En este sentido, debemos señalar la estrategia discursiva empleada por Cercas: el libro se construye a medida que avanzan las investigaciones del periodista-historiador-novelistas; los datos arrojados por éstas van formando el cuerpo del texto, y la enunciación va llenando las páginas de una historia que se crea a medida que se acumulan sus pasajes, sus datos, sus reflexiones.

²⁷ *Ibid.*, p. 51.

Cercas “manipula” la atención del lector al expresar en las primeras páginas su deseo de escribir un documento basado exclusivamente en hechos reales; y en la tercera parte, su proyecto de crear una novela sobre “la mirada del soldado que perdona a su enemigo”. Al final, ninguno de los dos propósitos se cumple y en su lugar vemos aparecer la relación del proceso de la escritura de una “novela” —llamémosla así a falta de mejor nombre—, que parece haberse construido a espaldas del autor y bajo la mirada desconcertada del lector. Esta peculiar estrategia narrativa cuestiona de manera eficaz el rol tradicional del autor como “contador de historias”.

Al mismo tiempo, se hace evidente un doble proceso que afecta a la veracidad/verosimilitud de las acciones. La primera manifestación de este proceso consiste en la permanente descalificación de los recursos históricos que lleva a cabo el narrador. Al despojar, por una parte, de su investidura a una figura consagrada por el discurso oficial; y al “abrir”, por otra parte, su narración a una multiplicidad de discursos no-convencionales (agenda, video, registros oficiales...), el autor no solamente diversifica la naturaleza de los discursos que participan en el literario, sino que cuestiona la confiabilidad de las fuentes en las que un biógrafo sustentaría la formalidad histórica de su obra.

La segunda manifestación del proceso se presenta como una “ficcionalización” progresiva de las acciones descritas: los hechos tomados de la realidad van cediendo su sitio a eventos salidos de la imaginación, al tiempo que los hombres que vivieron en el mundo palidecen ante la intensa verosimilitud de los personajes inventados.

Señalemos para concluir que, si bien las obras de ambos escritores cumplen un objetivo común (contar para explorar el fondo de los hechos dramáticos que separaron a España del itinerario seguido por el resto de los países del Occidente europeo en la segunda mitad del siglo pasado), sus particularidades no son menos significativas.

Sender, hemos señalado, opta por una narración “clásica”, que explota de manera mesurada y sutil los recursos tradicionales del relato de ficción. Esta elección sugiere, sin embargo, una segunda intención: cuando el

autor sitúa la historia de Paco el del Molino y de Mosén Millán en un espacio indefinido, y cuenta sus acciones de manera que evoquen situaciones arquetípicas y figuras míticas más que hechos datados y personajes históricos, intuimos que Sender quiso establecer una distancia que lo resguardara de la realidad cruda de la guerra y sus vivencias; por este medio, protegido por el manto de la ficción, hizo soportables hechos dolorosos para quien fue testigo de ellos. Así, su historia se distancia del “mundo real”, de modo semejante al exilio que lo alejó de su tierra y lo situó en un espacio de parcial irrealdad. Aunque esta distancia no quiere decir olvido de la Historia de los suyos ni olvido de su compromiso como escritor. En un breve texto en el que presenta una reedición de sus novelas, Sender explica:

Los errores de aquel tiempo dejan sobre todos nosotros una responsabilidad grave y los aciertos, si los hubo, una tímida gloriola. En cuanto a los sufrimientos [...] los de España y los nuestros, no hablemos de ellos, no insistamos, que en ese silencio está nuestro pudor.²⁸

Actitud diferente es la de Javier Cercas quien elige una forma (parcial, es cierto, pero reveladora) de autobiografía. Al insertarse en el relato bajo múltiples apariencias, Cercas manifiesta su deseo de encontrar para sí mismo un hueco no sólo en su historia, sino en la Historia española. Su insistencia por aparecer en la narración se antoja como un anhelo de formar parte de la vida de su país, y tal vez simplemente de *ser* de una manera plena. Este rasgo, notable en *Soldados de Salamina*, nos lleva a asociar el carácter interrogativo de la novela al llamado “relato de filiación”, género frecuente en la literatura occidental de nuestros días, que cumple una función inquisitiva-reconstructora de la Historia reciente, y que D. Viart caracteriza en estos términos: “...ante la imposibilidad de narrar al yo [...] el relato de los que precedieron al yo”.²⁹

²⁸ Sender, Ramón J., O. P. (Obra pública) México: Publicaciones Panamericanas, 1941, p. 5.

²⁹ Viart, Dominique, “Filiaciones literarias”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 591 (septiembre de 1999), p. 79.

Es así como, con estrategias narrativas diferentes, Ramón Sender y Javier Cercas cumplen varios fines, además de colmar los espacios borrosos que perciben en el retrato de su generación y de las que inmediatamente los precedieron. *Réquiem para un campesino español* y *Soldados de Salamina* ponen en entredicho la imagen que se adjudica a algunos actores del relato histórico; en este caso preciso, a los ministros de la Iglesia católica —en la figura de Mosén Millán—, y al falso héroe falangista Sánchez Mazas. Paralelamente, emiten una denuncia que, aunque no pretende juzgar, sí cuestiona y expone a la luz los rincones oscuros de las bibliotecas históricas. En ambas novelas vemos cumplida la función indagatoria del pasado inmediato que ocupa a nuestros contemporáneos, como señala Dominique Viart y que él mismo recisa de estos términos:

...en su extravío, el sujeto intenta reconstruir la historia de la que ha surgido, sin duda para entender mejor su propia situación. Los padres no aparecen ya como garantes de su sistema de pensamiento, sino como víctimas de una Historia que ha pasado de ellos.³⁰

Asimismo, al revisar un pasaje sensible de la historia de su país mediante la representación novelada de los hechos, ambos escritores apuestan por la “justicia poética” que la trasfiguración ficcional administra de manera generosa. Al nombrar al hombre y no a un hombre, la fabulación literaria no continúa la amputación que una interpretación unívoca le inflige a las palabras; al presentar arquetipos, no se

contamina con la coyuntura temporal, lo que le da libertad para expresar una verdad que rebasa en su profundidad al documento histórico. Esta misma forma de justicia dio como resultado, afirma Javier Cercas, que el poeta falangista Rafael Sánchez Mazas, “ganó la guerra y perdió la historia de la literatura [... y] acaso íntimamente juzgaba que toda victoria está contaminada de indignidad...”³¹

Fuentes

- Cercas, Javier, *Los soldados de Salamina*, 15ava. edición. Tusquets Editores (Colección Andanzas), Barcelona, 2002, 209 pp.
- Liotard, Jean-Francois, *La condición posmoderna*, trad. de Mariano Antolín Rato. REI, México, 1993, 119 pp.
- Marra-López, José. “Las grandes líneas temáticas en la narrativa exiliada”, en *Historia de la literatura española*, vol. 8, Barcelona: Editorial Crítica, 1981, 719 pp.
- Martín, José Luis y otros, *Historia de España. vol. 2. La Edad Contemporánea*, Taurus-Minor, Madrid, 1998, 637 pp.
- Parker, R. A. C., *Historia Universal Siglo XXI. El siglo XX. Europa 1918-1945*. 2a. edición. Siglo XXI Editores. México, 1978, 440 pp.
- Ricoeur, Paul, *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, Paris: Éditions du Seuil, 1985, pp. 533.
- Sender, Ramón J. O. P. (Obra pública). México: Publicaciones Panamericanas, 1941, 200 pp.
- , *Réquiem para un campesino español*, 32ava. edición. Ediciones Destino (colección Destinolibro, vol. 15). Barcelona, 1975, 106 pp.
- Viart, Dominique, “Filiaciones literarias”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 591 (septiembre de 1999), pp. 73-81.

³⁰ *Ibid.*, p. 77.

³¹ Cercas, Javier, *op. cit.*, p. 140.



Semilla. Encausto, chapopote s/madera, 120 x 100 cm. 1997.

LA UTOPIA EN *¡PÁJARO VUELVE A TU JAULA!*

DE SEVERINO SALAZAR

Alejandra Herrera y Vida Valero*

[...] no se puede vivir sin metas, sueños, ilusiones o ideales; o sea, sin tratar de rebasar o trascender lo realmente existente. No se puede vivir, por tanto, sin utopías.

ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ

El viaje y la literatura rompen el hilo de la vida cotidiana, también el color gris de la rutina, y su compañera inseparable, la seguridad, se trastoca en aras de explorar nuevos tiempos y espacios, diferentes modos de enfrentar y hacer la vida. Casi siempre pensamos que el lugar aquél es ideal, que allá, lejos, todo será mejor que aquí. En esos espacios ideales, la condición humana satisface el deseo o la aspiración de ser otro, de vivir una historia diferente a la de cada quien; por eso al abrir un texto literario, sus primeras páginas tienen algo que evoca a una de esas estaciones o aeropuertos, en los que uno espera el momento de abordar y las expectativas sobre el lugar que nos aguarda se acrecientan o se viven con gran ánimo y excitación, pues a través del deslizamiento de las páginas nos aventuramos a asumir destinos diferentes, aprendemos a latir con otros corazones, escapamos a través de ese viaje imaginario de nuestros límites externos e internos.

Quizá por alguna de estas razones, la historia de *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* (2001), la novela más reciente de Severino Salazar, se construye alrededor de un viaje que un grupo de niños del pueblo de Tepetongo, en el estado de Zacatecas, realizará al centro de una mina. A lo largo del relato, encontramos una serie de rasgos, que nos hace suponer que este viaje puede ser leído como una utopía.

Pero antes de abordar el tema, haremos un alto para detenernos en el narrador. Para contar esta historia Salazar utiliza la primera persona del singular. Se trata de un adulto, y lo que relata corresponde a un suceso que ocurrió ya hace más de veinte años. No sólo es un personaje testigo, pues tiene una gran participación en el relato: era el líder de la expedición, e incluso, a él mismo se le ocurrió iniciar la aventura para ir en busca de un tesoro que suponía oculto en la mina de Juanchorrey. Su apodo era Sonaja porque: “[...] según ellos, mi cabeza no tenía descanso: nomás estaba ideando cosas y, cada vez que la movía, se le escapaban los ruidos de lo que guardaba dentro de ella. Era un hervidero de pensamientos.” (*¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, p. 21) El tiem-

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

po presente de la novela es el de la narración, Sonaja es ahora un ser deforme. Revivir la aventura infantil y la historia de una sonrisa proveen de sentido su vida: “El mero día que cumplí treinta y tres años me di cuenta que sólo vine al mundo a presenciar un instante de felicidad absoluta. Y ésta se manifestó en una simple sonrisa.” (*Ibid.*, p. 9) Con lo cual el lector comienza a preguntarse qué y cómo pasó, dando lugar a la tensión narrativa.

A este viaje del grupo de niños, puede asignársele el adjetivo utópico, pues lo que los hace actuar es un sueño, una fantasía, que cada uno elabora en aras de los beneficios que les daría encontrar dicho tesoro. De este modo, se organizan colectivamente para hacer realidad su sueño, ya que, una utopía no puede realizarse individualmente, pues si se trata de un proyecto que habrá de beneficiar a los demás, requiere de un esfuerzo grupal. (*Cfr.* Adolfo Sánchez Vázquez, “La Utopía de *Don Quijote*”, p. 26)

Por eso, Sonaja expresa su emoción así: “Ya nada tendría chiste si no hacía esa excursión, pero no solo, sino con mis amigos. Era una aventura gloriosa que tenía que hacerse entre muchos, como la conquista de un país, la fundación de una ciudad o la guerra [...]” (Severino Salazar, *op. cit.*, p. 22) O como la edificación de una ciudad utópica.

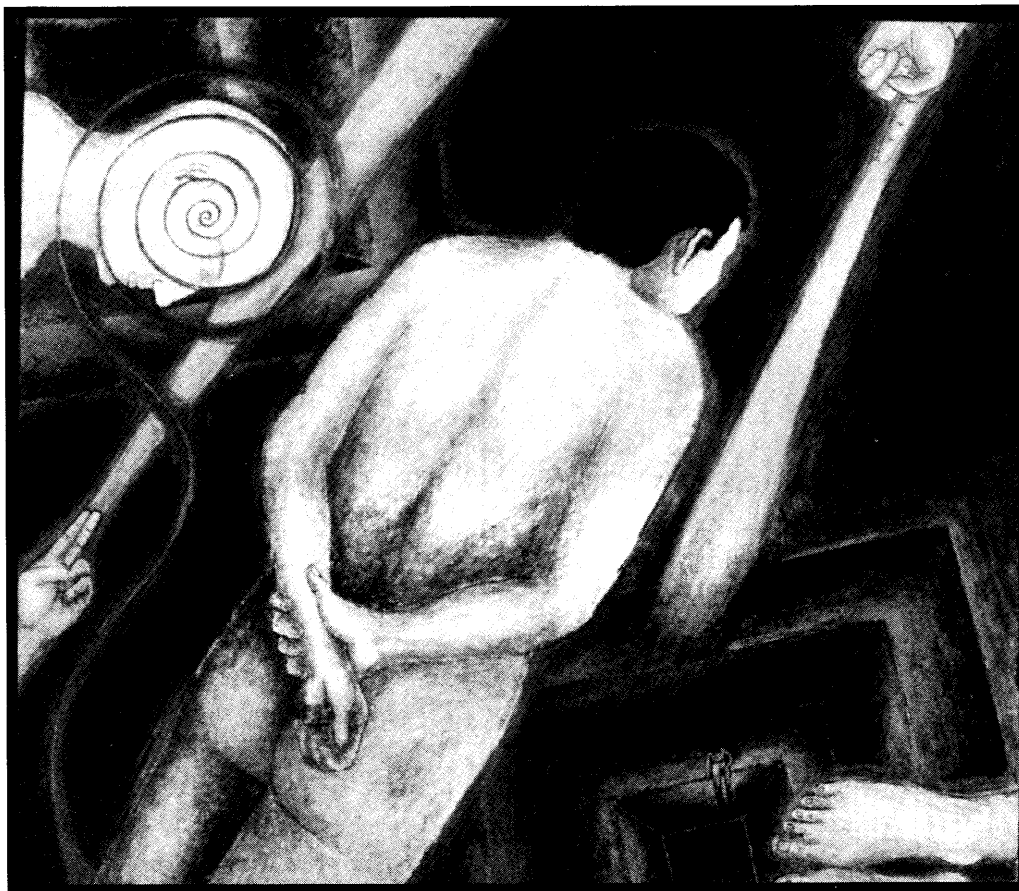
Los personajes de esta historia son niños de diez y once años, pertenecen al espacio rural, a un pueblo de rancherías y conocen las estaciones, las épocas de cosecha, los nombres de las plantas, los animales y la utilidad de éstos. También son juguetones y alegres, crueles y destructores; casi todos poseen una gran imaginación, sus juegos son colectivos y al aire libre, como “Encantados”, “Mover la tierra” y el que da título al libro: “¡Pájaro, vuelve a tu jaula!”.

Vale la pena detenerse en algunas de las características que configuran la personalidad de estos niños, porque Salazar prefigura en ellos su carácter de adultos, por ejemplo, Manuelillo es el “sabelotodo”, tiene una gran confianza en sí mismo y es capaz de asegurar cosas sin saber qué son o qué pasa con ellas en realidad, de ahí el mapa de la mina que realiza sólo con base en su imaginación: “—Pero si tú nunca has estado ahí./ —Eso no es necesario. Yo así me la imagino por dentro. Y así debe de estar. Ya verán

—aclaró Manuelillo.” (*Ibid.*, p. 44) También, en su afán de controlar al grupo lleva una brújula, y es capaz de exigir a sus amigos uno de los huesos que recogieron a lo largo del camino, mientras él flojeaba. Del mismo modo, Jesús el don Elías, el Gorguz, siente que puede llevar el mando de la expedición, pues sin su lámpara el mapa no podría servir de guía, es decir, sabe sacar provecho de todas las situaciones. Pareciese como si estos niños representaran a dos de los grandes poderes que manejan al mundo: el religioso y el mercado, pues se disputan el liderazgo del grupo, uno, sin ningún fundamento, desde la irracionalidad; y el otro, desde lo pragmático, negocia con lo que tiene para obtener más y así consigue que los otros se sometan a él.

También hay entre ellos: bondad, desinterés, temor, negligencia y la solidaridad de hermanos. Jesús el de don Jesús María es generoso, pues provee, a través de su padre, los canarios que llevarán en el viaje. Casimiro, la Verruga, es el soez, siempre diciendo malas razones, chistes escatológicos: el vulgar del grupo. Andrés es el temeroso, ya iniciado el viaje mejor se regresa, tiene miedo de lo que pudiesen encontrar, no asume el riesgo de abandonar su entorno. Arturo, el hermano de Sonaja, es medio negligente, prefiere dormir a levantarse y correr a la gran aventura, finalmente lo hace, y como muchos adultos, le da la vuelta a los conflictos. Tiene la cicatriz de una quemadura en una mejilla, lo cual hace que Sonaja a menudo se conduela de él. Ramiro tiene un hermano mayor, Álvaro, que padece un retraso mental, la actitud paciente y bondadosa para con el hermano enfermo, resulta en muchos casos conmovedora.

No son pobres, pero sí viven con limitaciones económicas. Tienen la cabeza llena de sueños, y uno de ellos, el de Sonaja, empieza a tomar cuerpo con los planes para realizar la visita a la mina. Todo es alegría y entusiasmo, camaradería y solidaridad, el espíritu de cooperación anima al grupo. Así, empieza a construirse el sueño: el vehículo para trasladarse será la vieja carreta del padre de Sonaja; desde luego, deberá pensarse en las provisiones: las tortas, los refrescos y dinero para comprar en alguna tienda; también son importantes los costales para recoger



Sobrevuelo. Encausto y chapopote s/tela, 120 x 100 cm. 2001.

huesos —ya que los venden a don Herculano, para la elaboración de azúcar—; y dos cosas muy importantes: un canario entrenado para llevarlo al hombro, que les permitirá saber si el aire de la mina es respirable o está envenenado, y el mencionado mapa, que Manuelillo hace sin conocer la mina. No obstante, aquí es importante subrayar que este mapa refiere a un lugar imaginario, exactamente como las descripciones de las ciudades erigidas por los grandes utopistas, es decir, espacios no existentes surgidos de la imaginación de sus autores como la ciudad de Dios de San Agustín, la del Sol de Campanella y la Nueva Atlántida de Bacon. Son espacios ideales, en los que las calamidades de las ciudades reales y la infelicidad no existen, pues se garantiza el bienestar mediante la justicia de sus leyes. Veamos un ejemplo de Tomás Moro:

Cada ciudad se divide en cuatro zonas en cuyo centro existe un mercado provisto de todo. Las

familias llevan a ciertos edificios situados en el mercado mismo los productos de su trabajo, los cuales, según su clase, se distribuyen en distintos almacenes. Los cabeza de familia piden en ellos lo que necesitan y se lo llevan sin entregar dinero ni otra compensación. ¿Cómo había de negárseles cosa alguna si todo abunda y no se recela que nadie solicite más de lo necesario? [...] La codicia y la rapacidad son fruto, en los demás seres vivientes, del temor a las privaciones y en el hombre exclusivamente de la soberbia, que lleva a gloria superar a los demás con la ostentación de lo superfluo. Pero este vicio no tiene cabida entre los utópicos dado el carácter de sus leyes. (“Utopía”, p. 87)

Guardada toda proporción, los chicos sueñan con ese lugar en el que encontrarán un tesoro que les permitirá realizar sus fantasías. Planear el viaje hacía volar su imaginación infantil: podrían comprar un

coche, tener chofer, contratar ingenieros para que les construyesen casas en la mitad de la presa, comprar un avión y recorrer el mundo a través de las alturas para regresar a casa el mismo día, ser dueños de una panadería y comer pan de dulce todo el día, e incluso, repartirlo a los pobres. El grupo ya no tendría que comer “[...] frijoles, carne de cochino ni alimentos que no nos gustaran.” (Salazar, *op. cit.*, p. 26) Según Servier: “Las utopías se nos presentan como sueños nacidos del sentimiento de abandono de una clase social —siempre la misma, en el transcurso de los siglos.” (*La utopía*, p. 19) Lo que podría completarse con lo que Sánchez Vázquez afirma: “Toda utopía entraña [...] una crítica de lo existente. Y sólo porque se halle en relación con una realidad, que, por detestable, es criticada, se hace necesaria.” (*Op. cit.*, p. 23) Es decir, los sueños surgen de las carencias y necesidades no satisfechas de una sociedad o de un sujeto. Obviamente, la utopía planteada por estos niños no tiene paralelo con los grandes proyectos utópicos, ellos sólo tienen el deseo de aventura y de traspasar los límites de las calles de su pequeño pueblo. También existe el deseo, el sueño de convertir ese pueblo en uno de puros millonarios, en otras palabras, hay un deseo infantil de remediar las necesidades económicas del pueblo.

“La utopía remite imaginativamente a una sociedad futura, inexistente hasta ahora. En el presente, no hay lugar para ella [...]” (Sánchez Vázquez, *loc. cit.*) Si bien en el texto de Salazar, la mina existe, pues Zacatecas fue un estado minero, lo que es utópico es la supuesta existencia del tesoro. La sociedad futura con la que fantasean los niños, tiene como base encontrarlo, para que su pueblo se convierta en el que sueñan y en el que los pobres tendrán pan dulce todo el tiempo.

Además de hacer evidentes las deficiencias y vicios de la sociedad real, otro rasgo de la utopía, es su carácter valioso, por lo que realizarla se convierte en algo necesario. Así, Sonaja propone a sus amigos el viaje a la mina como una aventura digna de vivirse, valiosa, de la cual saldrán enriquecidos no sólo por los bienes materiales, sino por los que la misma aventura les ofrece. De ahí los planes y la elección del tiempo más propicio para iniciar la salida: el que

eligen es el tiempo en el que se realiza la feria de Jerez, pues los grandes estarán ocupados preparándose para asistir a ella. Los padres no deben enterarse, pues en primer lugar les negarían el permiso para ir, pero sobre todo porque ellos ya no tienen capacidad de soñar:

Y este deseo o esta fiesta dentro de mí era como la fuerza bruta de un par de bueyes que me hacía moverme por el pueblo arreglando todo para llevar a cabo la excursión [...] Para que nadie se desanimara o se fuera a echar para atrás en el último momento. Y para que de ninguna forma se enteraran los grandes —nuestros padres— y lo hicieran malograrse. (Salazar, *op. cit.*, p. 23)

No obstante, el padre de Ignacio impide que su hijo vaya: “—¡Ya mero voy a dejar a mis hijos andar con ustedes en esa carreta cargada de locos!” (*Ibid.*, p. 35) Les dice a Sonaja y a su hermano, en el momento de pasar a recoger a su amigo. De cualquier manera la excursión no se detiene.

Al pasar por Ramiro, éste tiene que sortear el inconveniente de que Álvaro, su hermano mayor, recuerdese que es retrasado mental, quiere ir con ellos, por lo que pide la venia de sus compañeros para poderlo llevar; los otros están de acuerdo, pero con la condición de que él lo deberá cuidar. Álvaro está todo ilusionado y en su extraña e incomprensible lengua lo manifiesta.

Subidos en la carreta del padre de Sonaja, lo cual revela los deseos del señor por seguir con las tradiciones y no entregarse a la modernización, los niños inician la aventura. Se trata de una vieja carreta tirada por dos bueyes, mansos “[...] tan viejos que ya casi no tenían alientos ni para espantarse las moscas con la cola.” (*Ibid.*, p. 36) Según describe Salazar esta carreta, pareciese que se tratara de un microcosmos en el que los tres reinos estuviesen conjugados entre sí: el vegetal en las maderas que la componen, el mineral, en las ruedas que “[...] se hundían en el suelo igual que cuchillos [...]” (*Ibid.*, p. 14) lo cual le impedía circular en las nuevas carreteras que apenas se estaban construyendo; el reino animal en los bueyes y según el mismo narrador, el humano con los viajeros.

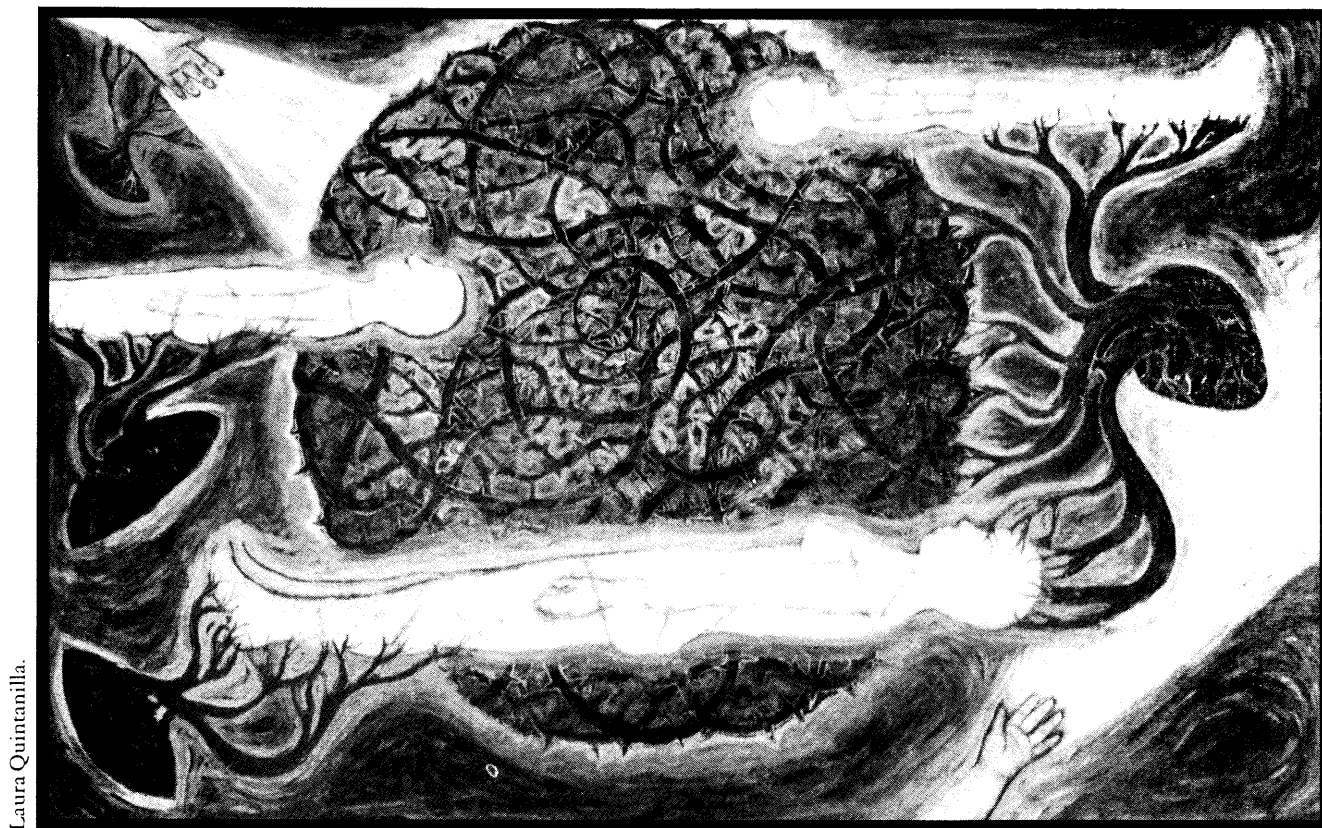
El entusiasmo de los niños se revela a través de canciones, risas, bromas, adivinanzas y dichos al dirigirse a Juanchorrey, lugar donde está la mina. No obstante, toda esta alegría, empiezan a surgir las dudas de la existencia del tesoro.

Sin embargo, la aventura no se detiene, pues ésta es un modo de romper con la rutina de la vida diaria, con la eternidad que los días de infancia duran. Este viaje les permitirá, además, conocer otros lugares y a otras personas y así, se encuentran en el camino primero a un niño, Magdaleno de Atocha que se une al entusiasmo de los viajeros, y después a otro, Ramón, el pastor de cabras, que, aunque teme al castigo por abandonar su rebaño, no duda para integrarse al grupo. Y como si la pandilla fuese una cofradía o una hermandad, a los nuevos integrantes se les hace pasar por un rito de iniciación, ambos son bañados, uno en un río, y el otro, en una cañada, lo cual parecería como si se tratara de una ablución

que los limpiara de impurezas para poder pertenecer al grupo. El rasgo infantil de dicha iniciación es la “pamba” a la que son sometidos entre la risa y algarabía de todos los niños.

Resulta curiosa la descripción que hace Salazar de Magdaleno, pues casi es un retrato hablado de la imagen del Santo Niño milagroso de Plateros del mismo estado de Zacatecas:

Llevaba puesto un sombrero de fieltro negro adornado con muchas plumas de faisán y espigas de trigo, muy viejo; colgado de su hombro derecho, un morral de ixtle y un guaje para el agua. Apoyaba sus pasos con un bordón de viajero. Su camisa blanca era más grande que él, hasta parecía vestido [...] llevaba una concha del mar, de las que tienen muchas arrugas, prendida de un seguro plateado en su camisa, como un prendedor de mujer. (*Ibid.*, pp. 55, 56)



Configuración de la subconciencia. Encausto y chapopote s/madera, 70 x 90 cm. 1999.

Quizá preocupado por los remordimientos de haber abandonado a su rebaño y temeroso del castigo, Ramón dice a sus nuevos amigos: “—Es que [...] en la mañana cantó uno de los chivos —me dijo el cabrero medio preocupado./ —¿Los chivos cantan?/ —Nunca. Pero mi papá dice que si un chivo canta es porque se va a ver un ejemplo. Va a pasar algo horrible, pues.” (*Ibid.*, p. 53) Y de este modo, la tensión del relato se mantiene e incluso se incrementa aún más:

Por fin la carreta llega a Juanchorrey, en una tienda los niños compran golosinas y preguntan al tendero qué tan lejos queda la boca de la mina. El tendero asombrado pregunta: “—¿Van a la mina? —y peló tremendos ojos. /—Sí —le dije [...] / —¿Ustedes solos? ¿No les da miedo andar solos?” (*Ibid.*, pp. 86, 87)

Estas preguntas anticipan que algo terrible puede suceder. Además, el recuerdo que Sonaja tiene del padre de Ignacio negándole el permiso para ir con ellos, y refiriéndose a la carreta como un vehículo cargado de locos, hace imposible soslayar la relación entre la carreta y la nave de los locos de la Edad Media. Aquella en la que se les subía y se les dejaba ir a la deriva, condenándolos de este modo a una muerte segura, pues se suponía que estaban poseídos por el demonio. Este recuerdo también ayuda a inferir que el viaje no tendrá buen fin.

Nuevamente Ramón hace otra referencia al estado de locura de estos niños cuando se pregunta: “¿Pero qué gano yo con andar arriba de una carreta llena de huesos apuestos y con esta bola de locos?” (*Ibid.*, p. 91) La tensión crece para el lector, sin embargo, los niños continúan con las risas y los juegos que incluso ponen impaciente al narrador, pues éste ya quiere llegar al lugar acordado.

Al fin llegan a la mina, “Y al darle vuelta a la primera loma, divisamos la boca de la mina, bien abierta, cual hocico de lobo, como si se quisiera tragar a todo el que pasara por enfrente. Tal como nos había dicho que era el dueño de la tienda.” (*Ibid.*, p. 103) Este aspecto y las historias de miedo que los chicos empiezan a contar hacen que Álvaro se asuste y no quiera de ningún modo entrar. Su hermano lo sienta en una piedra a la entrada y ahí esperará a que el grupo salga.

Si a lo largo del camino habían dudado de la existencia del tesoro, resulta curioso que ya enfrente del objetivo final, el narrador tenga casi la certeza de que no habrá tal tesoro:

Más bien dicho, no comencé a dudar: fue como una corazonada repentina, que me llegó de quién sabe dónde [...] Y eso me inundó de pesadumbre. Porque entre más cerca nos hallábamos del tesoro, yo más dudaba de su existencia. Estaba a punto de desesperarme, pues siendo así, este viaje ya no tenía ninguna razón de ser. (*Ibid.*, p. 111)

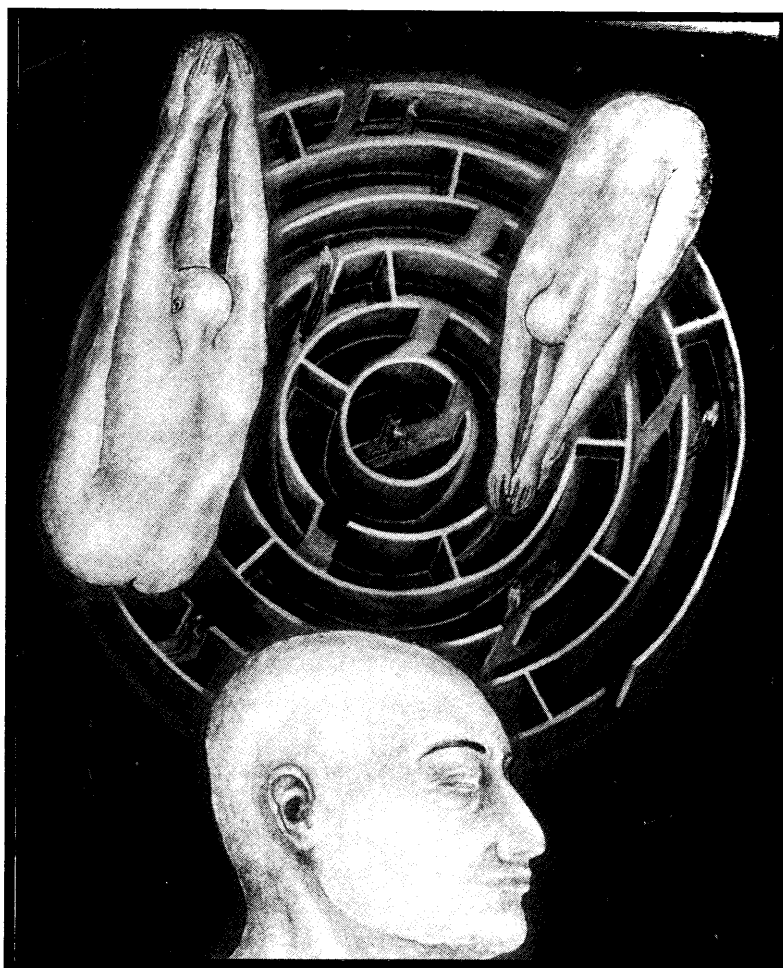
Pareciese que el narrador perdiera la fe que lo había llevado a la aventura, como si se tratara de un creyente moribundo que de pronto se ve invadido por las dudas sobre la existencia de Dios.

Tal vez sea parte de la condición humana que ante la posibilidad casi inminente de realizar una utopía, ésta empiece a desmoronarse, y todo quede en los meros planes, pues la división se genera porque los intereses individuales pesan más que los grupales y, entonces, se apaga el motor que echó a andar el sueño. Lo mismo ocurre en esta aventura, ya dentro de la mina, el espíritu de amistad y unidad del grupo de pronto empieza a escindirse. Ahora resulta que ya casi todos tienen dudas sobre el tesoro, la discusión comienza porque cada uno ya tiene intereses diferentes y distintos modos de moverse dentro de la mina. El carácter egocéntrico de Manuelillo y las ganas de mando sobre el grupo de Jesús el de don Elías afloran abiertamente. Manuelillo tiene, además del mapa, la brújula, pero no tiene linternas, que sí tienen el mencionado Jesús, Casimiro y José. El chantaje se hace presente cuando Manuelillo dice a sus amigos que cada uno tendrá que entregarle un hueso, pues él es el dueño de esos “fundamentales objetos”, así que requiere de una compensación. El espíritu colectivo se diluye y se forman dos grupos: los que tienen las linternas y los que tienen el mapa y la brújula. No se dan cuenta que si no se complementan el viaje terminará sin éxito. Y esto tiene su origen en que los chicos distinguen entre lo que es “nuestro” y lo que es de “ustedes”. Los grandes utopistas como Platón, Tomás Moro y Tomaso Campanella, entre otros (*Cfr. Utopías del Renaci-*

miento), consideran que el origen de los problemas sociales radica en la propiedad privada:

Ellos dicen [se refiere a los habitantes de un pueblo de la India que llegaron a la Ciudad del Sol] que las propiedades en cualquiera de sus formas nace y se fomenta por el hecho de que cada uno posee a título exclusivo casa, hijos y mujeres. De aquí surge el amor propio, pues cada cual aspira a enriquecer a sus hijos, encumbrarlos a los más altos puestos y convertirlos en herederos de cuantiosos bienes. Para conseguirlo, los poderosos y los descendientes de noble linaje defraudan al erario público; los débiles, los pobres y los de origen humilde se tornan avaros, intrigantes e hipócritas. Por el contrario, una vez que ha desaparecido el amor propio, subsiste solamente el amor a la colectividad. (Campanella, "La Ciudad del Sol", p. 151)

Laura Quintanilla.



Laberinto. Encausto y chapopote s/tela, 100 x 120 cm. 2001.

De ahí que cuando los chicos discuten por sus pertenencias se vuelven envidiosos y se mueven sólo en aras de sus intereses personales. Así, el fracaso y el desencanto se hacen evidentes.

Después de transitar por la mina los dos grupos se reencuentran y luego de otra discusión acuerdan caminar juntos y en buenos términos como al principio, sí, pero habiendo perdido la ilusión. Ya con las linternas, que apenas alumbran, pues parece que tienen bajas las pilas, confirman que la brújula no sirve y dejan de creer en la seriedad del mapa, pues no corresponde a la realidad de la mina. Esto implica que para realizarse una utopía hay que prever los obstáculos que la realidad impone, pues la planeación no puede basarse en la mera imaginación y los medios que deben emplearse deberán estar encaminados a sortear las dificultades reales, este no es el caso de la brújula, las

linternas, la falta de palas y picos, la brevedad del tiempo del que disponen para hacer una búsqueda seria, el mapa, ya señalado, y la carreta completamente anacrónica.

Por otro lado, se va dando una transformación en los niños, pareciese que hubieran perdido su inocencia, toda ingenuidad, el único que todavía cree y espera su parte del tesoro es Álvaro, recuérdese que se trata de un retrasado mental, y aquí parecería que Salazar planteara que sólo los locos podrían atreverse a creer en una utopía, sin embargo, como se verá más adelante, no es así.

Cuando el grupo sale de la mina, al grito de: "— ¡Pinche tesoro, quédate ahí bien refundido! ¡Púdrete! — ¡Púdrete! — gritaron en coro lo muchachos." (Salazar, *op. cit.*, p. 133) aparece Álvaro sentado y pidiendo su parte del tesoro:

Nos conmovía su inocencia —cuando menos a mí se me hacía un nudo en la garganta—, por el hecho de que Álvaro era el único entre nosotros que no había dejado de pensar y de creer en la existencia del tesoro. Los demás ya nos habíamos resignado a devolvernos a nuestras casas sin nada desde hacía rato. (*Ibid.*, p. 139)

La paciencia y solidaridad de Ramiro encuentran una solución para consolar a su hermano: vende a mitad de precio su costal de huesos al más mercantilista del grupo, Jesús el de don Elías. Con ese dinero compra unas monedas de chocolate y mazapán envueltas en papel metálico brillante, como de orito, y se las da a Álvaro. Y aquí es justo donde surge el prodigio:

—Aquí está tu parte del tesoro, pero no lo abras hasta que estemos en nuestra casa. Si lo abres ahora o en el camino se te convierte en estiércol de buey.

Los demás, desde la carreta, mirábamos atentos, estupefactos y casi sin respirar la rara ceremonia que se estaba celebrando sobre el polvo del camino, donde sus sombras se estiraban y se alargaban hasta más no poder —igual que las de los pinos, las piedras, la carreta y las nuestras también—, como santos de catedral, por el sol de otoño que estaba ya por meterse entre las montañas, atrás de nosotros.

—Álvaro abrió tremendos ojos y en su cara tenía una expresión de felicidad, que yo jamás he vuelto a ver en ningún ser humano a lo largo de toda mi vida, como lo vengo diciendo desde el principio [...] Era una felicidad inaguantable. La inmensa felicidad que sólo puede sentir un ser como Álvaro, alguien fuera de sí. (*Ibid.*, p. 145)

Se trata, pues, de la sonrisa anunciada por el narrador al inicio del relato, la de un bienaventurado, que sin el amor y comprensión de Ramiro nunca se hubiese dado: “[...] y en la cara de su hermano [...] [se refiere a la de Ramiro] el alivio, el descanso, la dicha por haberle podido proporcionar esa felicidad, por haberle ofrecido ese regalo.” (*Loc. cit.*)

Y esta es una parte culminante de la historia, pues resulta que la renuncia de Ramiro a sus bienes e interés

personal en aras del amor que siente por Álvaro, esa solidaridad entre hermanos, es el verdadero tesoro y se manifiesta al narrador como una revelación, como uno de esos raros instantes en que de pronto se tiene la sensación de plenitud y certeza, igual que cuando se descubre el sentido de la vida:

En un parpadeo experimenté la certeza de que se abrió una puerta, se corrió una cortina o se levantó la tapadera que cubría el tesoro que veníamos buscando. En menos de tres segundos quedé convencido de que el tesoro sí existía. Esa dicha sobre la cara de Álvaro me estaba diciendo que al tesoro había que rastrearlo también en otros lugares insospechados. (*Ibid.*, p. 146)

Quizá el tesoro no tiene por qué estar oculto, igual puede encontrarse sin necesidad de hacer un viaje, sin tener que bajar a las entrañas de una mina, tal vez sea algo tan sencillo como la felicidad de los otros, que por cierto es justamente uno de los dones divinos por el que agradece Borges en su famoso poema. (*Cfr.* “Otro poema de los dones”)

Después, ya en el regreso, casi a punto de anochecer, cuando todos sus amigos están dormidos, el narrador se hace consciente de que está violando una norma de su padre: nunca sacar la carreta de noche. El cielo crepuscular le asusta: “Sobre las cumbres del poniente, las nubes parecían pellejos de carne ensangrentada con mucho gordo.” (*Ibid.*, p. 151) Todo esto, la sentencia de su padre y el ambiente presagiente lo inquietan.

Sin embargo, recupera la confianza en sí mismo, su ánimo se levanta, y es, entonces cuando sobreviene el accidente: la vieja carreta no puede ceder el paso y es embestida por un camión pipa cargado de gasolina. El paisaje es aterrador, el incendio y los cuerpos de los niños calcinados, menos el de Sonaja que milagrosamente se salva. Por eso, ahora, a sus treinta y tres años, el narrador es un ser contrahecho, prácticamente sin huesos, “Ahora soy pura carne, pero carne herida.” (*Ibid.*, p. 172)

La novela termina con la plegaria que el narrador expresa así: “Dios mío, socórreme con sueños antes de que desaparezca. Heme aquí; habla, porque tu siervo oye.” (*Loc. cit.*)

Después del fracaso de aquella, ya tan lejana aventura, por la que todos pagaron un precio muy alto, y el narrador sigue padeciendo las consecuencias, resulta asombroso que aún no se desprenda de aquel sueño que un otoño, él y sus amigos quisieron convertir en realidad, arriba de una carreta tirada por un par de bueyes viejos. La amargura por ser un inválido, nunca lo vence, lejos de arrepentirse de querer conquistar aquella utopía, la enseñanza aprendida en la sonrisa y felicidad de Álvaro han sido el motor que le ha permitido seguir viviendo con esperanza e ilusión, y ahora, a través de la escritura, revive incluso a sus amigos.

Es sorprendente que luego de tantos años de padecer los dolores de esa carne herida que se mueve ahora solo en una silla de ruedas, lo que pide no sea salud, bienestar ni ningún bien material, sino sólo sueños que alimenten su espíritu. Cuando Salazar deja vivo a su narrador, lo que hace es afirmar que lo único esencial para el hombre son los sueños, las ilusiones, las utopías. Y, tal vez, la urgencia de revivirlas en un mundo tan individual, desencantado y falto de proyectos colectivos.

Bibliografía

Directa:

Salazar, Severino. *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*, México, Plaza y Janés, 2001, 172 pp.

Indirecta:

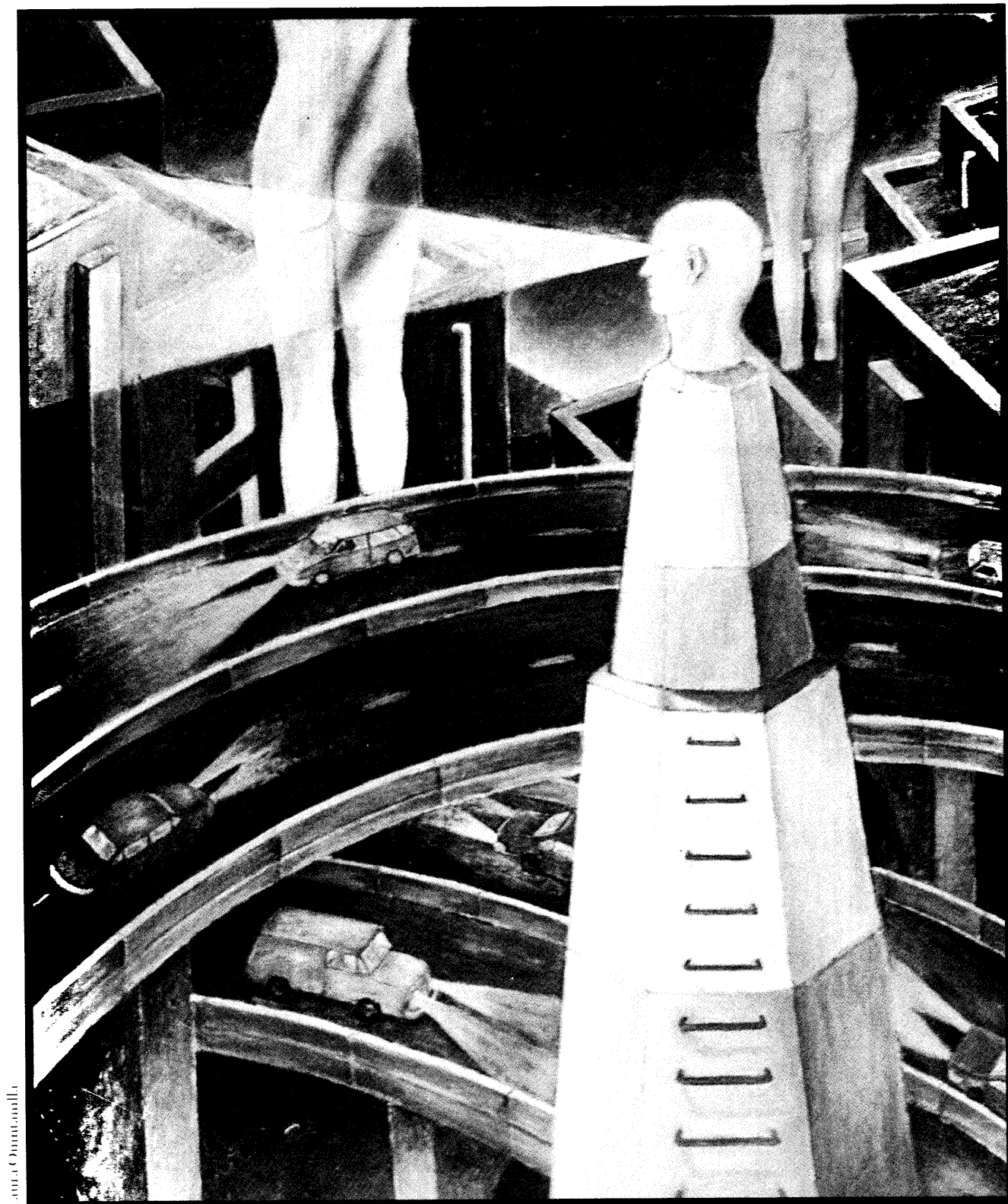
Campanella, Tomaso, "La Ciudad del Sol", en *Utopías del Renacimiento*, México, FCE, 2001, pp. 141-231. (Colección popular, 121)

Moro, Tomás, "Utopía", en *Ibid.*, pp. 39-140.

Servier, Jean, *La utopía*, México, FCE, 1982, 147 pp.

Hemerografía

Sánchez Vázquez, Adolfo, "La utopía de *Don Quijote*", en *La Jornada Semanal*, México, 25 de noviembre de 1990, pp. 21-27.



Laura Quintanilla

Mirada nocturna. Encausto y chapopote s/madera, 120 x 100 cm. 1999.

LA CIUDAD CÁRCEL

DE JOSÉ REVUELTAS*

Vicente Francisco Torres**

En una obra literaria tan empapada de preocupaciones sociales como es la de José Revueltas, resulta profético que su primera novela sea *Los muros de agua*. Cuando Revueltas cuenta con 27 años de edad su esposa, la profesora Olivia Peralta, solicita un préstamo a pensiones para hacer la primera edición de esa obra que está centrada en un puñado de presos políticos que llegan a codearse en el penal de las Islas Marías con lo más granado del crimen. Los muros de agua es una hermosa expresión que acuña Revueltas para referirse a un penal que en lugar de rejas tiene las insondables aguas del océano Pacífico. Ese mundo poblado por asesinos y ladrones, por custodios crueles, drogadictos y presos políticos es un microcosmos en el que se reproducen todas las contradicciones y los papeles de servidumbre y privilegio que aparecen en todas las sociedades. Las viviendas van desde los sórdidos barracones de los reos más depauperados hasta las casas bien pertrechadas de las autoridades (con *bungalows*, albercas y canchas de tenis),

pasando por la medianía de quienes aprendieron a doblar la cerviz. Cuenta también la prisión con hospital, pequeños comercios y el kiosco donde se fatiga una triste murga.

Junto a los presos políticos, héroes sempiternos de la obra de nuestro autor, aparecen los baldados, los señalados de Dios de que hablaba Roberto Arlt y que serán expresión de la tragedia humana pero también de los instintos envilecidos, como será el caso de "Elena", el enano que en *Los errores* (1964), quizá la novela más ambiciosa de Revueltas, oficia espectáculos soeces en un serpentario y muere cuando lo arrojan al canal del desagüe metido en una maleta que, en la simbología del autor, es una pequeña cárcel de cuero.

Otro tipo de personajes que transitará en la ciudad cárcel de Revueltas y en su obra toda serán los enfermos porque ellos, a diferencia de los seres sanos, son humildes y tienen conciencia de su finitud, de su pequeñez ante las esferas del cosmos. Si los seres deformes suelen ser tuertos que se erigen como símbolo del ojo divino, los enfermos, en el afán revueltiano de someterlo todo a las contradicciones dialécticas, tienen padecimientos venéreos que remiten a la suprema enajenación del hombre en el ámbito de la prostitución, en el mundo que somete a comercio lo único que verdaderamente tenemos, nuestros cuerpos, nuestras personas.

A la fauna reclusa en las Islas Marías debemos agregar un leguleyo, un enfermero improvisado, al

* Conferencia leída el 19 de septiembre de 2002 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, como parte del diplomado La ilusión viaja en tranvía. la Ciudad de México entre el cine la historia y la literatura. El ciclo de pláticas estuvo coordinado por el doctor Vicente Quirarte.

** Departamento de Humanidades, UAM-A.

director y al subdirector del penal, varios gendarmes y al sátrapa de la aldea, que posee a todas las reos. Este mundo sin solidaridad humana creará también un remedo de clases sociales, como el bloque de autoridades y empleados, y los hacheros, ixtleros y palúdicos, estos tres últimos hermanados por la desgracia.

Si José Revueltas sugirió que a la totalidad de su obra se le designara como los días terrenales, desde esta primera novela hay un símbolo contundente que alude a esa condición terrenal, escatológica y errónea del ser humano: me refiero a la guerra de excremento que tiene lugar a bordo del navío que conducía la cuerda a través del Océano Pacífico.

Heredera del criollismo y de la novela de la tierra, *Los muros de agua* pinta el ámbito selvático que sirve de escenario a los atroces episodios que viven los cautivos. No deja de arrojarse ante los tonos azules del mar que se convierten en blancos olanes al chocar con los acantilados y, al describir la incipiente urbanización del penal, toca el lugar común de civilización y barbarie. Si la naturaleza tropical es salvaje y llena de peligros, los pequeños caseríos sientan las bases de la civilización, es decir, empiezan a moldear el prestigio de las ciudades.

Las dos siguientes novelas de Revueltas (*El luto humano*, 1943, y *Los días terrenales*, 1949), no sólo dan nuevamente preeminencia a la naturaleza, sino en ellas va el germen de lo aprendido en los novelistas norteamericanos —particularmente en John Dos Passos, quien en *Manhattan Transfer* intercaló planos temporales y nos enseñó a escuchar los mil jadeos y las centenas de ruidos que se agitan en la ciudad moderna—. Aunque Revueltas decía no conocer el *Ulises* de Joyce, en el autor de *Dublinenses* ya estaba el manejo del fluir de la conciencia —que sirvió para mostrar los brincos desaforados de la mente, el ensueño y el recuerdo—, recurso que tendrá preeminencia en la construcción de *El luto humano* y *Los días terrenales*.

Si en *Los muros de agua* veíamos la enajenación personificada en la prostitución y la reclusión, en *Los días terrenales* aparece personificada en los militantes comunistas, particularmente en Fidel, quien está más preocupado por un informe para el comité central que

en el cadáver de su hija. Los burócratas del partido editan un periódico no para trabajar por el cambio de la sociedad, sino para medrar como apéndices del Partido Comunista de Moscú. La enajenación partidaria, el no pertenecerse de los personajes, es una reiterada alusión a que se ha perdido la libertad.

En esta novela, otro personaje pisa deyecciones humanas para construir de nuevo el símbolo de la terrenalidad de los seres que transitan por la gran urbe y por los ámbitos tropicales. El habitante de la capital o de la ciudad del interior, lo mismo que el hombre bajo el capitalismo o bajo el socialismo, serán seres erróneos, perfectibles, y en su conciencia del carácter erróneo estará la mejor llamada para no idealizar al hombre.

Los militantes comunistas de *Los días terrenales*, que todavía usaban overoles de mezclilla y zapatones claveteados, organizan a campesinos y pescadores en Veracruz y, cuando se trasladan al Distrito Federal, pegan propaganda durante la noche y van a barriadas distantes. Precisamente una noche, sentados en las vías de Ferrocarril de Cintura, que marca la frontera poniente de Tepito, Rosendo y Bautista escuchan las campanadas del reloj de Lecumberri mientras reflexionan sobre las mezclas y superposiciones que han ido conformando la ciudad de México: la catedral está construida con las piedras de los antiguos templos; bajo las casuchas de San Lázaro están sepultados los antiguos canales de Tenochtitlan; Mixcalco y La Candelaria de los Patos, antiguas chinampas bordeadas por canales espejeantes, son hoy barrios vivos y venenosos; en Tlatelolco y Azcapotzalco, donde antes se aposentaban los tianguis llenos de plumas coloridas y telas brillantes, hoy silban las chimeneas y se escucha la marcha contundente de máquinas ciclópicas.

A raíz de la publicación de *Los días terrenales* Revueltas fue expulsado del Partido Comunista. Se le llevó a un tribunal para que se retractara de la crítica que había hecho al estalinismo de los dirigentes y se le pidió que retirara de la circulación esa novela. Hay que escribir contra la burguesía y no contra los dirigentes del proletariado, le dijeron, y Revueltas aceptó. Gracias a esto nacieron *Los motivos de Caín* (1957), quizá su novela más débil, y *En algún*

valle de lágrimas (1956). Si *Los motivos de Caín* es un alegato contra la guerra ubicado en esa tierra de nadie que es nuestra frontera con Estados Unidos, *En algún valle de lágrimas* narra la vida de un rentista en el marco del viejo centro de la ciudad.

Cuando los padres de Revueltas abandonaron Durango para venir a la capital, se establecieron en las calles de Uruguay con un negocio de abarrotes. Esta calle fue el corazón de donde partían las andanzas de aquel niño lector de vidas de santos y de novelistas rusos. Estudiaba en el Colegio Alemán y paseaba por el atrio de la iglesia de la Soledad, La Merced y La Candelaria de los Patos, lugares poblados por los obreros, cargadores, músicos ambulantes, comerciantes, prostitutas y demás seres abigarrados que pueblan todos sus libros. Precisamente *En algún valle de lágrimas* describe con nostalgia los sitios que transitaba Revueltas de niño: las viejas vecindades, el templo de Porta Coeli, el callejón de Tabaqueros, en donde antaño se vendían ataúdes para muertos pobres y hoy están llenos de adornos navideños.

En *Los errores*, José Revueltas vuelve a sus críticas al estalinismo y elige al tipo de personaje que ya le conocemos. Por un lado, están los dirigentes fanáticos y los militantes honrados; del otro tenemos una fauna lumpenproletaria integrada por prostitutas, taxistas, vendedores callejeros, vividores de mujeres, empleados de circo, ladrones y asesinos. El viejo centro de la ciudad de México es el escenario donde se vive la enajenación sexual, política y social. Los personajes deambulan por San Lázaro y Lecumberri, por San Juan de Letrán y República de Argentina. Sus sombras se deslizan furtivas por la Plaza de Loreto y por las calles de Mixcalco, siempre reflexionando sobre la idea de la prisión. El vientre mater-

no, las garras de las drogas y la maleta en que esconden al enano trapecista son una cárcel. El Muñeco tiene a Lucrecia presa de su amor sucio. Las mujeres viven presas en las redes de la prostitución; un personaje se fuga de la cárcel a través del drenaje y, en general, dirá Revueltas con su visión pesimista, la vida toda es una cárcel.

La expresión más acabada de esta idea la dará Revueltas en su última novela, *El apando* (1969), que es una cárcel dentro de la cárcel. Si la vida y la ciudad eran ya una cárcel, cuando Revueltas ingresa al penal



Laura Quintanilla.

Anunciación. Encausto, chapopote, concha nácar, sombrilla s/madera, 120 x 80 cm. 1993.

de Lecumberri a consecuencia de su participación en el movimiento estudiantil de 1968, conocerá el apando, que era una celda de castigo. El apando, en lugar de rejas, tenía paredes sólidas de metal y una pequeña ventana por donde el recluso apenas podía sacar la cabeza colocándola horizontalmente.

Si la idea de encierro se acentúa en la novela porque no hay un solo punto y aparte que ventile esa narración carcelaria, dirá Revueltas: “la cárcel misma no es sino un símbolo porque es la ciudad cárcel, la sociedad cárcel”.

Antes de su muerte, Revueltas publicó en una revista para caballeros un fragmento de novela titulado *El tiempo y el número*. Hoy sabemos que la novela nunca fue terminada pero es significativa como punto final de una obra, porque el escritor de Durango volvió a la ciudad cárcel de las Islas Marías e imaginó un ejercicio atroz de libertad. Sobre la saliente de un acantilado, el mar lanzaba una enorme ola que se retiraba con fuerza, como una lengua líquida que atrajese sus presas al mar. En este escenario, un reo jugaba con la ola, porque llegaba hasta el borde del abismo y corría antes de que la ola lo alcanzara. Luego se sentaba y, jadeante, le gritaba al mar que le había ganado, que había podido escapar.

Volvamos a Lecumberri —escenario de *El apando*— para ver la desmesura del encierro, para vislumbrar todo lo que pierde el hombre que pone un pie en la cárcel, planteamiento recurrente en la obra de Revueltas. Antes de ser convertida en el actual Archivo de la Nación, la cárcel de Lecumberri fue remodelada: se tumbaron algunas paredes y, como testimonio de la vida que había bullido en su interior, se permitió que se fotografiasen algunos dibujos y pinturas realizados por los reclusos. Además de las vírgenes y sexos femeninos previsibles, había demonios y muchas figuras aladas que expresaban el deseo de fuga. Sin embargo, entre todas las imágenes rescatadas sobresalía una, minuciosamente compuesta y llena de nostalgia y de ternura: en el dibujo veíamos el exterior de un famoso cabaret que ya no existe pero que durante muchos años alumbró una esquina de San Juan de Letrán: el Siglo Veinte, que tenía unos escaparates redondos en donde estaban las bailarinas en ropa de trabajo. Pues bien, el dibujo reproducía el exterior de

aquel cabaret, con un auto estacionado y, en la avenida, bañado por la lluvia, podíamos ver a un niño que corría con su perro. Con estas figuras, ese preso sentimental manifestaba su añoranza del cuerpo femenino, del baile, de la música, del alcohol, de la lluvia, del movimiento, de los hijos, de los animales, de la noche y, en suma, de la libertad y de la ciudad nocturna.

Para nadie es un secreto que Revueltas amaba entrañablemente a su hermano Silvestre. E incluyo la siguiente anécdota porque nos remite a la ciudad que José vivió. Una noche, Pablo Neruda —a quien por cierto está dedicado *El apando*— invitó a su casa a Juan de la Cabada y a Silvestre Revueltas. Como era de esperarse, estuvieron bebiendo y De la Cabada se retiró temprano. Silvestre se la siguió y lo sorprendió una cruda terrible que no pudo curar en casa. Salió a buscar remedio y lo encontró en la Alameda Central, sitio por donde acertaron a pasar dos personajes típicos de la ciudad que vimos quienes hoy estamos cerca de la cincuentena: aquel hombrón ronco y desdentado que hacía bailar con un pandero a un oso gigantesco. En la euforia de la cura etílica alcanzada, cuenta Roberto López Moreno en un libro publicado por el Fondo de Cultura Económica,

Silvestre se quitó la chamarra y se puso a bailar con el oso. Por esta causa la pulmonía lo agarró entre sus brazos y no permitió que Silvestre viviera una noche más, precisamente la noche en que se estrenaría “El renacuajo paseador” en el Palacio de Bellas Artes.

Gran parte de la producción literaria de Revueltas es autobiográfica y eso lo orillaba a manifestar una actitud un tanto naturalista en sus métodos. Nada que no hubiera vivido intensamente podía ingresar como material a sus libros. Y si de la ciudad hemos estado hablando, veamos una imagen de Revueltas en el corazón de la noche, en el antiguo Salón México, para ser exactos. En mi lejana juventud le pregunté si él iba al Salón México con escritores y me dijo:

Sí, pero no con escritores. Yo iba por razones de pura clandestinidad, a comerme unos tacos, unas tostadas, unas tortas [...] Había en Santa Veracruz y Dos de abril una especie de cabaret

donde tenían un letrado que decía: *No tire usted al suelo las colillas encendidas porque las damas se queman los pies*. ¡Porque no traían zapatos! (Risas). Era cautivador, estremecedor y horrible el ver que las prostitutas no tenían zapatos, que eran unas prostitutas como las *marías* actualmente. Te agarrabas a bailar un danzón en medio de un mundo cósmico, lleno de significaciones extraordinarias...

Si en la breve novela *En algún valle de lágrimas* y en *Los errores* Revueltas se refiere en general a la ciudad y a la vida como cárceles, en *Los muros de agua* y en *El tiempo y el número* la cárcel tendrá rejas líquidas. El enano de *Los errores* morirá dentro de una cárcel de

cuero, en las aguas que corrían por el corazón de una ciudad miserable, acotada y hostil en la que sus habitantes padecen enajenación sexual y política. Y ¿qué es la enajenación misma sino el hecho de no pertenecernos, el no ser dueños de nuestra libertad?

El apando, finalmente, la cárcel dentro de la cárcel, no será sino la prisión elevada a la *n* potencia: en la cárcel de la vida hay una ciudad reticular que tiene un presidio llamado Lecumberri, que a su vez tiene una cárcel más terrible y más pequeña, el apando, en donde un hombre se encuentra en posición fetal mientras espera la droga que su madre le lleva escondida en la cárcel de sus entrañas, en la entrada de su vientre materno...



El orden de la memoria. Encausto, chapopote y plumas s/madera, 120 x 100 cm. 2001

EL PENSAMIENTO EUROPEO Y LA MEDICINA MEXICANA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

Marcela Suárez Escobar*

*A mi abuelo, el doctor Reynaldo Escobar, que
luchó tanto contra las enfermedades de la pobreza.*

El presente trabajo no tiene por objeto el hacer un recuento breve de lo sucedido con la medicina mexicana en la segunda mitad del siglo XIX, ya que existen al respecto excelentes, extensos y minuciosos estudios realizados por médicos mexicanos, simplemente intentará exponer la recepción e influencia que tuvieron en México las voces europeas de los grandes científicos que revolucionaron la medicina moderna, y también, las aportaciones de la medicina mexicana al conocimiento mundial.

La segunda mitad del siglo XIX mexicano fue testigo de gran cantidad de cambios políticos, económicos y sociales que arribaron con el triunfo del grupo liberal, que después de varios lustros de lucha había logrado finalmente conseguir el poder. Los cambios materiales llegaron acompañados de cambios ideológicos que si bien lentamente, se fueron introduciendo entre las clases media y alta, entre ellos, una concepción distinta de la dicotomía salud/enfermedad y del cuerpo humano.¹

A diferencia de otros países latinoamericanos que para la primera mitad del siglo continuaban envueltos en la “teoría humoral”, desde 1833 con la creación del “Establecimiento de Ciencias Médicas”—que para 1842 cambiaría su nombre por el de “Escuela de Medicina”— el Estado mexicano apoyó el desarrollo y profesionalización de la medicina científica.² Un ejemplo de ello lo constituye la coexistencia de dos centros de enseñanza de la medicina entre 1834 y 1865: El Colegio de Medicina y la Universidad.³ La escolaridad que privilegió la educación superior profesional en el periodo más importante de la consolidación republicana (1867-1876) incrementó el prestigio y el poder de algunos profesionales, entre ellos los médicos, muchos de los cuales se relacionaron de manera muy cercana con el Estado.⁴ Ya en 1833 se enseñaba en el Establecimiento

en Claudia Agostoni y Elisa Speckman, *Modernidad, tradición y alteridad. La ciudad de México en el cambio del siglo (XIX-XX)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, en adelante UNAM, 2001, p. 78.

² *Loc. cit.*

³ Francisco de Asís Flores y Troncoso, *Historia de la medicina en México desde la época de los indios hasta la presente*, t. III, ed. facsimilar, IMSS, México, 1982, p. 262.

⁴ Antonio Santoyo, *op. cit.*, p. 93.

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Antonio Santoyo, “Burocratas y mercaderes de la Salud. Nota sobre política gubernamental e iniciativas empresariales en torno al equipamiento y los servicios hospitalarios, 1880-1910”,

de Ciencias Médicas, fisiología, anatomía general, descriptiva y patológica, higiene, materia médica, clínica interna y externa, obstetricia, medicina legal y farmacia.

Como en Europa, la medicina se vinculó a otras ciencias como la física y la química, y llegaron las voces de Schleider (1804-1881), de Schwann (1810-1882) y también de Virchow,⁵ modificando en México el concepto de enfermedad general, reemplazando la creencia en los humores, por un conocimiento localista de las lesiones. Arribó el estetoscopio de Laennec, y con el doctor Toussaint las prácticas de histología mejoraron en gran medida.⁶

Por los escritos dejados por científicos mexicanos de la época, como el doctor Villanueva en su ponencia dada ante *La Sociedad Farmacéutica de Puebla* en 1876, titulada “La furia Operatoria”,⁷ se observa la influencia de Corvisart y sus investigaciones que relacionaban los estudios necrópsicos con los síntomas clínicos. Se sabe también que Manuel Carpio —uno de los médicos mexicanos más importantes de la época— era adepto de Sydenham, Bichat y Chonel⁸ y mostraba que en México ya se conocían los descubrimientos franceses con respecto a la viruela y la escarlatina.⁹ Se sabía de Bretonneau y sus tesis sobre la fiebre tifoidea, era corriente hablar de Broussais y sus tratamientos a base de dietas y sanguijuelas, pero los médicos mexicanos afirmaban que las sangrías no eran condición para el alivio de las enfermedades. Para 1844 el doctor José Olvera escribía sobre la patología de órganos, sobre lesiones, irritaciones e inflamaciones de órganos,¹⁰ mostrándose así la influencia de Laennec, así como en el trabajo escrito por el

doctor Francisco Jiménez titulado “Tratado de la auscultación mediata y de las enfermedades del tórax”.¹¹

La química¹² no sólo penetró el pensamiento fisiológico europeo, también en México el estudio del proceso metabólico y la influencia de Justo Von Liebig en el conocimiento del valor nutriente de los alimentos y su participación en la salud estuvo presente. Un artículo escrito por el científico Ildefonso Velasco en los *Anales de la Sociedad Humboldt* en 1872, analiza la relación existente entre alimentación y salud, proponiendo determinadas raciones para hombres sanos y enfermos de acuerdo con un equilibrio y a la cantidad de azote y carbono que éstas contenían. Un informe sobre los hospitales de la Ciudad de México fechado en 1864 también lo demuestra.¹³ Asimismo los conocimientos emanados de Bichat eran comunes entre los científicos mexicanos. Una traducción de un trabajo de Claudio Bernard en donde éste criticaba las tesis sobre la oposición entre fenómenos vitales y los físico-químicos fue publicada en mayo de 1878 en el periódico *El Mundo científico y literario*, órgano que por ser el suplemento dominical del periódico *La Libertad* era de fácil acceso para un gran número de personas.¹⁴

Después de 1850 llegó a México la voz de Magendie, quien modernizó la fisiología; sus huellas de la medicina experimental pueden encontrarse en una disertación que sobre la meningitis tuberculosa fue dictada por el médico Luis M. Zaragoza en el órgano *El Estudio*, en ella además de proponer la auscultación externa sugería la experimentación con varios medicamentos, entre ellos el ioduro de potasio como antiinflamatorio.¹⁵ Para finales del siglo circulaban am-

⁵ William Colemann, *La Biología del siglo XIX*, FCE, México, 1983, p. 60.

Fernando Ocaranza, *Historia de la Medicina en México*, Lab. Midy, México, 1934, p. 179.

⁷ Doctor Villanueva, “La furia Operatoria”, en *El Estudio*. Publicación mensual de los trabajos leídos ante la Sociedad Médico-farmacéutica de Puebla, t. I, núm. 17, Joaquín Ibáñez, México, mayo de 1876, AGNM, *ramo Folletería*, vol. 824.

⁸ Francisco Flores, *op. cit.*, p. 519.

Fernando Martínez Cortés, *La medicina científica y el siglo XIX mexicano*, FCE, México, 1995, p. 46.

⁹ *Ibid.*, p. 124.

¹¹ *Ibid.*, p. 93.

¹² Germán Somolinos D'Ardois, *Historia de la medicina*, Porrúa, México, 1964.

¹³ Joaquín García Icazbalceta, *Informe sobre los establecimientos de beneficencia y corrección de esta capital, 1864*, publicado por Luis García Pimentel, Moderna Librería Religiosa, México, 1907.

¹⁴ Claudio Bernard, “Las definiciones de la vida”, en *El Mundo científico y Literario*, México, 12 de mayo de 1878, pp. 2-10.

¹⁵ Doctor Zaragoza, “Meningitis tuberculosa”, en *El Estudio*. Publicación mensual de los trabajos leídos ante la Sociedad Médico-Farmacéutica de Puebla, t. I, núm. 16, abril de 1876, México.

pliamente en la Escuela de Medicina Mexicana los textos de Magendie, Beraud, Beclard y el de Duval.¹⁶

En el terreno de la fisiología, el padre de la patología experimental, Claudio Bernard, tuvo gran influencia en México; además de múltiples traducciones de sus trabajos en todo tipo de publicaciones, en los *Anales de la Sociedad Humbolt* —sociedad científica mexicana— siguiendo a Bernard y su positivismo señalaba la necesidad del uso de método experimental en los estudios de biología, y expresaba la urgencia de experimentar en seres vivos y no sólo realizar la inspección cadavérica.¹⁷ Grissolle y Mata pudieron leerse en dos obras promovidas por la Academia Mexicana de Medicina, una “Medicina Legal”, copia de Mata, y una “Patología interna” inspirada en Grissolle. Se encontró también el pensamiento de Chassainac en una memoria sobre canalización quirúrgica escrita por el médico mexicano apellidado Soriano, que además dedicó parte de su vida a la difusión del pensamiento del científico europeo.¹⁸ Para 1893 se publicaba en México una transcripción realizada por José María Bofill de unas conferencias acerca del nuevo concepto de histología, dadas por Ramón y Cajal el año anterior, material que fue publicado en un órgano de fácil acceso para los científicos mexicanos: en “La Medicina Científica en la fisiología y en la experimentación clínica”.¹⁹ Darwin y la teoría de la evolución fueron plasmadas gráficamente en traducciones de Haeckel en unas páginas del *Mundo Científico y Literario* de 1878,²⁰ pero su influencia se extendió varias décadas más a otras disciplinas sociales.

Además de las teorías sobre la patología de Virchow y de Bernard, llegaron a México Beyrano, Bouchot, Uhle, Wagner,²¹ y sobre todo las de Pasteur y su teoría sobre el

papel de las bacterias en la etiología de las enfermedades. En nuestro país desde la tercera década de ese siglo se habían generado diversas hipótesis sobre la etiología de las enfermedades, y las teorías de los miasmas y las ambientales habían producido grandes esfuerzos por parte de científicos y autoridades en el ramo de la higiene y la salubridad pública; con el arribo de nuevas ideas a partir de 1880 el Estado y los científicos mexicanos, preocupados por la fuerza y extensión que ciertas enfermedades como la tifoidea, el tifo exantemático, la fiebre amarilla, la viruela y el paludismo habían adquirido, decidieron establecer un laboratorio de microbiología. En 1885 se fundó el Instituto Antirrábico y tres años después del descubrimiento de Pasteur (1888) Eduardo Liceaga aplicaría en México la primera vacuna antirrábica.

El historiador Moisés González Navarro²² escribe que el primer Congreso de Higiene mexicano para estudiar la insalubridad de la capital se reunió en 1878 por iniciativa del abogado Martínez de la Torre y del científico Eduardo Liceaga, aunque también fue promovida por los médicos Manuel Carmona y Valle, Rafael Lavista, Rafael Lucio, Nicolás Ramírez de Arellano, Porfirio Parra y Luis E. Ruiz. Se esperaba combatir el tifo con medidas preventivas como el abastecimiento de agua, limpieza de calles e incineración de basura y se ofrecieron premios para los descubridores del origen e inmunización para esta enfermedad.

El paludismo también cobraba muchas vidas y un médico apellidado Orvañanos lo relacionó en 1889 con la existencia de pantanos. Sin embargo, sería hasta 1905 cuando el Consejo Superior de Salubridad difundiría los métodos de lucha contra el mosquito. Otro científico mexicano, Breña, propondría en 1906 el uso obligatorio de la quinina.²³

La fiebre amarilla se había intentado erradicar hasta entonces a través de la desinfección de casas y la petrolización de pantanos.²⁴ Para principios de la década de los ochenta el médico Manuel Carmona y Valle se dedicó a descubrir sus causas, y para 1884 un grupo de parlamentarios propuso la creación de una

¹⁶ Francisco de Asís Flores, *op. cit.*, p. 254.

¹⁷ “Necesidad del uso del método experimental en los estudios biológicos, en especial el estudio de la medicina”, en *Anales de la sociedad Humbolt*, t. I, México, 1872, pp. 413-419.

¹⁸ Francisco de Asís Flores, *op. cit.*, p. 421.

¹⁹ *La medicina científica en la fisiología y en la experimentación clínica*, México, 10. de agosto de 1893, pp. 233-238.

²⁰ “Sentido y significación del sistema genealógico o teoría de la descendencia”, en *El Mundo Científico y Literario*, México, 31 de julio de 1878, pp. 225-235.

²¹ *Ibid.*, p. 537.

²² Moisés González Navarro, “Transfondo humano”, en *Historia Moderna de México. El Porfiriato. La vida Social*, Daniel Cossío Villegas, coord. Hermes, México, 1973, pp. 112-113.

²³ *Ibid.*, p. 62.

²⁴ *Ibid.*, p. 64.

comisión científica que obtuviera vacunas para este padecimiento. La viruela había constituido desde el siglo XVI un problema de salud muy importante, por ello en 1882, el órgano vigilante de la salud pública para el Distrito Federal —el Consejo Superior de Salubridad— solicitó que se establecieran oficinas para impartir la vacuna en todas las regiones del país, el propósito era hacer obligatoria la inoculación. Dos médicos mexicanos, Miguel y Luis Muñoz realizaron grandes esfuerzos para este fin, y se dedicaron a difundir los beneficios de su uso.²⁵ Ante este esfuerzo, algunos científicos y autoridades culpaban a las clases populares de sufrir el mal por la reticencia de éstas a vacunarse y velar en sus casas a los muertos descubiertos.²⁶

México aportó al mundo algunos conocimientos importantes para la enfermedad llamada “cólera”. Varios médicos mexicanos desde 1832 habían ofrecido diversos ensayos con interesantes propuestas para la terapéutica del *cólera morbus*, pero fue Luis Chabert, médico del ejército mexicano, el que descubriría el uso del “palo del huaco” para un tratamiento exitoso de la enfermedad; la planta se exportó a Europa, empleándose en hospitales tan importantes como el Hotel Dieu a partir de 1833.²⁷

En 1839 la Academia farmacéutica mexicana formuló una *Farmacopea Nacional*; en ella se difundían las sustancias medicamentosas indígenas, se publicaron tres ediciones, y la última, fue felicitada, traducida y empleada por la farmacia de París, ganando también en Buenos Aires una medalla de oro.²⁸

En 1851 los médicos mexicanos Rafael Lucio, Alvarado y Ladislao Pascua elaboraron un estudio titulado “Opúsculo sobre el mal de San Lázaro o Elecciasis de los Griegos”, en donde aportaron importantes conocimientos acerca de la lepra manchada, cuando a decir del historiador Francisco de Asís Flores “en las patologías extranjeras ni siquiera se hacía mención de ella”.²⁹

El médico Leopoldo Río de la Loza descubrió el ácido pipitzoico, que después sería denominado en su

honor como ácido riolócico, por lo que le fue otorgada una medalla en Londres.

El científico Manuel Carmona y Valle aportó el conocimiento de la etiología de la fiebre amarilla, descubrió el microorganismo al que denominó *peronospora lutea*, como germen de esta enfermedad. Sus trabajos fueron publicados en Nueva York, Cuba, España, Francia y Brasil, a pesar de que el reconocimiento de su trabajo en México resultó tardío.³⁰

En 1862-1863, los científicos Gumersindo Mendoza y Herrera, publicaron un estudio sobre las cantáridas mexicanas, las sanguijuelas, el yoloxóchitl, el anacahuite, la yerba de pollo, el tequesquite, y sobre un reactivo para conocer la fuerza del cloroformo.³¹ Para finales del siglo, dos folletos sobre las plantas mexicanas elaboradas por el médico apellidado Altamirano, fueron traducidas al inglés y al francés, y tuvieron gran acogida en las exposiciones de París y de San Luis Missouri.³² En realidad se realizaban grandes esfuerzos para sustituir productos importados, así se empleó el estramonio en lugar de la belladona,³³ y la planta llamada “llora sangre” (*bocconia arborea*) como un anestésico superior a la cocaína y al cloroformo por contener ésta el alcaloide Boconina.³⁴

En suma, la segunda mitad del siglo XIX fue testigo de una gran lucha que muchos científicos realizaron para combatir la enfermedad, sin embargo, la desigualdad y la miseria que aún padece la mayor parte de la humanidad han impedido la victoria en gran manera. Mi abuelo Reynaldo Escobar, un médico de la primera mitad del siglo XX, denunciaba en 1947 el hambre y la pobreza en la que se encontraban muchos mexicanos como causa de muertes y enfermedades, y afirmó lo siguiente:

México necesita lugares de protección tan amplios y modestos como lo es nuestra real pobreza, se necesita cambiar el lujo por gran número

³⁰ *Ibid.*, p. 438.

³¹ *Ibid.*, p. 465.

³² Leopoldo Flores, *Manual Terapéutico de plantas mexicanas, presentado a la Junta de profesores del Instituto Médico Nacional*, Imprenta y Fototipia de la Secretaría de Fomento, México, 1909, p. 4.

³³ *El Estudio*, mayo de 1876, p. 274.

³⁴ Leopoldo Flores, *op. cit.*, pp. 46-48.

²⁵ Francisco de Asís Flores, *op. cit.*, p. 287.

²⁶ *Ibid.*, p. 69.

²⁷ Francisco de Asís Flores, *op. cit.*, pp. 292-293.

²⁸ *Loc. cit.*

²⁹ *Ibid.*, p. 44.

de camas para asilar al mayor número de enfermos; que se cambie el personal de conferenciantes y seudosabios vacíos por médicos que tengan verdadera aspiración de superarse y sientan piedad por el desvalido [...] que se prepare gran número de especializados para desarrollar por todo el país la protección al pobre. Sólo así puede ponerse una barrera a ese desarrollo ilimitado que van tomando una por una, las distintas calamidades que nos invaden.³⁵

Creo, 60 años después, que aún se encuentra en lo cierto.

Bibliografía

- Bernard, Claudio, "Las definiciones de vida", en *El Mundo Científico y Literario*, México, 12 de mayo de 1878.
- Coleman, William, *La Biología del siglo XIX*, México, FCE, 1983.
- De Asís Flores y Troncoso, Francisco, *Historia de la medicina en México desde época de los indios hasta la presente*, t. III, ed. facsimilar, México, IMSS, 1982.
- Escobar, Reynaldo, "La campaña contra la insalubridad pública", en revista *Todo*, México, 1947.
- Flores, Leopoldo, *Manual terapéutico de plantas mexicanas, sentado a la junta de profesores del Instituto Médico Nacional*, México, Imprenta y fototipia de la Secretaría de Fomento, 1909.
- García Icazbalceta, Joaquín, *Informe sobre los establecimientos de beneficencia y corrección de esta capital*, 1864, publicado por Luis García Pimentel, México, Moderna Librería Religiosa, 1907.
- González Navarro, Moisés, "Transfondo humano", en *Historia Moderna de México. El Porfiriato. La vida social*, México, Hermes, 1973.
- Haeckel, Hernesto, "Sentido y significación del sistema genealógico o Teoría de la descendencia", en *El Mundo Científico y Literario*, México, 31 de julio de 1878.
- Martínez Cortés, Fernando, *La medicina científica y el siglo XIX Mexicano*, México, FCE, 1995.
- Ocaranza, Fernando, *Historia de la Medicina en México*, México, Laboratorios Midy, 1934.
- Ramón y Cajal, Antonio, "La medicina científica en la fisiología y la experimentación clínica", en *El Mundo Científico y Literario*, México, 31 de julio de 1878.
- Santoyo, Antonio, "Burócratas y mercaderes de la salud. Nota sobre política gubernamental e iniciativas empresariales en torno al equipamiento y los servicios hospitalarios, 1880-1910", en *Modernidad, tradición y alteridad. La ciudad de México en el cambio del siglo (XIX-XX)*, México, UNAM, 2001.
- Somolinos D'Ardois, Germán, *Historia de la Medicina*, México, Porrúa, 1964.
- Villanueva, doctor, "La furia Operatoria", en *El Estudio. Publicación mensual de los trabajos leídos ante la Sociedad Médico-Farmacéutica de Puebla*, t. I, núm. 17, México, Joaquín Ibáñez ed., mayo de 1876. Archivo General de la Nación, ramo Folletería, vol. 824.
- Zaragoza, doctor, "Meningitis tuberculosa", en *El Estudio. Publicación mensual de los trabajos leídos ante la Sociedad Médico-Farmacéutica de Puebla*, t. I, núm. 16, México, abril de 1876.

³⁵ Cfr. Reynaldo Escobar, "La campaña contra la insalubridad pública", en revista *Todo*, México, 1947.



MIRADA SOBRE LA MIRADA: SEIS FOTOGRAFÍAS Y SEIS POEMAS DE ELISEO DIEGO

Elena Madrigal*

Porque quién vio jamás las cosas que yo amo.¹
ELISEO DIEGO

Tal vez la magia de la poesía resida en que articula una parcela del mundo con el conocimiento de la vida y el parecer de su autor. En innumerables ocasiones, Eliseo Diego (La Habana, 1920-Ciudad de México, 1994) reflexiona más allá del vínculo entre la vista y la creación literaria para proponer una unidad donde mirar, conocimiento y poesía se funden:

[La] capacidad de mirar —de un mirar absoluto, suspensas las otras potencias del alma, en un acto de suprema atención—, semejante capacidad de mirar es, en sí misma, el don de ese conocimiento oscuro pero inmediato de las cosas que algunos llamamos poesía.²

Para Diego, quehacer y mundo poético descansan sobre la visión de y sobre las cosas. Entre todas ellas, seis fotografías de momentos cotidianos en su vida le inspiraron profundas reflexiones, que mudaría en

seis poemas. Las fotografías no tienen ninguna intención artística. Se desconoce el nombre del fotógrafo, de aquél (o aquélla) que determinó su orientación sin pretender el logro de signo o símbolo estético alguno porque son fotografías familiares, práctica compartida por muchas culturas desde la popularización de la cámara. La intencionalidad del conjunto armado podría circunscribirse a lo que André Bazin llama el afán “de salvar al ser por la apariencia”³ mediante el re-conocimiento y la memoria, necesidad psicológica satisfecha por el doble, sea como fetiche, retrato, fotografía o vídeo.

Para A. Bazin, la cualidad psicológica primordial de la fotografía consiste en la supresión de todo dejo de influencia del fotógrafo, para entregar así un objeto puro a la atención, susceptible de ser amado.⁴ De acuerdo con su *ars poetica*, Diego agregaría que ese encuentro es “la primera visitación de la poesía”⁵ y que el poeta es el poseedor de la capacidad de

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ “Nostalgia de por la tarde”, *En la Calzada de Jesús del Monte*, Letras Cubanas, La Habana, 1993, p. 67 [en adelante *Calzada*].

² “Sobre el mirar atento”, *Libro de quizás y de quién sabe*, UNAM, México, 1993, p. 27 [en adelante *Libro*].

³ André Bazin, “Ontología de la imagen fotográfica”, en *Diálogos*, núm. 1, 1965, p. 3.

⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁵ Idea inspirada por Coventry Patmore. Véase “Cómo tener y no tener una alondra”, *Libro*, p. 49.



mirar y expresar el conocimiento que le ha dado la mirada.

Diego da cuenta del encuentro entre el objeto fotográfico y la mirada poética en los cinco versos iniciales de “La pirámide y la joven”,⁶ el primer poema fotografía del corpus:

Esta que tengo entre las manos, con temblor, con
orgullo, sonriendo para mí secretamente,
es una foto de mi hija Fefé sentada en lo más
alto
de la augusta pirámide de Teotihuacán, en
México.

En los versos 6 al 9, “Nada se ve de la pirámide, sólo el frágil perfil de la/muchacha/ el rojo y el azul de su vestido, su juventud/—su juventud sobre el magnífico valle de México”, la ausencia de la construcción y la presencia de la joven comparten el verbo ver en tiempo presente, enfatizando así el carácter temporal autónomo de la placa. Al hacer de la imagen un motivo para la literatura, ese alguien que

habla en el poema (elegantemente llamado “yo lírico” o “poético”) enviste a la fotografía de cualidad estética, reflexión y emoción. El descubrimiento de relaciones y bellezas que supone la escritura da a la fotografía significaciones esenciales sobre el mundo y los sentimientos, a la vez que la trasciende, gesto notable porque el pensamiento —introducido por el “yo sé” del verso 10— regresará a la presencia invisible del templo (“nada se ve de la pirámide”, verso 6).

Las continuidades metafísicas “yo”, “espacio”, “tiempo” y “materia” se sintetizan en tres líneas, el “yo” del verso 10, el espacio y el tiempo de la infinitud del verso 11 y la cualidad pétrea tanto del enigma como de la pirámide de los versos 11 al 13: “Y sin embargo, yo sé que en lo alto la sostiene/ la infinitud del taciturno enigma hecho de piedra y/ piedra/ que es la pirámide de Teotihuacán, en México”. Los términos “taciturno” y “enigma” nos hacen imaginar al yo poético en una postura de ensimismamiento y reflexión, en un estado anímico e intelectual al mismo tiempo.

El yo poético se pregunta sobre el sentido de la pirámide y el tiempo y las vidas requeridas para levantarla, en los versos 14 al 20:

Cuántos cientos o miles de años la sostienen allá
arriba

⁶ Escrito el 1 de febrero de 1986, *En otro reino frágil*, La Habana, Contemporáneos, 1999, pp. 29-30 [en adelante *En otro reino*]. Es de hacer notar que gráficamente el poema simula los escalones de la pirámide o sus grecas decorativas.

sobre la negra montaña hecha por manos de
hombres, cuántos cientos y miles de manos de
hombres, nadie lo sabe, nadie.
Quiénes la hicieron, para qué, nadie lo sabe con
certeza.

La comparación de la pirámide a una “montaña” (verso 16), cuya magnitud se opone a la claridad, refuerza el enigma planteado como pregunta. El poeta refuerza la imagen de dureza del monumento al compararlo con un Leviatán, y al aludir nuevamente a su materialidad en los versos 21 al 24: “Con sus cuadradas escamas pétreas como en el/ carapacho de un Leviatán jamás imaginado/ ya estaba donde está cuando los propios aztecas ya/ ni pensaban en ella, dándola por supuesta”.⁷ De acuerdo con el latido de la composición del poema, donde la descripción va seguida de una reflexión, en los versos 25 a 30 el yo lírico da preeminencia al estar sobre el ser:

Aunque cientos de miles de hombres la levantaron
de la tierra a los aires,
su escalerilla empinada y suficiente, sin ser una
perfecta
forma geométrica,
nos advierte que estar es lo que importa, y que
se ha
sacudido para siempre de nosotros.

A partir de los versos 31 y 32 (“Y sin embargo esta criatura, esta muchacha, Fefé, mi/ hija”) suceden dos cambios importantes en el poema. Primero, el centro se desplaza hacia la joven, punto focal de la fotografía. Por contraste con las reflexiones metafísicas suscitadas por la pirámide invisible, se podría dedu-

cir que la muchacha dará pauta a ponderaciones de otra naturaleza, pero no es así. El yo lírico sostiene su pensativo sentir, sólo que manifestará sus preocupaciones incorpóreas merced a la segunda innovación: la dicotomía. Los polos viejo/joven, fortaleza/debilidad, cuasi eternidad/fugacidad, habla/silencio —aplicados a la díada pirámide/muchacha— harán de la construcción teotihuacana un símbolo de lo imperecedero, paradójicamente vencido por la naturalidad y la ingenuidad de la muchacha.

En absoluta concordancia con la medida del poema, las oposiciones se suavizan mediante una prosopopeya, figura que consiste en atribuir a las cosas acciones y cualidades propias de seres animados. En el caso que nos ocupa, la pirámide se vuelve maternal al acoger a la muchacha en su regazo, enseñarle la magnífica vista, y hablarle sobre la razón de ser de las pirámides. Como lo indican las plecas, o guiones para indicar conversación, se sucederá un intercambio entre la pirámide-mujer-madre, conocedora de grandezas, y la joven e inexperta

⁷ El Leviatán, cocodrilo monstruoso, cuya coraza resiste las flechas, es descrito en Job 40. Para el lector mexicano ya habrán saltado a su vista dos imprecisiones: el poeta ubica la pirámide en el Valle de México (verso 9) y atribuye su construcción a los aztecas (verso 23). Conviene recordar, primeramente, que, en la literatura, lo importante no es la concordancia del texto con el referente objetivo, sino la verosimilitud y el trabajo estético en la creación. En segundo lugar, que México fue un país entrañable para el poeta, donde además de amigos, recibió el reconocimiento a su talento en 1993: el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe “Juan Rulfo”.





muchacha, sin voz, pero poseedora de gestos tan potentes como la pirámide misma: una enigmática sonrisa y la mirada más allá del cuadro posible del retrato.⁸

En contraste con la profundidad de “La pirámide y la joven”, “Retrato de Fefé en el jardín con el perrito”⁹ se desarrolla sin mayor contratiempo: una niña y su perrito están a disgusto por la partida al colegio una mañana soleada. La única complicación es no quedarse

a jugar. El poeta traduce el tiempo y el espacio siempre en un presente afín a la fotografía, casi no recurre a la metáfora y adjetiva con sencillez, que más que falta de recursos indica una clase de énfasis, un descanso de la adjetivación usualmente compleja de la poesía. El desco de expresar la vida mediante la combinación del sol, el verdor y el amanecer del dístico,¹⁰ o agrupamiento de dos versos, se interrumpe abruptamente en la magnífica combinación del verso final, el alma del poema. En él, la categórica repetición de la yuxtaposición vital tierra y cielo (“El césped es el sol”) se cumple con el punto y seguido. Al no haber más vida, el poema, el pasado y la existencia expiran junto con la oración final: “El resto ha sido”.

La precisa expresión sintética del aquí y el ahora de la fotografía asimismo alude al momento presente del acto de escritura y al lapso que media entre los dos instantes; es decir, entre la toma de la fotografía y la hechura del poema, presentes indicadores de la caducidad del pasado y la nulidad del futuro.

⁸ Y la pirámide la acoge en su regazo —tal parece— y le permite contemplar desde allí todo el magnífico Valle de México. Las montañas —le dice la pirámide a su modo, un modo que la joven no ha escuchado ni entiende—, las montañas, los templos, las catedrales y pirámides, y en fin, todo lo enorme y casi eterno, sirven sólo para alzar a una muchacha como tú por entre los secretos recintos de los aires hasta el centro de todo. Y ella, la joven, la débil, la fugaz, puede que haya escuchado, atendido, aceptado, pues por algo sonríe para sí tan levemente (“La pirámide y la joven”, *En otro reino*, vv 35-49, p. 30). Escrito el 8 de febrero de 1990, *En otro reino*, p. 39.

¹⁰ “Ella lo mira preocupada./Todo sol el jardín: es la mañana”, *loc. cit.*

Radicalmente distinto a los poemas anteriores, “Retrato mío como un niño con revólver de vaquero”¹¹ comienza con un desdoblamiento del yo, tema frecuente en la obra de Diego.¹² El título contiene ya la extrañeza del otro: el retrato es “mío”, es decir “allí está mi imagen”, pero en lugar de “cuando niño”, la frase “como un niño” abre la posibilidad de la continuidad del yo (o de los “yoes”) no en el tiempo, sino en la materia y en la apariencia.

Los tres primeros versos describen el retrato o lugar desde donde el niño mira al poeta como en un espejo (“Te estás mirando en mí, qué duda cabe/ Con tu revólver de vaquero apuntas/ y tu rostro es hostil como el destino”). A diferencia de los poemas estudiados, ahora es el sujeto fotográfico el hacedor de la acción. En los primeros poemas, el yo lírico ansía apropiarse de los otros, mas ahora el niño, el otro de la fotografía, es el deseoso de adueñarse del viejo yo poético por medio de un disparo. Todavía más, el verso 5 da cuenta de la capacidad del yo niño para vencer a ese otro yo que se atreve a mirarlo y a escribirlo. Precisamente su actitud desafiante ante la lente da la pauta para un poema distinto donde los sujetos no miran ni reconocen la presencia de la cámara, “como si conociese[n] la regla básica de la actuación ante cámaras... [y cuya vida es] vista sin ver a quien la mira”.¹³

El cantor sabe de la mirada del niño y, simultáneamente, reconoce la imposibilidad de ser visto (versos 4 y 5: “Yo estoy aquí, no temas, aunque nadie/ pueda verme, no temas: ya dispara”). El “ya dispara” clama por la unificación de los “yoes” en la muerte porque mientras el yo poético siga enfrentándose a la presencia turbadora de su materialidad anterior por causa de la fotografía, los dos, modelo y escribiente, seguirán compartiendo su ontología. Como bellamente lo expresa Diego en otro momento:

O como seré también sólo —antes de darme entera cuenta— una sombra no menos tenue en una amorosa memoria; o ese extraño que vaga por el sueño de alguien que no lo conoció nunca, procurando afianzarse allí un segundo, no importa a costa de qué humildes trapisondas.¹⁴

Paradójicamente, sólo la muerte asegurará al niño su permanencia en un sitio (la hierba de la fotografía)¹⁵ así como su cualidad de valentía (verso 8: “Un niño tú serás así valiente”). En virtud de no tener una imagen estable, como la fotografía que sí tiene su doble-niño, el yo lírico se perderá en la nada, en lo eterno, en el futuro vacío: “y yo [seré] un anciano a quien no duele nada/ porque no he sido en ti ni un sueño apenas”. El primer verso y el dístico de cierre confirman la inevitable unidad y separación de los “yoes”, instancias en las que el niño, por virtud de la fotografía, estará, aunque deje de ser: “Mis padres no serán nunca los tuyos./Para siempre tú apuntas al vacío”.



¹¹ Escrito en la década del noventa, *En otro reino*, p. 62.

¹² Véanse, por ejemplo, “El segundo discurso: aquí un momento” (*Calzada*, p. 17) donde leemos: “Tendrán que oírme decir no me conozco/no sé quién ríe por mí la noble broma”; o bien “Mi rostro” (*Calzada*, p. 53), donde el otro es un desconocido y uno mismo a la vez.

¹³ Carlos Fuentes, “Presentación”, en *Víctor Flores Olea*, México, FCE, 1984, p. 8.

¹⁴ “Sueños, recuerdos”, *Libro*, p. 67.

¹⁵ “Quizás así los dos nos vamos juntos/aunque sólo tú quedes en la hierba” (“Retrato mío como un niño con revólver de vaquero”, *En otro reino*, versos 6 y 7, p. 62).

En el poema “Foto en un puente de Bella y yo cuando novios”,¹⁶ el lugar, los sujetos y el tiempo andan al unísono. Los versos 1 al 9 describen una pareja enamorada y un puente.¹⁷ Entre ellos hay un diálogo silencioso. Para la muchacha no hay vacío que la turbe, pero el yo lírico, equilibrando la descripción y la ponderación, al advertir en ese instante no sólo su propia debilidad sino también su incapacidad para protegerla de lo desconocido, cae en la cuenta de que sólo ese instante de vida es lo único válido en su efímera existencia:

Nada te digo, amor, aunque ahora mismo
otra sima se ha abierto en el instante
donde fuimos los dos un hoy eterno.
Un poco más
—y todo es ya el pasado.

Los sombríos presagios, los abismos y la fragilidad de la existencia de “Foto en un puente de Bella y yo cuando novios” no tienen cabida en otro poema inspirado por la misma muchacha, ahora madre: “Retrato de Bella con nuestros tres hijos”.¹⁸ En él, el yo poético va nuevamente de la descripción a la reflexión empujado por adjetivos delicados: fresca, suave, tierno, alta, lindo. Repitiendo el esquema de descripción seguida de reflexión, los tres primeros versos describen a la madre y el escenario y los dos siguientes hacen notar la perfección que otorga la maternidad al ser femenino:

Estás sentada entre tus hijos, todos,
sobre la fresca yerba del jardín.

¹⁶ Década del noventa, *En otro reino*, p. 63.

¹⁷ Contra el pretil estamos. Con mi brazo
tus hombros frágiles estrecho. Abajo,
muy abajo del puente, está el abismo.

Tú levantas tu rostro delicado
hacia mis ojos serios. Tú confías
en que puedo ampararte del vacío.
Muy estrecha conmigo, tú sonríes.

Pulcra y esbelta, qué feliz me miras.
Muy junta a mi costado, tú de blanco (*loc. cit.*).

¹⁸ Década del noventa, *En otro reino*, p. 64.

En tu rostro hay el suave, tierno orgullo,
que sólo vemos cuando al fin desciende
sobre una joven su alta perfección.

Los versos 6 y 7 dan fe de la ausencia voluntaria de un yo lírico eminentemente caballeresco: “No estoy allí contigo, mi señora/ porque es el tiempo de tu majestad”. Dos líneas más enfatizarán su postura devota, casi mística: “¿Cómo es posible que me sobrecoja/ sólo tu lindo rostro de mujer?”, y nos harán compartir la contemplación de la fotografía amalgamada con la costumbre de Diego de pensar la hermosura del ser femenino en sus vínculos más íntimos con la naturaleza —en este caso la facultad de procreación— y en su posibilidad de lograr la perfección.¹⁹

En contraste con la contagiosa alegría serena de la madre, el poema “Este es mi padre en todo su esplendor”²⁰ conmina a la valentía para enfrentar la oscuridad de la muerte. La pieza abre con la contemplación de la fotografía y la correspondiente descripción de su objeto, el señor Constante de Diego González (Infesto, España, 1 de enero de 1877-La Habana, 12 de enero de 1944): “Este es mi padre en todo su esplendor./ Jinete en su caballo, caballero/de botas a bigote”.

Hacia el final del primer cuarteto sabemos de su futuro: “Por delante le quedan la mañana y sus proyectos”. Para el segundo cuarteto, el yo poético vuelve a tomar la perspectiva de su propio presente para hacer un recuento de la vida de su sujeto:

¹⁹ Podríamos rastrear la tesis de Diego a los románticos alemanes. Por ejemplo, Friedrich Schiller llegó a decir, casi con las mismas palabras que el poeta: “al otro sexo la naturaleza le ha señalado en la ingenuidad de carácter su más alta perfección” (*Sobre la gracia y la dignidad*, Icaria, Barcelona, 1985, p. 95). Para F. Schiller, como para los hermanos August y Friedrich Schlegel, la ingenuidad de carácter era una aptitud o intuición propiamente femenina para acercarse, aprender e imitar la naturaleza. El primero considera a la mujer la culminación de la excelencia humana (*Courses of lectures on dramatic arts and literature*, Bohn, London, 1846, p. 25) y para el segundo, en su ensayo “Sobre la filosofía” o “Carta a Dorotea” (1799) el espíritu de la mujer es el más próximo a la divinidad y a la madre naturaleza (*Sobre poesía y filosofía*, Alianza, Madrid, 1994, pp. 69-94).

²⁰ *En otro reino*, p. 73.



Aquel instante está muy lejos, solo.
Vendrán años y más años. Sus cuidados,
sus glorias y catástrofes. Mi padre
se hará viejo de pronto.

Después volverá la mirada hacia el caballo, elemento secundario y externo, tanto al sujeto del poema como al modelo fotográfico, tal vez para simbolizar las circunstancias y los momentos de su existencia: "Su caballo/será un recuerdo, luz en la memoria/quizás, apenas". El yo poético adelanta la muerte física de su sujeto y en la última oración, después del último suave encabalgamiento, se hará partícipe de la marcha hacia otros reinos: "Todo se ha apagado".

La última oración del poema cobra singular fuerza por ser también la postrer del poemario y porque, según lo indica Josefina de Diego (Fefé, la niña del perrito, la muchacha trepada en la pirámide) en su "Nota

necesaria" a *En otro reino frágil*, su padre escribió el poema a Don Constante "unos días antes de su muerte"²¹ y, según me comentó personalmente, tal vez sea una pieza inacabada.

Con el "Todo se ha apagado", fotografías, poeta, poemario, lector y vidas "reales", la transida existencia que todos compartimos, confluyen en el intento por salvar al padre de Diego, a través de la memoria y la escritura, "de una segunda muerte espiritual", de "arrancarlo al río de la duración",²² como diría A. Bazin. Con el gesto se rescatan todos los involucrados porque el acto enunciativo mismo los construye y reconstruye.

Las fotografías familiares de Diego nos acercan a su mundo hogareño y cotidiano, ámbitos que quiso preservar a través de la imagen y la escritura. Los poemas que ellas le dictaron nos abren la puerta de su universo poético y a la vez las transforman en iconos, donde la necesidad psicológica y la necesidad expresiva de preocupaciones universales convergen.

Sus fotografías-poema sólo pudieron haber nacido de un contemplador de las cosas y los seres capaz de preguntarse "¿Y cuál es el enigma de este sitio que es aquí y allá, pero no *está* ni allá ni aquí?"²³ Su mirar atento aúna magistralmente la objetividad de la imagen fotográfica con una adjetivación clara y el poder alusivo propio de un pensamiento sintético y contenedor, como él lo dijo: "el secreto de la poesía [...] reside en la simplicidad de una manera de ver que abarca la cosa, criatura, acto o experiencia en su integridad".²⁴

Por los versos libres de los poemas disfrutados fluyen con igual trascendencia una niña, una pirámide, una madre, o los símbolos predilectos de su arte: el ser y el estar, el tiempo y el otro. Él los eslabona al juego de plata y gelatina maravillosamente y engrandece el conjunto de su obra. Por ello, nuestra mirada se sorprende al descubrir, en una docena de trozos de papel —seis fotografías y seis poemas— tantos mundos unidos.

Imperdonable ingratitud sería no reconocer debidamente la gentileza de Josefina de Diego. Ella me

²¹ *En otro reino*, p. 5.

²² *Op. cit.*, p. 3.

²³ "Más sobre lo mismo", *Libro*, p. 63, énfasis del poeta.

²⁴ "Cómo tener y no tener una alondra", *Libro*, p. 51.

permitió consultar la biblioteca y el archivo de su padre e incluso acariciar los poemas manuscritos para este trabajo tiempo antes de su publicación en forma de libro. Como lectora y admiradora de la obra del poeta, anticipadamente le agradezco sus pesquisas para recuperar otro par de fotografías, también motivos de poemas.

Captura y restauración fotográfica: Ismael de Diego.

Bibliografía

- Bazin, André, "Ontología de la imagen fotográfica", trad. de Ulalume González de León, en *Diálogos*, 1965, núm. 1, pp. 3-16.
- De Diego, Josefina, "Nota necesaria", en Eliseo Diego, *En otro reino frágil*, La Habana, Unión, 1999, p. 5.
- Diego, Eliseo, *En la Calzada de Jesús del Monte*, La Habana, Letras Cubanas, 1993.
- , *Libro de quizás y de quién sabe*, México, UNAM, 1993.
- , *En otro reino frágil*, comp. de Josefina de Diego, La Habana, Unión, 1999.
- Fuentes, Carlos, "Presentación", en *Víctor Flores Olea*, México, FCE, 1984.
- Schiller, Friedrich, *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental y una polémica Kant, Schiller, Goethe y Hegel*, trad. de Juan Probst y Raimundo Lida, Icaria, Barcelona, 1985.
- Schlegel, August W. von, *Courses of lectures on dramatic arts and literature*, trans. by John Black, Bohn, London, 1846.
- Schlegel, Friedrich, *Sobre poesía y filosofía*, est. prelim. de Diego Sánchez Meca, trad. de Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade Obradó, Alianza, Madrid, 1994.

PERFIL DE JUAN RULFO

Óscar Mata

El lunes 12 de agosto de 2002 se dio a conocer una lista con los 100 mejores títulos de todos los tiempos, elaborada por cien escritores de prestigio mundial, a petición del instituto Nobel, con el nombre de Biblioteca Universal de Literatura, que viene a ser una especie de referencia de obras fundamentales de la literatura para el lector del siglo XXI. En esa lista aparecen nombres y títulos hartos conocidos: Homero con la *Iliada* y la *Odisea*, Dante con la *Divina Comedia*, Shakespeare con *Hamlet* y *Otelo*, Balzac con *Papá Goriot*, Stendhal con *Rojo y negro*, Proust con *En busca del tiempo perdido*, Joyce con el *Ulises*, Kafka con *El proceso*, Mann con *La montaña mágica*... Hay cinco autores hispa-

noparlantes, dos españoles y tres latinoamericanos: Cervantes y el *Quijote*, García Lorca y el *Romancero Gitano*, Borges con *Ficciones*, García Márquez con *Cien años de soledad* y Juan Rulfo con *Pedro Páramo*.

En efecto, y esto cualquier extranjero que lo haya leído bien lo sabe, en la obra de Juan Rulfo lo mexicano adquiere dimensión universal, los chismes y las habladurías pueblerinos se convierten en los murmullos del otro mundo, el que desde nuestro nacimiento nos espera y al que algún día tendremos que ir. Leídos, admirados y estudiados a fondo en todos los países en los cuales se han editado, los dos libros de Rulfo han dado pie a una extensa bibliografía rulfiana, que contrasta con el escasísimo conocimiento que

se tiene de su autor. El escritor Juan Rulfo, como no pocos de sus personajes, en vida se las arregló para permanecer en la sombra, siempre al margen de cualquier difusión que se intentara hacer de su persona. Proverbiales eran sus negativas para entrevistas y reportajes, sus tretas para escabullirse de los investigadores, principalmente extranjeros, que intentaban acercarse a él. Se trataba de un hombre hosco, huraño, que parecía el primer sorprendido por el éxito de su obra y, sobre todo, por las expectativas que generaba su trabajo. ¿Cuándo iba a dar a conocer *La cordillera*?, novela que Rulfo escribía por ahí de 1960 y el Fondo de Cultura Económica se aprestaba a editar, pero al final de cuentas nunca apareció. A este respecto hay dos declaraciones de Gabriel García Márquez, una pública y la otra privada, hechas a finales de los sesenta. La pública: es admirable la manera en que Juan Rulfo ha logrado mantener su anonimato después de haber escrito una obra como *Pedro Páramo*; la privada, dicha a su amigo el pintor Antonio España: la gente le está pidiendo a Rulfo que publique otro libro para criticarlo y decirle: "Aquí te equivocaste", pero Rulfo es tan listo que no les dará el gusto... Como es de todos sabido, así sucedió, lo cual no ha impedido que

el oriundo de Sayula, Jalisco, día tras día, lectura a lectura, relectura a relectura, escriba mejor.

La hosquedad de Rulfo impidió que la gente lo conociera. En 1970, ya siendo un autor plenamente reconocido y aclamado, muy pocas cosas se sabían de él. Había nacido en Jalisco, en el seno de una familia venida a menos durante la Revolución, había trabajado para la Goodrich Euzkadi y tenía un puesto en el departamento de publicaciones del Instituto Nacional Indigenista. Casado y con hijos, llevaba la vida de cualquier empleado clasemediero, pagando la renta de un departamento y las letras de un auto mediano. Estaba completamente alejado del alcohol y sistemáticamente se negaba a hablar de su obra. Lo rodeaban los dichos y las anécdotas, como aquella que proclamaba que el mismísimo autor de *El llano en llamas* había sido incapaz de redactar un oficio burrocrático, que terminó dictándole un

viejito compañero de oficina [...] En fin, dicen los díceres [...] En este sentido, el libro de Sergio López Mena que ahora nos ocupa es una valiosa recopilación de material en torno al autor de *Pedro Páramo*, desde su acta de nacimiento, en Sayula, a las 5 horas del 16 de mayo de 1917, y su nombre “verdadero”: Carlos Juan Nepomuceno Pérez Vizcaíno, que se redujo a Juan Pérez Vizcaíno cuando fue empleado del Archivo de Migración y trabó amistad con Efrén Hernández, en la época en que empezó a escribir relatos que publicaba con el nombre de Juan Rulfo, cuando no los destruía, como sucedió con la mayor parte de su primera novela y con *La cordillera*. Algo suicida había en este artista, que como ser humano padeció insomnio y como creador debió pagar con 30 años de silencio la hazaña, la osadía, de haber escrito la mayor de nuestras novelas, la que mejor nos dice en el mundo y en el tiempo.

Interés especial revisten las páginas que López Mena dedica a la amistad de Rulfo con Efrén Hernández. Fue una amistad tutelar, pues el guanajuatense Hernández, trece años mayor que él, constituyó un modelo de vida para Rulfo: más metido en sí mismo, ensimismado, escuchando su voz interior, llevando a solas la responsabilidad tanto de lo escrito y publicado como la de lo no escrito, o no publicado. “Todo lo que soy se lo debo a Efrén Hernández”, dijo Rulfo en cierta ocasión. Cuentan que durante el entierro de don Efrén, cuando su féretro bajaba al sepulcro, se oyó lo siguiente: “Rulfo no volverá a escribir”. Por lo menos no publicó más, pero muchos en el mundo entero consideran que ni falta hizo.

Ficha bibliográfica

Sergio López Mena, *Perfil de Juan Rulfo*, México, Praxis, 2002, 95 pp.

LA CONCEPCIÓN HISTÓRICA DE PAZ SE ENCUENTRA EN UNA VISIÓN POÉTICA

Víctor Manuel Muñoz Patraca

La obra de Octavio Paz está siendo cada vez más valorada y entendida de lo que fue en los últimos 30 años.

Una supuesta rivalidad entre izquierda y derecha se dio en el ámbito cultural cuando en realidad se trataba de una oposición ideológica a dirimir en la arena política. El autoritarismo existente desvió la atención y el debate entre las fuerzas políticas reales se dio en un nivel inadecuado. Recientemente, el 24 de enero de 2003, Luis Miguel Aguilar, actual director de la revista *Nexos*, declaró al reportero del diario *La crónica*, Ricardo Pacheco Colín, refiriéndose a la confrontación que al inicio de los años noventa se dio entre *Nexos* y *Vuelta* con motivo de un Coloquio de Invier-

no apoyado por autoridades gubernamentales:

El conflicto fue muy desagradable y muy injusto, no sólo para las publicaciones, sino para toda la intelectualidad mexicana. Ahora por fortuna es mayor la variedad que en ese entonces, no se puede hablar de dos grupos, es una cosa mucho más amplia.

Aunque Luis Miguel Aguilar se refiere a un episodio preciso de la rivalidad entre dos grupos de intelectuales en realidad fue una muestra del conflicto entre supuestos grupos de izquierda y de derecha, mismos que en un sentido estricto no pertenecían militantemente a estas tendencias políticas. Sin embargo, así fue percibida por una dis-

torsión ideológica que veía diferencias políticas en la producción cultural. Lo anterior se ubica en la visión del materialismo dialéctico planteado en la *Ideología alemana* de Carlos Marx y Federico Engels, quienes señalan a la producción cultural como parte de una superestructura ideológica, misma que es reflejo de la lucha de clases.

La forma como se desarrolló el debate cultural en el país ha hecho que en muchas ocasiones el pensamiento político del poeta haya sido calificado de no científico, carente de validez por no atenerse a las reglas de las Ciencias Sociales. Una postura que sin duda ha llevado a escudriñar en los ensayos políticos del autor pero pidiéndole una reflexión que no es la que puede dar.

La influencia de la obra de Paz conlleva la necesidad de realizar una crítica de su trabajo. Jorge Aguilar Mora, en *La divina pareja: mito e historia en Octavio Paz* (México, ERA, 1978), realizó un esfuerzo pionero por llevar a cabo un análisis crítico que puso el acento en lo que consideraba la negación de la historia por parte de Paz, a quien sólo interesaba gramaticalizarla sin demostrar nada.

La aparición en español del libro de David A. Brading: *Octavio Paz y la poética de la historia mexicanas*, publica-

do por el Fondo de Cultura Económica en el 2002, viene a presentar al público mexicano una nueva interpretación sobre la obra de Paz.

El mexicanista inglés —aunque Humberto Musaccio tiene dudas acerca de su nacionalidad, en el artículo correspondiente en *Milenios de México*— ha hecho un recorrido desde la historia económica en *Mineros y comerciantes en el México borbónico*, publicada en 1971, hasta la reciente publicación sobre la virgen de Guadalupe el año pasado.

Este libro sobre Octavio Paz es la ampliación de la ponencia presentada en el Coloquio Internacional: “Por El laberinto de la soledad. A 50 años de su publicación”, realizada en el año 2000 y recogida como memoria en el *Anuario de la Fundación Octavio Paz* en el año 2001. En éste no aparece la colaboración de Brading, aunque vale decirlo de paso que hay un artículo importante sobre “Las fuentes de Paz”, de Luis Medina, quien da luz sobre este aspecto controvertido de la obra del poeta: la ausencia de aparato crítico, en donde se expliciten las fuentes utilizadas.

El autor de *El nacionalismo mexicano* presenta el contexto cultural mexicano que dio lugar a *El laberinto de la soledad* y lo ubica con la conferencia de José Vasconcelos en Lima, en la cual se ocupó “de la reciente renovación intelectual” mexicana. En su alocución, Vasconcelos destaca la obra del Ateneo de la Juventud, sobre todo de Alfonso Caso y Alfonso Reyes. El Ateneo fue una reacción contra el positivismo porfirista y destacó aspectos culturales y el regreso a los clásicos greco-latinos.

Este énfasis en lo cultural está en la base de una corriente del pensamiento de lo mexicano. Brading revisa los primeros escritos de Paz compilados por Enrico María Santi y al nacionalismo fácil y al intento de sistematización de Samuel Ramos y Leopoldo Zea, del cual se ocupa en la segunda edición de *El laberinto de la soledad*, en 1959.

Para Brading, la interpretación de Paz de que “fue la incapacidad del liberalismo clásico para incorporar a las masas a las filas de la nación lo que causó la Revolución de 1910 y lo que inspiró el brote nacionalista” (p. 39) ilustra la visión de quien buscó ofrecerles a los mexicanos un momento ideal en el pasado y alentarlos en buscar la modernidad.

La visión de la historia del autor de *El laberinto de la soledad* lo lleva a “conclusiones hegelianas” (p. 67). Para Brading la percepción de la historia de Octavio Paz es un conocimiento sensible y no científico que tiene sus fuentes en su conocimiento de la poesía romántica. Esto lo lleva a identificar las premisas culturales de su filosofía de la historia.

Es en Wordsworth y Coleridge, principalmente en este último, donde se encuentra la idea de que los “valores estéticos” crearían “una nueva religión, en que la imaginación poética sustituiría a la revelación y la conciencia cristiana” (p. 31), es decir, la que alienta la visión de Paz.

Paz leyó también a Novalis y Hölderlin. Su idea de la trascendencia de la historia la retoma de Baudelaire. Es este poeta modernista la influencia de la que se nutre Paz para hablar del tiempo arquetípico.

La visión referida acerca de la his-

toricidad se encuentra en *Posdata* y en el prólogo del libro de Jacques Lafaye sobre la virgen de Guadalupe, y se sintetiza en el primero, donde escribe: “todas las historias de todos los pueblos son simbólicas”.

La tesis de Brading resuelve el problema de exigir un conocimiento científico de la historia y de los problemas políticos y sociales, a un pensador que era un poeta.

Habría explicaciones para aclarar lo anterior y la animadversión de Paz hacia las Ciencias Sociales, misma que según el autor de esta nota se encuentra en la efervescencia que adquieren estas últimas después del movimiento político estudiantil de 1968. El pensamiento científico de la época se encuentra paradójicamente inspirado en la afirmación de Paz en *Posdata*, donde dice que el mexicano no es un ser, sino una historia.

Esto desencadena en las Ciencias Sociales un historicismo durante los años setenta hasta el año de 1988, cuando comienza a surgir una visión más empírica sobre todo de la Ciencia Política.

No se podía demandar al autor de *Las peras del olmo*, la tarea que tocará en el futuro a las visiones nuevas de la Historia y a las Ciencias Sociales: explicar la realidad nacional de una manera científica y sobre todo empírica, sin perder la visión histórica.

Ficha bibliográfica

David A. Brading, *Octavio Paz y la poética de la historia mexicana*, FCE, México, 2002, 103 pp.

ORTODOXIA Y HETERODOXIA

David Olguín

No conozco, entre los ensayos que se han escrito sobre la dramaturgia mexicana del siglo xx y lo que llevamos del xxi, un estudio tan ambicioso como el que ahora ofrece Armando Partida en *Se buscan dramaturgos*. El primer tomo comprende 45 entrevistas a dramaturgos, la mayoría en activo, precedidas de una interpretación que establece lazos de estilo, de visión de mundo y, de paso, amarra algunas navajas con el fin de acentuar posturas diferentes. Las “Reflexiones sobre una teoría dramaturgológica nacional de fin de milenio” son algo así como un mapa que buscará describir la complejidad y diversidad de la dramaturgia mexicana de nuestros días.

El segundo tomo, desde mi punto de vista, mejor que el primero, ofrece

lo que yo llamaría la primera interpretación general de la dramaturgia mexicana de la segunda mitad del siglo xx. Este intento de suma es por demás encomiable si pensamos en la inexistencia de otras críticas de conjunto o interpretaciones sistematizadas que se aventuren a describir varias generaciones de escritura teatral. Para hacer justicia a la magna tarea del doctor Partida, cabe recordar, además, que los investigadores de teatro mexicano trabajan, desde una perspectiva académica, sin suficientes publicaciones, sin hemerografía sistematizada y con un riesgo adicional, la cercanía, en el tiempo, con su objeto de estudio. A estas dificultades, Armando Partida ha opuesto rigor académico y un tesón y disciplina admirables.

Hasta hace poco empecé a tratar al doctor Partida. Me desconsuela pues él —ni siquiera Olga Harmony le quita el puesto— tiene en su poder la butaca de oro del teatro mexicano. Yo, por mi parte, trato de escurrirme y sacarle el bulto a los estrenos. Son eventos que inevitablemente me disparan taquicardias. Asisto, y a regañadientes —porque no me queda de otra—, cuando me toca estrenar. Por fortuna, al paso de los años he descubierto que, en nuestro medio, basta con preguntar a dos personas y rascarle por aquí y por allá con un “¿oye, y cómo viste?”, para conocer hasta el menor detalle del evento, tener autoridad para dictar juicios y hacer de cuenta que uno estuvo presente.

Nada más ajeno a la práctica de don Armando. Él ha visto todo, ha estado en todos los coloquios, mesas redondas, estrenos y ha tolerado todas las muestras nacionales; es un testigo del teatro mexicano y eso, sin duda, ha sido una de las mejores herramientas para la construcción de su vasta obra.

Los dos tomos de *Se buscan dramaturgos* se complementan pero no establecen continuidad. De hecho, podrían verse como trabajos independientes. De ahí que, en principio, prefiera centrarme en el segundo tomo. Partida inicia recordándonos

el sentido de la tarea crítica al comentar *An Anatomy of Drama* de Martin Esslin, quien

...considera que si algún periodista o crítico hubiese preguntado a Ionesco o Adamov, si pertenecían al mismo club de los absurdistas, hubiesen repudiado con indignación tal afirmación. Mismo caso en el que se encontrarían Milton y Webster, al preguntárseles si ambos eran barrocos. Misma pregunta que podríamos efectuar a alguno de los dramaturgos del Siglo de Oro.

Don Miguel de Unamuno dice que “no existe lo que no tiene nombre”. La tarea crítica bautiza, agrupa, descubre lo imperceptible, dialoga con la materia artística, separa, valora y le da nombre a las cosas. Esa es la gran apuesta de Partida: explicar y poner nombre a los cambios ideológicos y estéticos que se han operado en las maneras de escribir teatro en nuestro país, un territorio prácticamente inexplorado y que podría decir, como la América de O’Gorman: “¡Hasta que por fin vino alguien a descubrirme!”

Citemos a Esslin para precisar el sentido de este intento de interpretación:

Y aun así ambos (se refiere a Webster y a Milton) son inequívocamente los niños de una misma época usando, de manera muy diferente, y con intenciones distintas, el lenguaje, los conceptos y el estilo del siglo diecisiete. En otras palabras, un término descriptivo, aplicado *post factum*, puede ser útil aun cuando la gente a la que se le apli-

ca no sea consciente de su existencia y significado, tomando en cuenta que dicho término no define completamente los trabajos a los que se aplica, sino que da, simplemente, ciertos rasgos que tienen en común y que son esenciales a todos ellos. Ni un elefante ni un ratón tienen por qué saber que son mamíferos, y el hecho de que ambos sean mamíferos no quiere decir que sean idénticos. Y aun así el término es de considerable utilidad para comprender a ambos animales.

Aplicando como instrumento metodológico los modelos de acción dramática, a partir de ideas de Margarita Sergueievna Kurgunián, Partida define su horizonte teórico: “encontrar lo que estilística e ideológicamente tienen en común los dramaturgos nacionales”

Las llamadas primera y segunda generación de dramaturgos del siglo xx —Usigli, Novo, y posteriormente, Carballido y Magaña, entre otros— establecieron un modelo de escritura aristotélica que ha sido estudiado con relativa amplitud. Por eso el doctor Partida apenas lo describe para explicar el inicio de los procesos de ruptura y continuidad en nuestra tradición. En dicho camino aparecen autores que, desde su perspectiva, representan los prolegómenos hacia una dramaturgia no aristotélica: Wilebaldo López, Enrique Ballesté, Pilar Campesino, Vicente Leñero, José Agustín y Óscar Villegas.

La manera en que Partida explica la transición a una dramaturgia no aristotélica me parece una de las mejores aportaciones de este libro. De

ahí deriva un camino abierto que los autores de la generación conocida como “la Nueva Dramaturgia”, sumando las lecciones de Vicente Leñero, Hugo Argüelles y Emilio Carballido, habrían de aprovechar.

En sus análisis dedicados a “la Nueva Dramaturgia” encontramos, bajo la lupa, a Alejandro Licona, Jesús González Dávila, Víctor Hugo Rascón Banda, Sabina Berman y —un capítulo que me parece todo un hallazgo— al recientemente desaparecido Gerardo Velásquez, un autor incomprendido, una obra que, al paso del tiempo, creo que crecerá con los años.

El doctor Partida llega, finalmente, al estudio de cinco miembros de mi generación, ¿la quinta? y, según su particular manera de bautizarlos, la llamada “generación del desconcerto”. Aparecen convocados Jorge Celaya, Jaime Chabaud, Estela Leñero, Gonzalo Valdés Medelín, Luis Mario Moncada, Hugo Salcedo y el que esto escribe.

No voy a discutir la presencia o ausencia de autores. Tampoco si fueron clasificados como mamíferos y más bien parecen artrópodos. Nos ocupan las corrientes generales. En este sentido, tengo la impresión de que el doctor Partida, en el largo camino que recorre, presupone rutas lineales al revisar nuestra tradición dramática. La quinta generación pareciera heredar un camino andado en términos formales y proponer sólo diferencias ideológicas. Continuidad heredada en la forma; ruptura en las estructuras de la visión del mundo, pero a fin de cuentas, continuidad en la diferencia. Valdría la pena discutir, de manera

más amplia, este presupuesto teórico ante la perspectiva que deja el tiempo. Trataré de soltar algunos hilos para otros amarres que podrían aparecer en el futuro.

Creo que a algunos dramaturgos de esta recién bautizada “generación del desconcierto” —les haya tocado o no ser convocados por el doctor Partida—, nos caracterizó un rechazo por el modelo de escritura de la generación que nos precedió. Nunca consideramos tan “no aristotélicos” a los inmediatamente anteriores. La ruptura de estructuras, la fragmentación o la pérdida de la noción de personaje, la ausencia del discurso lógico de la realidad, no sólo obedecen a una búsqueda formal; son resultado, más bien, de una visión de mundo. La férrea convicción en palabras como “realidad” y “verdad” lleva a formas de pensamiento cerradas, sin que con ello pretenda decir que una u otra sean mejores, simplemente son distintas.

En términos de Bajtin, encuentro más visiones monológicas en la generación de la Nueva Dramaturgia que dialógicas. La poesía, por ejemplo —haciendo a un lado definiciones tontas como poesía igual a sentimiento o igual a sensibilidad—, desde su perspectiva, está reñida con la realidad. Rápidamente alguien me citaría a Gerardo Velásquez y su exploración del principio de incertidumbre, a Sabina Berman cuyo sentido de humor la deja en manos del dialogismo o a Óscar Liera —con un más que honesto compromiso social y político— cuyas exploraciones de lenguaje lo acercaron a

códigos como el de lo real maravilloso. De acuerdo, pero creo que estos autores cayeron en “la Nueva Dramaturgia y anexas” por un criterio generacional, aunque en realidad serían la heterodoxia de su generación. Recordemos a Esslin. Son mamíferos, pero la familia va del ratón al elefante; parecidos mas no idénticos.

“Somos escuela”. A una generación —y aquí añadiría a los directores— tan individualista como la nuestra, el sentido de identidad general nos dio comezón. De ahí vino el tan manido y ya fastidioso debate en torno al realismo, que ha dado pie a tantos prejuicios, de una y otra parte. Ante argumentos como “la manera mexicana de hacer teatro es la realista” o “nuestro camino es el correcto” o “¿autismo o introspección?” o “que la historia borre a toda una generación carente de compromiso social que escribe puros bla bla bla”, se requería de argumentos radicales. Todos llegamos a excesos, basta con echarle un ojo a las entrevistas de *Se buscan dramaturgos* que consignan nuestra intemperancia de hace una década.

Sin embargo, el debate oculta trasfondos más serios. El problema, desde mi punto de vista actual, no está en el estilo sino en la técnica para lograr determinado estilo. De acuerdo con un criterio simplista, la sinceridad, la bondad del mensaje podría bastar para hacer equivalentes palabras como rigor artístico y compromiso social. “Qué mal escribo y qué pobres mis herramientas, pero qué causa tan noble defendiendo”. En fin, pleitos trasnochados —como aquellos de los floridas contra

los boedos, contemporáneos contra revolucionarios, riosprofundistas contra estetas—, pleitos que la pintura, la narrativa y la poesía mexicanas, y de otros lares, dejaron atrás hace mucho y que el teatro, tierra de frutos tardíos en nuestro arte, sigue invocando en el presente.

El rechazo que unos cuantos de la quinta columna sentimos por el “costumbrismo”, “el retrato directo” o el “realismo comprometido” no implicó darle la espalda al mundo, tampoco denostar los logros de esos autores ni el lugar importante que algunos de ellos tienen en nuestra tradición. Sin ponernos de acuerdo porque, insisto, una de las características que tenemos en común es un férreo individualismo, varios de los del “desconcierto” expresamos nuestra diferencia. Y no sólo la expresamos, sino que la hemos ejercido, a destiempo, con la pluma y en las tablas.

Es curioso. Creo que, de una manera u otra, quisimos llamar la atención sobre un hecho que —todavía a la fecha y a pesar de la espléndida interpretación de Armando Partida— sigue siendo una tarea pendiente: escribir y valorar lo que yo llamaría la historia heterodoxa de la dramaturgia mexicana: lo que está fuera de las corrientes dominantes, de las “escuelas” y, peor aún, de algunos talleres donde se clonan dramaturgos, algo lamentable si consideramos que el gran valor de un escritor radica en su punto de vista individual sobre el mundo. Recordemos la diferencia que estableció Schwob entre la ciencia de la historia y la literatura: una da la visión de conjunto del bosque y la otra una

visión particular, peculiar hasta la minucia, hasta llegar a la descripción de la nervadura de una sola hoja irreplicable. El estilo es el hombre o la mujer, no la escuela o la tradición impuestas.

Tengo la impresión de que nosotros, o algunos de los del “desconcierto” —o, si así lo prefieren mis posiblemente desconcertados congéneres, límitenlo al que esto escribe—, llegamos a un teatro “no aristotélico” por una especie de carambola, más que por un mecanismo de herencia directa. Al no reconocernos en la corriente dominante, en el discurso de la generación inmediatamente anterior a la nuestra, buscamos otros modelos. De ahí la importancia que dimos a dramaturgos como Juan Tovar, Hugo Hiriart, Jorge Ibargüengoitia y, hacia atrás, a Elena Garro, al Xavier Villaurrutia del olvidado *¿En qué piensas?*, que tanto alaba José Antonio Alcaraz en su entrevista de *Se buscan...*, o a textos como *La hora de todos* de Juan José Arreola o a las locuras, un tanto imitativas del absurdo, de autores como Francisco Tario.

A conciencia o por las carambolas donde uno persigue un estilo en lo foráneo para luego descubrir que, en la propia tradición, determinada nota ya ha sido pulsada, la heterodoxia está muy presente en la dramaturgia mexicana de hoy. Ahí se dan la mano esos “criptodramaturgos”, la heterodoxia de la Nueva Dramaturgia y también, por supuesto, las enseñanzas de figuras clave de la historia oficial como Vi-

cente Leñero, una referencia de estilo y visión de mundo. Por eso tengo la impresión de que el cambio a la visión “no aristotélica” llegó por triangulaciones más cercanas a la lógica del billar, donde siempre caben las combinaciones inesperadas o imposibles.

Esta revaloración que hicimos algunos del “desconcierto” y que hacen —esto es lo más interesante—, que hacen, a veces con mayor vehemencia, aun desde el desconocimiento de causa, desde la mera práctica, los ultimísimos dramaturgos —y directores—, los más jóvenes o que han aparecido en fechas recientes, es un terreno que acaso, al paso del tiempo, termine por estrechar los puentes entre la dramaturgia del “realismo social” y la que todavía sigue siendo vista como una dramaturgia de introspección o no comprometida o formal o autista o volcada sobre sí misma.

Pero en un estudio serio como el del doctor Partida, se cuelan las paradojas. Aunque sale de su enfoque y de su propia postura ideológica, de alguna manera ya se empezó a escribir esa historia heterodoxa cuando él deslinda la visión aristotélica de la no aristotélica o cuando reubica y valora obras heterodoxas como la de Gerardo Velásquez y las propias del “desconcierto”.

“No existe lo que no tiene nombre”, dijo don Miguel de Unamuno. Siempre habrá matices para discutir el nombre de pila que se nos da. A los del “desconcierto”, en el mapa que don Armando trazó, en su primer tomo, a partir de entrevistas

donde el balbuceo es la norma —un discutible método periodístico para su magna tarea académica—, nos tocó una moneda al aire: ¿introspectivos o autistas? El tiempo dice y dirá de qué lado estamos o, mejor aún, dado que la obra está viva en varios casos, si podremos convertirnos en otra cosa, en algo que recuerde nuestras motivaciones de hace una década pero depuradas en rigor técnico y en el compromiso con las acciones humanas. *¿Nomen est omen?* A saber. Esto me recuerda, para terminar y despedirme, el chiste de los paisanos que llegan a bautizar a la niña y dicen que se llamará “Ugenia”, y el padre corrige “Con e”, y ellos, al año siguiente, regresan con otra niña y a la pregunta de “cómo se va a llamar” contestan “Ugenia”, y el padre dice “Con e”, y ellos replican “Ya tenemos una Coné, ésta queremos que se llame Ugenia”.

A las 45 entrevistas, cada dramaturgo podría añadir sus “Con e”, pero ahí está el notable testimonio; habla, finalmente, de una pluralidad no reconocida hace pocos lustros. La tarea, más que ambiciosa, fue inaugural. Son 45 voces que podrían decir con Dostoievski: “Por lo demás, ¿de qué puede hablar con el máximo placer una persona decente? Respuesta: de sí misma. Así, pues, hablaré de mí mismo”.

Ficha bibliográfica

Armando Partida Tayzán, *Se buscan dramaturgos*, Conaculta, México, 2002, tomo I, 358 pp., tomo II, 297 pp.

ARMANDO PARTIDA BUSCA DRAMATURGOS

Olga Harmony

Se trata de una larga, profunda y enorme investigación dividida en dos tomos. Su bibliografía crítica la antecede, es parte de la misma y en algunos casos hace uso de algunas de las entrevistas que aparecen en el tomo I de *Se buscan dramaturgos*. Antes que nada, quisiera destacar dos rasgos que me parecen importantes. Si en sí misma la entrevista es un género que nos permite atender la voz de los autores acerca de su propia obra, para el doctor Partida es el punto de arranque para teorizar acerca de la dramaturgia en las últimas décadas del siglo pasado y extraer conclusiones de lo que de otra manera serían puntos de vista en apariencia inconexos.

Esto me lleva al otro rasgo importante. La mayoría de los investiga-

dores bucean en los textos de autores del pasado o aun del presente, pero de manera individual sin establecer un corpus que englobe tendencias, rasgos comunes y aun diferencias en una generación dada. Y nombrar a las generaciones es un verdadero obstáculo porque lo que hoy es presente muy pronto dejará de serlo. Pido que se me permita hablar un poco de lo que a mí atañe, puesto que Partida me cita reiteradamente. El estudioso rebate, para referirse a la generación entre la de los años cincuenta y la de la llamada Nueva Dramaturgia, que yo la haya denominado Generación intermedia, como rebate a Ronald D. Burgess por designarla como “generación perdida”. El nombre de generación intermedia surgió para

establecer, estrictamente y en ese marco, el estudio acerca de un periodo que sería publicado (*Escenarios de dos mundos*, España, 1988) entre dos ensayos que hablarían de las generaciones anterior y posterior.

Me adhiero a la denominación genérica que establece Armando Partida de precursores, en el sentido de la escritura no aristotélica que se daría a partir de ellos porque, aun cuando el propio investigador haya escrito —en su ensayo *La vanguardia teatral en México*, publicado en el año 2000 por el ISSSTE— acerca de algunos textos cercanos a Brecht, de Novo, Magaña, Carballido y otros en los años 50, éstos, por su rareza y dispersión, no llegaron a conformar una corriente estilística. En resumen, de alguna manera hemos de uniformar las denominaciones de modos de escritura generacional, tal como ha ocurrido con los Contemporáneos, aunque la Nueva Dramaturgia ya no sea tan nueva y la Novísima Dramaturgia llegue a sufrir los primeros achaques en los tiempos venideros.

Partida enfrenta su estudio desde variados ángulos. Parte, como siempre (recordemos su ensayo *Décadas* en el CD que Sogem realizó con textos de más de cien autores) de la circunstancia social y política que enmarca a cada escritor de cada generación, de

manera que explica las tendencias estilísticas imbricadas con los momentos de la vida mexicana. De esta manera, al agotamiento de un sistema autoritario que ya se sentía en los años 60 y 70, y en correspondencia a las pugnas antiautoritarias que se daban sobre todo entre los jóvenes, aunadas a las nuevas formas estilísticas que llegaban de Europa, y que ya se daban en nuestro país a partir de las puestas en escena, corresponde una ruptura con las estructuras que Partida advierte en los que ya no fueron discípulos inmediatos de Usigli, es decir, las aristotélicas. En la corriente de la Nueva Dramaturgia esto se acentúa, junto a la gran diversidad de temas y estructuras, hasta llegar a la Novísima Dramaturgia —ya fruto de un vacío ideológico que se da a partir del desplome del socialismo real y la falta de modelos para las generaciones jóvenes— que entre otras cosas se advierte en el arte bajo la forma de postmodernismo. Disentiría yo del autor en cuanto a que se pregunta si el teatro de, por ejemplo, David Olguín y Luis Mario Moncada es autista o introspectivo. Yo afirmaré que es introspectivo en cuanto a que la introspección es una manera de encarar la realidad y el autismo la niega. En cambio, pienso que la definición de Moncada de su generación como la del Desconcierto podría ser muy acertada.

Esto es un mero marco de referencia para entender la dramaturgia. En el tomo I el autor la enfoca desde diversos puntos de vista, como se advierte a partir de las respuestas de los entrevistados porque nunca se nos dan las preguntas, aunque lo que priva es lo que cada autor entiende por realismo a partir de las búsquedas de Vicente Leñero. Si las entrevistas se ofrecen en orden alfabético, sin hacer diferencias generacionales o estilísticas, Partida se encarga de dar la coherencia necesaria en su extensa y sustanciosa introducción que denomina Reflexiones sobre una teoría dramatúrgica nacional de fin de milenio. En ella establece las correlaciones de entendimiento de los diferentes autores acerca del tiempo, el espacio, la anécdota y el tema —aquí abarca los aspectos ideológicos en que pocos dramaturgos reflexionan— y la realidad, fundamentalmente, y las maneras en que llegan a la escritura. No desdeña hablar de la formación de cada dramaturgo, menciona los talleres y hace hincapié en los entrevistados que acudieron a varios, como el de Leñero y los de Carballido y Argüelles para indagar qué tanto tomaron de unos y otros y especula en torno a asuntos poco indagados, como es el teatro de títeres, o las diferencias entre libreto teatral y guión cinematográfico y televisivo,

dado que algunos de los entrevistados han incursionado en esos medios.

En el tomo II es en donde se hace presente con mayor rigor la propuesta de Partida y es una especie de conclusión de todo el estudio. Reflexiona, tomando todo el material que ha estudiado, acerca de los modos no aristotélicos de estructura dramática a partir de Brecht y del absurdo. Elige a seis dramaturgos y sus textos de la generación de los Precursores y hace un somero análisis de cada uno. Lo mismo con los seis autores elegidos de la Nueva Dramaturgia, de los que también escoge una obra muy representativa para su propósito. De la Novísima Dramaturgia, de los siete autores estudiados hace calas en los respectivos textos. Todo ello lleva al estudioso a certeras conclusiones que servirán para investigaciones futuras y que se encuentran al final del vasto estudio que también cuenta con una extensa hemerobibliografía.

La edición probablemente mejoraría si se corrigieran algunos errores del corrector de pruebas, como esas citas a Arrabal, el dramaturgo, con minúscula como si se tratara de un texto arrabalero.

Ficha bibliográfica

Armando Partida Tayzán, *Se buscan dramaturgos*, Conaculta, México, 2002, tomo I, 358 pp., tomo II, 297 pp.

LAS SOMBRAS

SIN LÍMITE

Oliverio Chávez

El pasado siempre regresa y Ramiro, protagonista de la nueva novela de Eduardo Antonio Parra (Guanajuato, 1965), se lo topa en las efervescentes calles de Monterrey, a donde llega contratado para matar a una mujer. “Nada como sentir que la sangre de otros remoja la piel y quedarnos con su último suspiro”, señala el narrador en las primeras líneas. Turbadora y cruda como esta frase es así la primera novela de Eduardo Antonio Parra, *Nostalgia de la sombra* (Joaquín Mortiz, México, 2002) en la que con una narración absorbente atrapa al lector de principio a fin. Se trata de una cruenta historia que proyecta a su personaje a realizar un *flash back*. En el relato, situado en la nortea ciudad de

Monterrey, México, el ganador del “Premio Internacional de Cuento Juan Rulfo 2001”, mantiene la fuerza y el singular estilo por el que se ha distinguido con sus obras *Tierra de nadie* y *Los límites de la noche* como uno de los escritores más importantes de las letras mexicanas de hoy.

La historia que Parra escoge para su primera novela tiene como protagonista a Ramiro, un asesino a sueldo contratado para matar a una alta ejecutiva regiomontana. El crimen no es nuevo para él y aunque el autor lo deja claro desde su primera línea: “Nada como matar a un hombre”, esto obliga al personaje a enfrentarse con una historia casi olvidada. Sin embargo, su nueva encomienda lo arrastrará a los cami-

nos más oscuros que puede recorrer un hombre, aquellos que lo llevarán a un impactante encuentro consigo mismo, a la disolución de una identidad borrosa. La acción arranca en el corazón de la Ciudad de México, en la Plaza de Santo Domingo, donde a golpes de alcohol y tabaco, Ramiro comienza a prepararse para cumplir el contrato más difícil de su vida. En unas horas tendrá que regresar a Monterrey, donde se encontrará de frente con el fantasma de su primera víctima: el hombre que fue hace años y que murió salvajemente en una noche de canícula. Así, Ramiro, al interpretar a diversos personajes, regresa siempre al mismo punto, no logra nada. Ni como matón a sueldo, pepenador, jefe de familia, ni como editor de un periódico de nota roja, logra establecerse. En cada una de sus personalidades adquiere un nuevo nombre, una identidad desconocida incluso para él mismo. A pesar de que sí hay una secuencia y un punto de quiebre en cada uno de sus roles. Con una múltiple personalidad, recorre una y otra vez cantinas de mala muerte, pobladas de prostitutas y mafiosos. No está consciente de la existencia de sus otros yo, por lo tanto cuestiona, y duda hasta de su propia existencia. Y si eso es confuso para el personaje

principal, para el lector lo puede ser aún más en los cambios de capítulo, ya que no resulta simple la secuencia y orden de los actores.

Tal vez esta sea la razón por la que desquita su rabia contra la sociedad opresora de la que él es partícipe y creador, matando de la manera más violenta. Durante sus travesías siempre anhela una oportunidad para sobresalir de su reducido entorno, y no lo logra. Es por esto que me pareció de lo más interesante, ya que Parra juega y convierte a sus personajes en seres arrogantes, impulsivos y con un toque de brillantez. Así comienza su jornada, y a través de su narrativa, Pa-

rra introduce al lector en la carne misma de su personaje y desde allí recorreremos las calles de la capital nortea, podemos sentir el calor extenuante, la paciencia tensa del cazador que acecha a su víctima y la angustia de quien choca de pronto con un pasado que lo obliga a replantearse el futuro en un giro totalmente inesperado. Parece una exageración el desbordante pesimismo existencial de este escritor pues los protagonistas de este relato viven historias de deseo y fugacidad, comprendiendo que es un mapa real muy preciso.

En esta oscura odisea se despliega una excelente novela, ya que el

atractivo principal de la narrativa de Parra es viajar con gran fluidez a través del contexto social mexicano, sin inhibiciones ni censura, donde probablemente se mezcle en ambientes parecidos al de sus relatos. Parra pertenece al nuevo conjunto de escritores, que reflejan a una generación compleja y diferente, él ha forjado un estilo propio, y es por eso que se distingue en esta nueva camada mexicana.

Ficha bibliográfica

Eduardo Antonio Parra, *Nostalgia de la sombra*, Joaquín Mortiz, México, 2002,

BALANCE DEL PSICOANÁLISIS

Leticia Flores

En el mes de julio de 2000, en París, Jacques Derrida pronuncia una conferencia ante los Estados Generales del Psicoanálisis. Meses antes, había tenido lugar en esa misma ciudad, en la Universidad de la Sorbona, la primera asamblea internacional de los Estados Generales convocada por René Mayor. El motivo de esta convocatoria apuntaba a invitar a los psicoanalistas de diversos países a unirse para realizar una reflexión sobre el estado actual de las instituciones psicoanalíticas, estado que ha estado caracterizado por rasgos antagónicos o contrarios al psicoanálisis mismo. El psicoanálisis es subversivo, mientras las instituciones engendran rigideces contrarias a sus propios fines. El psicoanálisis

posee un poder de poner en crisis y de interrogar todo aquello que no funciona, es decir, desde un mundo cada vez más globalizado, con sus incontables intentos por promover el derecho internacional, el fracaso en la constitución de la Sociedad de las Naciones, lo que más tarde devendría la Organización de las Naciones Unidas, la lucha por el derecho a la vida, etcétera, que por otro lado muestra un rostro cada vez más devastador y angustiante: las nuevas formas de la guerra, del terrorismo, del genocidio, de la tortura y la pena de muerte, por sólo nombrar algunas muestras de esta realidad. Si bien el psicoanálisis puede interrogar dicha realidad, pareciera que él mismo está amenazado y se encuentra en

plena crisis. Por tanto la transformación de la situación del psicoanálisis actual es urgente. Derrida en este libro, reflexiona sobre esta crisis, la desmenuza, la confronta y de esta manera la expone a los Estados Generales invitando a analizar su propia constitución, su génesis y su historia para así evitar repetir lo que ya es síntoma en la institución psicoanalítica. Evoca no sólo al mito de Tótem y Tabú, sino que se detiene haciendo un paralelismo entre estos Estados Generales y los Estados Generales de la Asamblea Nacional Constituyente convocada por el rey Luis XVI en Francia. Estados que inesperadamente toman el poder e inician la Revolución francesa, lo cual produciría el cruel proceso de muerte del rey. Recordar a los analistas convocados ¿por quién?, el “parregicidio” y el parricidio sobre el cual se fundó un nuevo orden, es algo que tiene que ser cuestionado y analizado.

Es quizás por esta razón por la cual, Derrida tomará el tema de la soberanía y de la crueldad para dirigirse a los Estados Generales. Para él, lo más rigurosamente psicoanalítico y al mismo tiempo político en Freud es aquello que tiene que ver con la crueldad. Sin embargo, sobre esto se erigen grandes resistencias...

A partir de la segunda guerra

mundial surge un nuevo escenario caracterizado por un discurso inédito sobre los derechos humanos, el derecho a la vida así como también la importancia de un derecho internacional. En este escenario, también encontramos nuevas formas de una crueldad inimaginada. Si el origen de esta palabra nos remite al crimen de sangre, Nietzsche y Freud, nos muestran lo propio de la crueldad del alma.

Podemos detener la crueldad sangrienta (*cruor, crudus*, crue-litas), podemos poner fin al asesinato con arma blanca, con guillotina, en los teatros clásicos modernos de la guerra sangrienta, pero según Nietzsche o Freud, una crueldad psíquica los suplirá siempre inventando nuevos recursos. Una crueldad psíquica seguirá siendo desde luego una crueldad de la *psyqué*, un estado del alma, por lo tanto de lo vivo, pero una crueldad no sangrienta (pp. 10-11)

Crueldad es una palabra que puede conjugarse con todas las personas gramaticales y en todos los modos verbales —activo, pasivo, voz media, transitivo, intransitivo. Hacer sufrir, dejar sufrir, me hago o me dejo cruelmente sufrir, te hago sufrir, etcétera.

Si bien el psicoanálisis no es el único discurso capaz de responder a la gran interrogante que abre la crueldad, no se puede proyectar hacer una reflexión sin él. Incluso puede pensarse que ningún otro discurso ha sido hasta ahora capaz de abrirse a ésta hipótesis. El discurso ético, político o jurídico parecieran más bien cerrados ante la posibilidad

de la crueldad psíquica. Por eso el psicoanálisis no tiene coartada alguna. Derrida insiste en la urgencia de ceder ante una doble resistencia. La resistencia *del* psicoanálisis a abrirse, a dialogar con otros discursos, pero también la resistencia *al* psicoanálisis del mundo globalizado. El discurso positivista, los axiomas metafísicos de la ética, del derecho y de la política no han sido aún “desconstruídos” por el saber psicoanalítico, ni este ha construido aún los caminos para dialogar con aquellos discursos.

Para poder volcarse hacia lo que la crueldad tiene de más propio, es inevitable recorrer las construcciones teóricas freudianas sobre la pulsión de muerte, sobre la agresividad y la crueldad. Aunque la obra de Freud contiene innumerables referencias a ello, Derrida se detiene en un breve texto de Freud, de hecho se trata de un encuentro epistolar entre Einstein y Freud.

En 1931 El Comité Permanente por la Literatura y las Artes de la Sociedad de las Naciones se propuso publicar la correspondencia entre algunos eruditos sobre los problemas acuciantes de la época. En la que sostuvieron Einstein y Freud, se aborda el tema de la guerra y la paz. Aunque Freud se muestra escéptico con respecto a la posibilidad de entenderse con Einstein, Derrida nos hace notar que la carta de este se anticipa con fina agudeza a lo que Freud luego responderá. Entre las reflexiones vertidas por el físico, sorprende encontrar la idea de un odio y una violencia que juzga inherentes a la naturaleza humana. Incluso sostiene la idea de que no hay ninguna política capaz de erradicarla. Parte de

la idea que la fuerza y el derecho son inseparables y reconoce que la autoridad de la Sociedad de las Naciones (que precede a la ONU) había sido insuficiente para arbitrar los conflictos internacionales.

Una necesidad de poder político caracteriza a la clase gobernante de toda nación. Esta clase es espontáneamente soberanista, se opone a una restricción de los derechos soberanos del Estado. Esta pulsión de poder político se pliega a las actividades y a las demandas de otro grupo cuyas aspiraciones son puramente mercenarias y económicas (p. 33).

La hipótesis sobre la pulsión de muerte estará en el centro de lo que Freud responderá en este intercambio. La pulsión de muerte, efectivamente, es una tendencia autónoma y originaria en el ser humano. De su articulación con la pulsión sexual, Eros, surgen los fenómenos de la vida. La crueldad, el sadismo, la violencia, son las metas donde se exterioriza Tanatos. La crueldad referida a las tendencias pulsionales, aparece entonces como algo irreductible. Pero a diferencia de Nietzsche que coloca a la crueldad como algo sin término e irreductible, Freud le opone otro término: Eros.

Este análisis de la crueldad, de una crueldad psíquica, irreductible, es lo que constituye el aporte, aporte inédito que no ha sido integrado ni por el derecho, ni por otros discursos sociales, pero también es lo que el psicoanálisis, *sin coartada*, puede y debe proponer para encontrar la posibilidad, articulándose

con otros campos del saber, de *decidir* por las vías para combatirla.

Hasta ahora, el psicoanálisis no se ha propuesto ni pensar, ni penetrar ni cambiar los axiomas de lo ético, lo jurídico y lo político, sobre todo donde aparece la cuestión de la soberanía y de la crueldad. Esa es su resistencia. El precio de mantenerla puede ser muy alto. El psicoanálisis es mortal.

El ejercicio del poder y las manifestaciones de esa pulsión de poder

o de dominio han sido poco analizadas por los lectores de Freud a pesar de estar presentes en su obra. Los estados de ánimo del psicoanálisis, sus estados del alma, tienen que ser despertados, para poder inventar los caminos, crear los puentes inéditos por los cuales tendría que transitar, articulándose con los otros saberes que pueden interrogar las nuevas formas de la crueldad. Podemos reconocer que no hay consenso entre los psicoanalistas y sus inter-

locutores sociales, sin embargo “este disenso debe seguir siendo una alegre fatalidad” (p. 46).

Los Estados Generales se convocan en momentos de crisis. ¿está en crisis el psicoanálisis mundial?

Ficha bibliográfica

Jacques Derrida, *Estados de ánimo del psicoanálisis. Lo imposible más allá de la soberana crueldad*, Paidós, Bs. As., 2001.

LA FELICIDAD DE UNA NARANJA NO ESTÁ EN SER UN DURAZNO¹

Yvonne Cansigno

La tarea más importante que tiene el hombre en su vida
es el de dar nacimiento a ser él mismo
para transformarse en lo que es potencialmente.

ERICH FROMM

La felicidad de una naranja no está en ser un durazno, libro publicado en marzo de 2001 por Ediciones Favre en Lausana, Suiza, es un relato autobiográfico de Catherine Preljocaj, nacida en Francia, de padres albaneses refugiados y hermana del coreógrafo francés Angelin Preljocaj.

Conocé a Catherine Preljocaj de una manera fortuita, en un barco durante un recorrido turístico en Ottawa. Este encuentro nos llevó a una charla y convivencia apasionantes y a encontrarnos posteriormente en Montréal. Tuve la oportunidad de

conocer su historia personal y la existencia de su libro.

A la edad de 30 años, Catherine se entera que sufre de cáncer en el estómago. Durante nueve años sobrevive y combate los desgastes físicos de esta cruel enfermedad, periodo que le permitirá tomar conciencia de su dramática y difícil existencia.

Una vez superada su enfermedad, Catherine es llamada por el equipo *ça se discute* quien apoya a la asociación *Escarabajo (Scarabée)* y ofrece apoyo psicológico a las personas enfermas de cáncer. En un programa de *La Casa de la Radio*, Catherine explica en público que *no se puede separar el espíritu del cuerpo* y que *cáncer no es sinónimo de muerte*. En esa época nace en ella la inquietud de escribir y

narrar su historia. Se interesa por la comunicación y se le invita a participar como Jefa de publicidad de una revista mensual. Posteriormente se encarga de proyectos en una agencia de publicidad parisina donde coordina la Primera edición del Festival de música europea en Belfort. Contribuye también a la creación del Centro albanés en París. Asimismo, colabora en la obra colectiva *El libro de lo esencial* 2, publicado por las ediciones Albin Michel. Actualmente es terapeuta en París y prepara su segundo libro.

La felicidad de una naranja no está en ser un durazno no es sólo un relato más que nos introduce en el drama de su enfermedad. Por medio de la publicación de este libro, la autora logra un valioso testimonio que permite iluminar a aquellos enfermos de cáncer que sufren sin remedio día con día. *Katrin*,² quien cuenta su propia historia, comparte también lo esencial de su tumultuosa existencia: sus penas y frustraciones, sus temores y sufrimientos, sus terrores y sus logros.

Su carácter decidido y fuerte, y su particular sensibilidad, la conducen a iniciarse en la escritura para re-

¹ *Le bonheur pour une orange... n'est pas d'être un abricot*, Catherine Preljocaj, Éditions Favre, Lausanne, 2001, 234 pp.

² Katrin es el nombre de Catherine en albanés, y es el que la autora utiliza en su vida privada.

nacer verdaderamente a la vida, como ella misma confiesa:

La evolución de cada uno de nosotros es posible gracias a la toma de conciencia que permite la modificación profunda de los comportamientos.

Catherine describe, con un estilo sencillo y profundo, el malestar que le produce la influencia de su cultura de origen, la rigidez de costumbres y tradiciones albanesas ancestrales que le afectaron profundamente desde su infancia y en su juventud:

De confesión católica, mis padres nos educaron de acuerdo a la tradición albanesa con reglas provenientes de la Edad Media, y con gran influencia de la invasión otomana. Nosotras, las mujeres, soportamos una educación casi musulmana, *con la soberanía perpetua del Hombre. Rebelde a este sistema arcaico, machista, misógino, nunca acepté mis orígenes, ese país, esa lengua, esos ritos y esas leyes. Desde temprana edad, mostré mi diferencia, rechacé mi condición de mujer albanesa y sobre todo las costumbres sobre el matrimonio. Destinada, de manera ineluctable a un ritual de boda que consiste en desposar, sin conocerlo, no solamente a un marido, sino a toda una familia[...].*

Un día, huí [...] Y desde entonces, como me lo recalca permanentemente mi madre, encarno el "deshonor", la "vergüenza", el "velo negro" [...] sobre toda la Albania reunida. (p. 26)

En el libro, la autora relata sin orden cronológico sus vivencias. Por

ejemplo, describe por fechas, desde 1970 hasta 2000, la trayectoria de su vida en relación con su familia, su eterno choque de identidades, el rechazo a las costumbres familiares y de la comunidad albanesa en Francia y la experiencia al enfrentarse con su enfermedad y su recuperación posterior.

Sus hermanos Gina, Angelin, Cristine y Sylvie, serán partícipes y testigos de su intrincado itinerario a través de París, Lyon, Montenegro, Yugoslavia, Nueva York y Tours.

En noviembre del año 2001, el libro es premiado como *El gran libro del mes* por France Loisirs debido a la venta de siete mil ejemplares en menos de seis meses. Distribuido en París el mismo año y en Montréal y Québec en el 2002, *La felicidad de una naranja* es un thriller médico con suspenso y flashbacks incluidos.

El éxito del relato de *Katrin* radica en el contenido fundamentalmente y en el estilo que llega a atrapar al lector interesado en escuchar sus propias voces interiores, sus propias emociones, al identificarse poco a poco con las vivencias difíciles y dramáticas de la heroína afectada de cáncer, que pretende encontrar no solamente su curación física, sino también la del alma:

El objetivo de tu vida, por la confrontación con la enfermedad, puede ser de mostrarte que eres un alma sensible. Creo que lo más importante para ti es abrir tu corazón y amar. A ti misma, para empezar, después a los otros, aceptar recibir su amor o su amistad. Nada es más fuerte que el amor, nada es más

enriquecedor que la amistad y nada es más dulce que la ternura. Si nada es más impalpable y frágil que estos sentimientos, siempre necesitaremos estas emociones, ya que ellas tienen la cualidad de recordarnos, cada vez, que estamos vivos... Todos queremos ser amados tal como somos, ser aceptados sin juicio alguno, sin espera. Sin embargo, la mayoría de nosotros tendemos a transformarnos, a borrarlos, a crear otra imagen de nosotros con el fin de ser amados.[...] Al alba, la chamán, mi hermanita de las estrellas, me da el valor para llevar a cabo, el acto más esencial de mi vida. El de morir para mí misma. (pp. 190-191)

El afán por sobrevivir, a pesar de su crisis existencial, lleva a *Katrin* a incursionar en tratamientos alternativos como seminarios de psicología, filosofía y sobre la energía que se sustentan en creencias hindúes y tibetanas. Por ello, descubre y entiende que realmente el ser humano es integral y que lo físico está vinculado a lo espiritual. Este hallazgo la conduce a un proceso de evolución para lograr aceptarse y aceptar a los demás.

Una trayectoria que podría ser la de cada uno de nosotros en diferentes etapas críticas de nuestras vidas o en momentos donde podría sorprendernos la revelación de una enfermedad incurable. La autora comenta que si bien es cierto que el cáncer la dejó frágil, también le proporcionó la fuerza necesaria para lograr vivir plenamente cada instante, como si no hubiera un mañana.

No obstante que la muerte está presente desde el inicio hasta el final

del texto, se siente un anhelo de superar la crisis existencial que sufre Katrin. Ya sea deprimida o sublimando, odiando o amando, confundida o luchando, perdida o triunfante, cada nuevo día es un itinerario lleno de promesas:

Nací esa mañana Durante esa noche inolvidable, el llamado de la vida desgarró el velo de mis quimeras y, de un salto mágico me propulsó desde la orilla anestesiada de la inconsciencia hasta la ribera consciente de los posibles, Nacer con los ojos abiertos a los casi treinta dos años no es frecuente ni simple. Se me considera como una adulta cuando en realidad, hoy es mi cumpleaños... Tengo siete años, la edad de la razón. (P. 192) .

Para Katrin, el proceso de su enfermedad conlleva también a curar su problemática, perdonándose y perdonando a sus padres, que sin duda juegan un papel fundamental en su existencia:

Curar un cáncer no implica necesariamente ser feliz. Examinar mi existencia durante nueve años para descubrir el vínculo. Por medio de mi genealogía, ahí se encontraba lo esencial de mi curación. Esta larga carrera de fondo, salpicada de cuestionamientos sucesivos y de alumbramientos difíciles, eliminó mis dudas y permitió el nacimiento de un encuentro conmigo misma, con la otra, con los otros. Si para comprender a mis padres, era indispensable ponerme en su lugar, entender su manera de percibir la vida, los acontecimientos, los seres y las cosas. Dos años no fueron suficientes.

Pero, desde el principio de mi investigación, mi rencor tenaz hacia ellos se debilitó por un conmovedor encuentro con una niña y un niño, que presos de un destino atormentado, no pudieron crecer hasta la altura de sus sueños. (p. 231).

Catherine Preljocaj nace verdaderamente a la vida, cambia sus hábitos, sus sentimientos, sus pensamientos y su existencia. Poco a poco su cáncer se convierte en el símbolo y el descubrimiento de una voluntad superior a ella misma, cuya fuerza mágica será indisoluble.

No intenté negar mi enfermedad, sino aliarme a ella. Ella me hizo aprender a aceptarme tal y como era: enferma por haber nacido en una cultura en la que no me reconocía. (*Revista Fémmina*, 2001)

Katrin, más preocupada del ser que del parecer, tiene el mérito de dar esperanza, conjugando las virtudes energéticas de una naranja con el aroma apetitoso de un durazno:

Aquéllos que podrían pensar que perdí todos esos años, los más bellos de la vida de una mujer, contesto que el tiempo no existe cuando es vital para desvanecer las ideas falsas, esquemas inadaptados y límites desmesurados. En realidad, estos años pesan poco sobre uno de los platos de la balanza si el otro, bajo el peso de las creencias, nos lleva hacia abajo. No se pierde el tiempo en buscar quien se es o de dónde se viene. La vida es una serie de puertas: antes de

abrir las del futuro, asegúrenos de haber cerrado las del pasado. Yo desconfío de las corrientes de aire...El tiempo no representa nada si se consideran los beneficios de esta experiencia porque puedo decir que todos los acontecimientos de mi vida, aun los más dolorosos me ayudaron a construirme.(p.232)

El texto recupera toda una lección de vida, parece un recorrido de iconos, una epopeya tierna y violenta donde la reconciliación del corazón, de la inteligencia y del espíritu de *Katrin* con su pasado la persiguen y la llevan a su curación total. Sin duda es un libro dedicado a todos aquéllos que buscan conocerse mejor y vivir plenamente:

El retorno hacia la totalidad de mi recorrido me reclamaba reconsiderar mi femineidad, de apropiarme de sus cualidades íntimas con el objeto de vivirlas, ya no más por mera reacción en un inútil combate contra mis padres o los Albaneses, sino guiada esta vez por el deseo de regocijarme y abrirme al amor. A pesar de mis miedos: repetir las actitudes situaciones de la relación inicial con mis padres, la angustia a comprometerme, a defenderme por temer a perderme la ilusión de la fusión... Acompañando la fuerza de la escritura en resonancia con el proceso latente pero poderoso de la transformación, la historia de amor se extinguió poco antes de concluir. Lógicamente, juntar los pedazos del ser quebrantado, componer la imagen intrínseca de sí mismo exige autenticidad aún si es difícil inclusive molesta, tanto para uno como

para los demás. Pero es al trabajo de este relato y a este encuentro mayor por lo que llegué al final de mi búsqueda: aceptar ser lo que soy. (p.233)

Katrin relata sin prejuicios las duras pruebas que han marcado toda su vida, recreando con su escritura las vivencias que han desatado una catarsis que la ayudó a reconciliarse con su propia vida y con los que le rodean:

Y solo puedo dar gracias a esos años de tregua que me evitaron lo peor. Si mañana la muerte me sorprendiera, no dejaría este mundo enojado. Este terrible veneno solo contenía la desesperación de no poder encontrar mi lugar sobre el tablero de la vida (p. 233).

Albania ha tenido una apertura hacia Occidente, pero todavía sus leyes, tradiciones y costumbres siguen provocando dramas, violencia y sufrimiento a su población. Para la mentalidad occidental esta cultura es incomprensible, como lo dice *Katrin* de viva voz:

¿Cómo podría juzgar o condenar a los que me dieron la vida? A través de mi curación psicogenealógica para entender lo no dicho en el seno de mi familia, tuve que ir hasta Yugoslavia para que mi abuela me hablara

un poco de mi madre. Curiosamente mi madre y mi hermano me agradecieron el hecho de haber revelado tantas cosas ocultas prohibidas. Mi madre analfabeta le pidió a mi hermana leerle mi libro. Lloró tanto cuando escuchó cómo hablo de mis padres. Me sentí por primera vez reconocida.

El drama de Catherine es triple. Sedienta de independencia, nace en una familia atada a las tradiciones albanesas más arcaicas. Para escapar a la dictadura comunista, esta familia emigra a Francia, pero transporta intacta su cultura. El clima de Occidente no puede exacerbar las aspiraciones de Catherine por su independencia. Agreguemos que por azares del destino, sus genes son diferentes a los de sus hermanos. Ella es una rubia de ojos azules plantada en medio de una tribu de morenos claros con ojos negros. De hecho, ella se sentirá siempre diferente y extranjera en su familia, casi huérfana.

La felicidad de una naranja no está en ser un durazno muestra, finalmente, esa lucha permanente de *Katrin* confrontada a una sociedad en la que el individuo no cuenta y más aún si es una mujer. Este combate decisivo y puesto a prueba desde la infancia de Catherine, le genera seguramente predisposición al

cáncer sufrido. Y para vencer la enfermedad será necesario que ella se concilie con su propia vida:

No es porque sea difícil hacerlo nosotros, es porque no intentamos que es difícil. Catherine intenta afrontar tus miedos, restringir tus sufrimientos con el objeto de liberarte, apartar tus rencores para dar lugar en tu corazón, intenta también mostrar tus cualidades, lograr tus sueños para soñar otros más todavía. Catherine intenta tomar la decisión de vivir. Tu puedes concederte la autorización de ser feliz, allá, aquí, ahora! Tienes el derecho. El deber. Y lo mereces! (p. 191)

En este relato conmovedor, el aceptar morir para renacer, *Katrin* expone con cada anécdota narrada por su propia voz, el eco de sus estados del alma: sufría mil muertos, revivía mil duelos: el duelo del amor de sus padres, refugiados albaneses que quisieron educarla bajo un yugo medieval e incomprensible para el mundo occidental, el duelo de soportar su cuerpo dañado por el cáncer, el duelo por sus hermanas que aceptaron vivir de acuerdo con la imposición de tradiciones y costumbres albanesas, y el duelo de sus propios fantasmas al contacto con la guerra en Kosovo y la región de los Balkanes.

UN VIAJE SENTIMENTAL A TRAVÉS DE UN LIBRO DE FRANCIS MESTRIES BENQUET

Severino Salazar

*A Pedro Valtierra, que ha sabido
fotografiar estas tierras.*

En el desesperanzado monólogo de un campesino, que se encuentra a la mitad del ensayo, tiene su origen el título del libro: *El rancho se nos llenó de viejos*. Y es casi un enunciado rulfiano. Podría haber sido dicho por algún campesino de *El llano en llamas* o de *Pedro Páramo*. Lo terrible es que Juan Rulfo publicó sus dos obras maestras en los años cincuenta, y se refería a los acontecimientos revolucionarios y sus consecuencias de principios de siglo. Por otro lado, el campesino que cita Francis Mestries —a punto de terminar el siglo— está hablando de una tragedia que no ha terminado de suceder en el campo mexicano; y que al parecer son insolubles la serie de problemas que la provocaron, y ni

siquiera se vislumbran formas de ponerle un buen fin. Al contrario, parece que empeora.

La voz de ese campesino es la de un plañidero que se quedó olvidado en medio del escenario desolador, casi al final de la representación teatral (casi a oscuras, en medio de los estudios, las tesis, las estadísticas, las cifras, las encuestas, los programas de desarrollo, el fracaso de los Procampos, etcétera) o que se les olvidó a los que se fueron. Como al final de una tragedia griega —sólo que aquí sin el beneficio purificador y humano de la catarsis— este campesino hace un recuento de los daños. Podría ser el mismo personaje de la narración de Rulfo: “*Nos han dado la tierra*”.

El libro de Francis Mestries es un libro hermoso —dentro de lo terri-

ble y desalentador de su contenido— en cuanto que narra, expone y analiza, a través de las herramientas y discursos de las ciencias sociales, los complejos mecanismos de un drama humano, de una colectividad muy específica y localizada en ciertas regiones de la geografía zacatecana, más bien dicho, en toda ella. Se trata de un drama telúrico también, puesto que intervienen las fuerzas invisibles y siempre presentes de la tierra y el cielo; la aridez de la primera, y las sequías o inundaciones que en temporadas provoca el segundo. Y aquí van incluidos en abundancia los animales: la ganadería, las yuntas de caballos o burros, gallinas, puercos y todos los demás. Estos seres menores que comparten su destino con los zacatecanos.

Aunque el autor de esta obrita —para llamarla con cariño y por su tamaño físico, por su extensión, no así por su alcance y valía— es doctor en Ciencias Económicas, yo lo conocía y lo conozco como poeta. Y es desde la Literatura con mayúsculas que leo sus libros. Por lo tanto éste, *El rancho se nos llenó de viejos* es un relato, y más específico aún, una metáfora, una épica al revés, lo que se ha dado en llamar una antiépica. Y los temas y motivos (dos categorías literarias) de este texto vendrían a ser

la migración de los campesinos, el abandono del campo que los vio nacer —pero que no les puede dar de comer— para ir en busca de nuevas oportunidades de desarrollo, el sincretismo resultante en sus aspectos positivos y también en los más sórdidos y destructores.

Y esta aventura se lleva a cabo arriesgando muchos activos como el de perder su cultura, el de dividir la familia y de perder amigos y familiares. O perder la vida misma.

Con hechos y datos concretos: estadísticas, tasas de crecimiento poblacional, corrientes de inmigración y de migración, caídas y cambios de la producción agrícola en ciertas regiones, enajenación de las parcelas de cultivo, enumeración de municipios expulsos, flujo y circulación de dólares en el estado, inflaciones regionales, incrementos en las tarifas para pagar los coyotes que ayudan a los inmigrantes a cruzar la frontera, efectos del *American Dream* en el imaginario popular, fantasías y realidades una vez que se ha llegado a la meta que se halla en Los Ángeles o en Chicago, y en muchos otros lugares de la Unión Americana.

Echando mano de toda esta información, y de mucha más, desde luego, después del análisis y de la cimbra a través de los métodos de

la sociología, se reconstruye el dificultoso peregrinar de estos seres humanos expulsados por su tierra, con el cargamento de su cultura y su particular filosofía de la vida auestas, en una palabra, la problemática existencia de los nómadas zacatecanos. Me pregunto a medio libro: ¿Y los zacatecanos no somos nómadas desde que éramos chichimecos?

Todos los aspectos de la dinámica migratoria mencionados y analizados en el libro no son más que una taxonomía de significados simbólicos literarios por los cuales interpretamos la aventura de estar vivo de este grupo de seres humanos. A través de cada pieza de la información que contiene *El rancho se nos llenó de viejos* se muestra un abanico muy completo y elaborado de la composición humana del migrante: su filosofía de la vida, su posición en el mundo y su visión de Dios, del recreo, del concepto de familia y de solidaridad y conflicto con sus iguales, en una palabra, se nos enseña la configuración de su alma.

Es un libro entrañable por muchas razones, pero para mí especialmente por dos: en primer lugar porque soy zacatecano, y en segundo, porque soy escritor de novelas y cuentos que tienen como escenario el campo zacatecano y como personajes a los hombres, mujeres, niños y animales

que lo habitan ya sea permanentemente o por temporadas, o sea la materia prima del estudio de Francis Mestries.

Con datos y estadísticas “científicamente” manejados y probados, el autor nos muestra una realidad, y por conversión metafórica, por medio de la traducción literaria de esos datos y de esa realidad que nos toca hacer como lectores, el autor nos enseña otra realidad, aunque subjetiva, más profunda y esencial: la de la existencia, de lo que se tiene que hacer para proporcionarle satisfacción a una necesidad humana, o sea darle un sentido a la vida.

El propósito de estos párrafos es una invitación a la lectura de *El rancho se nos llenó de viejos*; uno no tiene que ser especialista para leerlo y sacar ganancias de él. Redundando: las técnicas con las que está estructurado el ensayo corresponden a las ciencias sociales, pero entre líneas podemos leer el discurso subyacente, implícito, subterráneo, el drama humano. Y como recomienda el filósofo clásico: nada humano nos debe ser ajeno.

Ficha bibliográfica

Francis Mestries Benquet, *El rancho se nos llenó de viejos*, Plaza y Valdés/ Universidad Autónoma de Zacatecas.

DE LAS TENTACIONES DEL CUERPO... A LAS DEL PODER

Rosaura Hernández Monroy

En ocasiones nos es difícil imaginar los alcances del fino tejido ideológico que envuelve nuestra conciencia y la forma de ver el mundo. ¿Cómo suponer que nuestra sexualidad está condicionada por una serie de prácticas sociales que ponen de relieve relaciones de poder? ¿Por qué dudar que nuestra realización emocional es a través del encuentro de una pareja “platónica” y del matrimonio? ¿Quién cuestiona el merecido homenaje que reciben las madres mexicanas, el 10 de mayo? Después de leer el libro *Cuerpo, representación y poder*, no puede más que caerse la venda de los ojos y reconocerse que estas prácticas sociales reflejan el modelo de país que se construyó después de la Revolución mexicana.

Elsa Muñiz, investigadora universitaria, realiza un acucioso análisis de la vida política, social y cultural del país, durante el periodo de 1920 a 1934; mediante de la revisión de los diferentes discursos que conformaron la cultura de género en la inmediata posrevolución. De esta manera, con una metodología muy sólida, el estudio muestra cómo se simbolizó la diferencia biológica y se afianzaron las representaciones de lo femenino y lo masculino desde los diversos discursos (el religioso, el educativo, el científico, y el jurídico). Para ello, la autora revisó, aparte de las fuentes tradicionales, gran cantidad de documentos: archivos, censos, informes de gobierno, revistas, manuales, además de entrevistas a personas que vivieron su juventud en los años veinte.

La autora nos muestra cómo la familia de clase media recogió la tradición de familia nuclear, bien avenida, organizada en torno al matrimonio monogámico, cuyo noble fin era la reproducción. Así la monogamia obligada desvalorizó el placer, sobre todo para la mujer que tenía la excelsa misión, como lo planteaba Manuel Gamio, de “forjar la Patria” al procrear y reproducir biológica y culturalmente a la sociedad. Por medio de manuales de urbanidad como el de Carreño o textos como *Lecturas para mujeres*, de Gabriela Mistral, la sociedad se educaba; a esta titánica tarea se aplicaron tanto la Iglesia católica como el Estado, convencidos de que sus metas, en cuanto al control de las conciencias no eran opuestas.

La actitud de la sociedad de esta época ante el cuerpo, era totalmente represiva: nada de ostentarlo, ni mostrarlo, había que cubrir los gestos y hasta la más mínima expresión; sobre todo para las mujeres que debían ser “correctamente” femeninas. Sin embargo, la influencia de la cinematografía estadounidense fue notoria, y la moda que lucían las mujeres de allende el Bravo, seducía por la sensación de libertad que proyectaba. Para evitar tales ejemplos, asociaciones como la Unión de Damas Católicas y los Caballeros de Colón llegaron a presionar hasta la mitra, para evitar

que se exhibieran películas tan pecaminosas.

El proyecto nacionalista de los años veinte trató de integrar a una población de muchos rostros, así que trabajó para definir “lo mexicano”, exaltando lo popular y lo autóctono; así fue como caímos “bajo el yugo del charro, la china y la música de mariachi”. *El Jarabe Tapatío* muestra que la síntesis nacionalista estuvo también definida por la diferencia genérica: la feminidad y la masculinidad idealizadas. La separación de las esferas pública y privada se hizo de nuevo evidente: el mundo de afuera, el del peligro, la perdición y el vicio, era masculino; el mundo de adentro, el de la moral, los cuidados y la emotividad era femenino.

Las metáforas de la reconstrucción nacional y de la vida nueva, evocaban una serie de expectativas, así como temores a lo desconocido. Situaban a los ciudadanos entre lo viejo y lo nuevo, entre la virtud y el vicio. Era el momento decisivo de la confirmación de los valores que dominarían el nuevo orden social: la ética del matrimonio, las prohibiciones sobre sexualidad no genital, los estigmas contra las relaciones extramaritales, la satanización de la homosexualidad, el repudio al aborto. Para la sociedad posrevolucionaria convencida de un afán de mejoramiento, las prostitutas eran la representación de la mujer víctima de sus propias debilidades, rechazadas por ser vistas como la vía de infección de una sociedad respetable.

Las mujeres jugaron un papel fundamental como vínculo entre la modernidad y la tradición; como símbolo del ingreso de México al mundo capitalista y como elemento

conservador de las tradiciones. Por ello se da la sobrevaloración de la maternidad, desde el punto de vista del imaginario social, las mujeres eran un elemento que la nueva estructura de poder habría de resignificar y aprovechar en su beneficio. Así la representación de la madre, se incorporó al tejido simbólico del discurso dominante constituido por la religión, el nacionalismo y la modernización.

En el México de los años veinte, la intervención del Estado en la vida sexual de los sujetos fue determinante, ya que se generó una política sexual que modeló la opinión pública, en lo relativo a anticoncepción, práctica de aborto, salud materno infantil, lactancia, etcétera. Esto propició al inicio de la década de los treinta la controversia manifiesta entre la Iglesia y el Estado, se desplazó de la tradicional discusión sobre el laicismo en las escuelas particulares al espacio de lo corporal y lo sexual, que se concretó a partir de la idea de la educación sexual. De este modo, la lucha por el poder entre los diversos grupos siguió la ruta de la apropiación del cuerpo y la sexualidad.

Con el arribo de la sociedad burguesa, el amor sentimental se perfiló como partidario de la unión, del matrimonio, del amor virtuoso y opuesto a lo pecaminoso; la pasión, en cambio, se percibía como destructiva, carnal y pública. Con el galanteo se conservaba la idealización del objeto amoroso, tan característico del siglo xvii. En México esta práctica fue reutilizada por las nuevas capas medias que empezaron a adoptar algunos modelos propios de la antigua aristocracia. La educación de manual

se presentaba como una manera práctica de adoptar el modelo de cultura urbana moderna que guiaba la vida íntima de los ciudadanos. Otras fuentes que contribuyeron a formular el código amoroso fueron las novelas por entregas que aparecían en diarios como *El Universal* o *Revista de Revistas*, así como en “novelas rosas” que llegaban de España.

Así, este interesantísimo estudio muestra que las acciones de los Estados instrumentadas y dirigidas al control de los sujetos de género cobran sentido sólo como parte de un análisis de la construcción y consolidación del poder. A través de esta investigación comprendemos que la relación entre la formación del Estado moderno en México desde el poder ejercido sobre los sujetos y sus cuerpos, permite un acercamiento a las formas de subjetividad socialmente aceptadas. Elsa Muñiz finaliza su texto con una propuesta teórica: *la cultura de género*, la cual visualiza como un continuo en el que se repiten constantemente las jerarquías de los papeles que cumplimos hombres y mujeres, del mismo modo que se mantienen los referentes simbólicos, ya que no sólo se reproducen sino que se adaptan a las necesidades del poder formando parte de las redes imaginarias que lo sostiene. Sólo así, cada generación podrá dar cuenta de la herencia que recoge del pasado.

Ficha bibliográfica

Elsa Muñiz, *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*, UAM/Miguel Ángel Porrúa, México, 2002, 346 pp.

RECONOCIMIENTO A LA MAESTRÍA EN HISTORIOGRAFÍA DE MÉXICO

María Luna Argudín

El Instituto Nacional de Antropología e Historia —en un esfuerzo por apoyar la investigación original— otorga desde hace 37 años premios en diversas categorías a los mejores trabajos de historia, antropología y conservación de monumentos. Recientemente instituyó el premio Edmundo O'Gorman en honor al fundador de los estudios historiográficos. El premio es un reconocimiento para los mejores trabajos de tesis e investigación en materia de historiografía; en el concurso participan

todas las tesis defendidas en el país en el año inmediato anterior al de la convocatoria. El jurado —formado por especialistas reconocidos en la materia y provenientes de distintas instituciones— evalúa la originalidad e innovación de los contenidos, el rigor metodológico, la solidez de las investigaciones y la coherencia en la argumentación.

Este año por tercera vez consecutiva el INAH ha reconocido el valor de los trabajos de tesis elaborados por los alumnos de la maestría en Historiografía de México. El pre-

mio a la mejor tesis de este nivel fue otorgado a Aarón Grajeda por su trabajo *Vindicación. Análisis historiográfico de un género para el desagravio, la identidad y la muerte*, que como el título indica permitió al maestro Grajeda identificar un género político-literario.

Mención honorífica obtuvo Adriana Gil Morono con *La fiesta como texto: prácticas culturales y representaciones sociales en la jura de Carlos IV, Veracruz 1790*, en el que analiza una relación por medio de la cual pudo identificar tanto los elementos retóricos como la trama social que los sustenta.

Rosalía Velasco con la tesis "México en la mirada John Kenneth Turner" obtuvo el mismo premio en 2000 y actualmente se encuentra en proceso de publicación. En 1999 el INAH no abrió la convocatoria en esta categoría. Previamente en 1998 Javier Rico Moreno había obtenido el mismo premio por *Cultura y representación historiográfica. La revolución mexicana en los orígenes del revisionismo*, misma que fue publicada en coedición por la UAM/Azcapotzalco y Conaculta.

HISTORIOGRAFÍA

CRÍTICA¹

Martha Ortega Soto

El Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) otorgaron una mención honorífica en el premio Edmundo O'Gorman edición 2002 al texto de Silvia Pappe, *Historiografía crítica. Una reflexión teórica*. Éste constituye, como lo indican sus datos, un libro de texto para los alumnos de la maestría en Historiografía que se imparte en la UAM-Azcapotzalco. Está dirigido a guiar los cursos de metodología en un sistema de enseñan-

za no presencial. Por tanto, uno de los méritos más relevantes de este libro se encuentra en la cuidadosa planeación didáctica de la exposición del tema en general y de los temas particulares. La autora demuestra que la discusión teórica no requiere de un lenguaje complicado y sofisticado para ser fructífera, antes bien una redacción clara y sencilla constituye una mejor garantía de comprensión de lo expuesto por parte de la escritora.

El libro tiene un objetivo claro: que el lector conozca y comprenda qué entiende la autora por historiografía crítica como una práctica de investigación. A lo largo de su argumentación Silvia Pappe enfatiza, reiteradamente, que su propuesta es sólo eso: una propuesta. El axioma

fundamental a partir del cual define a la historiografía crítica y el ejercicio de la misma es la historicidad de la historia y, por ende, de toda práctica humana, incluso la vinculada con la producción del conocimiento. En virtud de que la producción del conocimiento es histórica, sus resultados también lo son. En otras palabras, todo conocimiento es provisional de manera que el lector no debe olvidar, y de cualquier manera la autora no se lo permite, que los conceptos, postulados, definiciones y argumentos que ella elabora no son definitivos ni absolutos y que aquél tiene la obligación de reelaborarlos continuamente. Así lo señala explícitamente al exponer el sistema en el que el lector debe trabajar con el libro de texto:

El alumno como investigador no debe en ningún caso repetir, resumir o aplicar mecánicamente los conceptos, ideas y resultados de investigación de otro investigador [en este caso particular de Silvia Pappe y de los autores en quienes ella se apoyó], sino problematizar el conocimiento constituido, mediante la reflexión y la escritura".²

¹ Silvia Pappe, *Historiografía crítica. Una reflexión teórica*, UAM, México 2001, 176 pp. (Colec. Libros de texto y manuales de práctica, serie Libros de Posgrado).

² *Op. cit.*, p. 12.

En la introducción la autora define a la historiografía crítica y expone la teoría que la sustenta. Nos presenta un fino bordado en torno a la historicidad de la historia y de la historiografía crítica, misma que crea las condiciones para generar conocimientos nuevos.

En seguida pasamos al ejercicio mismo de la disciplina ordenado en tres ejes de trabajo. El primero se ocupa de la definición de conceptos. A pesar de la renuencia de la autora por fijar los contenidos de la historiografía crítica y los supuestos en los que se apoya, se ve obligada a discutir la definición de los conceptos con base en los cuales es posible realizar el análisis historiográfico. Los conceptos que considera indispensables para el buen ejercicio de la disciplina son: temporalidad, espacio, principios dominantes y discurso. Cada uno de ellos se presenta y debate en un capítulo específico. En cada caso Silvia Pappe da

a conocer sus propias conclusiones, provisionales desde luego, acerca de cada uno de los conceptos que deben estudiarse.

El segundo grupo de ejes de trabajo está encaminado a discutir “las condiciones y posibilidades del conocimiento sobre el pasado”. En este caso, la autora aborda los problemas de los que se han ocupado la filosofía y la teoría de la historia para elucidar las condiciones a partir de las cuales es posible conocer el pasado, es decir, las condiciones epistemológicas del mismo que hacen posible generar un conocimiento sobre el pasado que tenga significación en el presente. Aquí nos encontramos con el desarrollo ulterior o “posmoderno” que ha tenido uno de los postulados básicos de la disciplina de la historia en el siglo xx: la certeza de que no podemos conocer el pasado “tal como fue” sino que sólo podemos aproximarnos a él a través de nuestra propia realidad, colectiva e individual, presente.

El tercer grupo de ejes de trabajo se ocupa de analizar el debate actual acerca de cómo dotamos de significación a ese pasado. En estos ejes se pone a prueba, una vez más, el principio de la historicidad del conocimiento producido por la historiografía crítica. Pues a partir de la significación que otorguemos en el presente a ese pasado, el futuro tendrá que dotar de significación nuestros propios resultados.

Así, me parece que el libro de texto cumple con los propósitos para los cuales está diseñado, esto es, introducir al lector en el ejercicio de la historiografía crítica mediante la estrategia de aplicar a la propia disciplina los principios metodológicos y analíticos que la sustentan.

Por último, sólo nos resta señalar que el libro de Silvia Pappe, muestra, una vez más, que la reflexión teórica e historiográfica, crítica o no, en México continúa dependiendo de los teóricos europeos.

SINOPSIS DE LOS ARTÍCULOS DE FUENTES HUMANÍSTICAS, 25-26

“Aceras salvajes: un verano cultural gay en la ciudad de México” de Antonio Marquet es una panorámica de las actividades culturales gay en la ciudad de México durante el verano del año 2001. Se reporta algo de los más representativo en teatro, cine, artes plásticas, literatura. El objetivo es percibir la diversidad de una oferta cultural, que una sociedad heteronormativa se complace en ignorar, o a lo sumo en descalificar.

Los **“Asedios a Francisco Hernández”** de Joaquina Rodríguez Plaza son tres. Ninguno de ellos pretende hacer juicios críticoliterarios, sino acompañar al escritor con la libertad de una lectora seducida por sus poemas. En el primer asedio subrayo la cercanía con otros escritores de diferentes épocas

igualmente apasionados por la angustia y el sufrimiento asiduo. En el segundo, “Sonidos a la vista”, establezco analogías entre la música –tópico frecuente en Hernández– y algunos de sus poemas. En el tercero, «La trampa de escribir», veo al poeta faústico que relaciona todo con todo, de ahí que, al final, me detenga también en su sentido del humor, sus *jeux d’esprit*.

La finalidad de **“Canon y corpus literario en Latinoamérica”** de Silvestre Manuel Hernández, es presentar la problemática que en torno al canon y al corpus se ha dado en Latinoamérica desde la segunda mitad del siglo XVIII; la forma en que se aborda el tema es completamente teórica, y se sostiene la tesis de que puede haber cánones coexistentes y

corpus que amplían al canon oficialmente determinado.

“Libertad del hombre y autoridad del Estado en el pensamiento de Wilhelm von Humboldt” de Óscar Cuéllar Saavedra y Augusto Bolívar Espinoza, examina su pensamiento político sobre las relaciones entre los individuos y el Estado. Los ensayos de Humboldt reflejan los problemas de la cultura y la política alemanas de su tiempo a la vez que exponen una visión filosófica de alcance universal.

“El papel del juego en la obra de Julio Cortázar:” «Graffiti». Después de un esbozo de lo que es el juego y de su papel en la historia de la humanidad, nos adentramos en el papel central que tiene dentro de la producción cortazariana, y avocarnos más tarde al aspecto lúdico en el cuento de «Graffiti».

“El pensamiento europeo y la medicina mexicana en el último tercio del siglo XIX” El siglo XIX fue testigo de grandes avances científicos en la biología, química y física que se reflejaron en la medicina. Europa fue cuna de grandes investigadores que realizaron avances en el conocimiento de la anatomía humana y en los agentes productores de enfermedades.

México no estuvo atrás, médicos mexicanos aspiraron los conocimientos europeos y aportaron importantes investigaciones al conocimiento mundial. Un médico mexicano descubrió el virus productor de la fiebre amarilla y otro más descubrió las posibilidades de una planta como el anestésico más poderoso de la época.

“¿Pudo existir Juan Diego?” De Juan Diego, no sabemos nada; como tampoco sabemos nada de los millones de indígenas que en ese entonces poblaban el Anáhuac, pero como sabemos que el texto de las apariciones es de origen indígena, se atiene, por tanto, a las convenciones míticas indígenas. En este sentido, Juan Diego, el más humilde de los hombres, es propuesto como un «Juan» que contrasta diametral y simétricamente, con el otro personaje relevante del relato, el primer obispo de México, Fray Juan de Zumárraga, el más encumbrado de los hombres. En el juego mítico propuesto por el relato mítico, de consistentes y cuidadas analogías, se

nos insinúa que si uno es real el otro Juan también debe serlo, lo que si no es una prueba definitiva, sí permite iluminar la naturaleza del enigma.

“La segunda traición de Judas”. Las novelas históricas *Réquiem para un campesino español* (1960), de Ramón J. Sender, y *Soldados de Salamina* (2000), de Javier Cercas, son por una parte, testimonio de la época que las ve aparecer: la Guerra civil española. Y por otra parte, un cuestionamiento de lo sabido de este conflicto. La intención de ambos novelistas: mostrar la responsabilidad de los actores del conflicto y desenmascarar a los fantasmas que habitan el imaginario histórico de su país.

En **“Las señoritas en los calendarios del siglo XIX mexicano”**, previa contextualización de lo que eran y representaban los calendarios en el siglo XIX mexicano, se realiza un análisis de textos incluidos en algunas de las más representativas publicaciones de esta índole dirigidas a las señoritas de la época. Se concluye que, difusores del

imaginario popular en el siglo XIX mexicano, los calendarios, sobre todo en el caso de los dedicados a las mujeres, tuvieron un papel importante en cuanto los roles genéricos históricamente asignados.

En **«La utopía en *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* de Severino Salazar»**, se analiza la novela de Salazar desde el punto de vista de las utopías, para lo cual se revisan los planteamientos de algunos autores como Bacon, Campanella y Sánchez Vázquez, para probar que el trasfondo de esta obra contiene rasgos de las grandes utopías, como sería la creación de un espacio ideal, en el que las contradicciones sociales se resuelven con la instauración de un nuevo orden en el que prevalece el bienestar colectivo. Sin embargo, al realizarse la utopía ésta deja de existir y entonces surgen los problemas que harán necesario la aparición de nuevas, pues éstas son necesarias para vivir y trascender lo existente. Es así como *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* revitaliza a través de un viaje de niños la importancia de los sueños y las utopías.

COLABORADORES

FUENTES HUMANÍSTICAS, 25-26

Margarita Alegría de la C. es licenciada en Lengua y literatura hispánicas, con estudios de maestría en Literatura mexicana. Doctora en Literatura mexicana, título obtenido con la tesis. *Historia y religión en Profecía de Guatimoc de Ignacio Rodríguez Galván*. Autora de algunos libros de texto sobre lectura y redacción y de diversos artículos de análisis y crítica literaria, y de asuntos culturales, en diversas revistas especializadas y libros colectivos.

El Mtro. **Óscar Cuéllar Saavedra** y el Dr. **Augusto Bolívar Espinoza** son profesores titulares de tiempo completo C, en el Departamento de Sociología de la UAM-Azcapotzalco.

Ociel Flores Flores es licenciado en

Letras Modernas por la UNAM, maestro en Letras Eslavas por la Universidad de Sofía y doctor en Literatura General y Comparada por la Universidad de la Sorbona, París III. Actualmente es profesor-investigador en la UAM-Azcapotzalco. Ha publicado diversos artículos sobre poesía mexicana.

Carlos Gómez Carro es investigador del Área de Literatura, del departamento de Humanidades, de la UAM-Azcapotzalco.

Silvestre Manuel Hernández ha realizado estudios de Danza Contemporánea en el INBA; es licenciado en Filosofía por la UAM-I.; especialista en Literatura Mexicana del siglo XX por la UAM-A.; y ha seguido estudios

de Maestría en Teoría Literaria en la UAM-Iztapalapa. Es autor de los artículos: "El vacío o la comunión con el ser en la obra de Josefina Vicens", en *Tema y variaciones de literatura*, núm. 12, UAM-A.; "Comprensión y experiencia del arte en Gadamer", en *Fuentes Humanísticas*, núms. 21/22, UAM-A.; «Autor-sujeto, una reflexión filosófico-literaria», en *Iztapalapa*, núm. 50, UAM-I.; "Cuestionamientos teóricos en la teoría literaria", en *Fuentes Humanísticas*, núm. 23, UAM-Azcapotzalco.

Alejandra Herrera es licenciada en Filosofía por la UNAM, y pasante de la Maestría de Letras Mexicanas en la misma Institución. Es profesora del Departamento de Humanidades y ha publicado antologías y artículos en revistas especializadas.

Gloria Ito ha hecho estudios de licenciatura en lingüística y literatura en el área de alemán en la FFyL de la UNAM y de posgrado en Literatura comparada en la Universidad de Leipzig, Alemania. Actualmente es profesora en la UAM-Azcapotzalco.

Elena Madrigal es profesora investigadora de tiempo completo en el Departamento de Humanidades, UAM-A.; candidata a doctora en literatura hispánica por El Colegio de México.

Antonio Marquet (Ciudad de México, 1955) es ensayista (*Archipiélago dorado: el despegue creador en Agustín Yáñez*, UAM, 1997) *¡Que se quede el infinito sin estrellas!: la cultura gay a fin de milenio*, UAM, 2001); traductor: Samuel Beckett (*Sobresaltos*, UAM, 1990); Michel Foucault (*El poder: cuatro conferencias*, UAM, 1989); Michel Butor (*Retrato hablado de Arthur Rimbaud*, Siglo XXI, México, 1992; *Degustación*, UNAM, México, 1993); Didier Anzieu (El cuerpo de la obra: Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador, Siglo XXI, México, 1993; Serge André, *¿Qué quiere una mujer?*, Siglo XXI, México 2002) y profesor en la UAM-A. Su más reciente libro es *Vía a la palabra: estrategias y prácticas hacia una metodología de la lectura*, UAM, 2002.

Elsa Muñiz García es doctora en Antropología Histórica, e investigadora nacional Nivel I; autora de *El enigma del ser: la búsqueda de las mujeres*, UAM, 1994; y *Cuerpo, representación y poder. México en los albores*

de la reconstrucción nacional (1920-1935), UAM - Miguel Ángel Porrúa, 2002. Ha participado en libros colectivos como *Nuevas ideas; viejas creencias*, UAM; *Tiempo y significado*, Plaza y Valdés; *Voces disidentes*, Taurus, en prensa. Ha colaborado en diversas revistas especializadas como *Acta Sociológica*, *Fuentes Humanísticas*, *Cuicuilco*, *alegatos*, *Omnia*, *Nueva Antropología*.

Joaquina Rodríguez Plaza entró en la UAM-A. en 1974 como profesora de francés. Después se incorporó al Área de Literatura del Departamento de Humanidades y, hasta la fecha ha impartido cursos diversos: Redacción, Investigación Documental, Comunicación, Metodología de la Lectura, Narrativa Mexicana del Siglo XX. Producto de sus tareas como investigadora, tiene publicados textos que versan sobre la narrativa del exilio español en México; además escribe relatos, cuentos, artículos de crítica literaria y ensayos literarios.

Marcela Suárez Escobar es licenciada en sociología por la UAM, maestra y doctora en historia por la UNAM, y candidata a maestra en derecho por la Universidad de Barcelona. Profesora titular «C» de tiempo completo en la UAM-A. desde 1982; ha escrito cerca de 60 artículos en revistas especializadas; coordinado varios libros y escrito dos: *Hospitales y sociedad en la ciudad de México del siglo XVI* y *Sexualidad y norma sobre lo prohibido*. Ahora prepara *Prensa y delincuencia en México en los albores del siglo XX*.

Vida Valero es licenciada en Letras Modernas, Inglesas, por la UNAM. Tiene estudios de maestría en la Universidad de Brunel, Inglaterra, y la Especialización en Literatura Mexicana del siglo XX por la UAM-A. Es profesora de tiempo completo en la UAM-A., adscrita al Departamento de Humanidades. Ha publicado antologías y ensayos en revistas especializadas.

INVITACIÓN

- La revista *Fuentes Humanísticas* publica artículos y ensayos de investigación inéditos, bibliografías críticas, notas benevológicas de revistas y reseñas bibliográficas relacionadas con la teoría de la cultura, la historia, la lingüística y la literatura.
- *Fuentes Humanísticas* se publica semestralmente. Aparece en enero y junio de cada año. Para presentar colaboraciones en el mes de enero, el plazo de recepción vence el tercer viernes de septiembre. Para el número que se publicará en junio, el plazo es el primer viernes de marzo.
- Los criterios de discriminación del material valoran la originalidad del tratamiento del tema y su aportación científica, la solidez metodológica, argumentación y coherencia del texto, apoyado en una bibliografía amplia y pertinente, así como en los atributos estilísticos de la exposición.

Normas para la presentación de originales

1. Se enviarán tres ejemplares impresos de cada texto, acompañados de su correspondiente archivo, capturado mediante cualquier procesador de palabras de uso común. Deberán ser versiones definitivas e inéditas con una extensión entre 12 y 25 cuartillas (tipo de 14 pts., 28 renglones, 60 caracteres por línea).
2. El título del trabajo se escribirá en mayúsculas sin subrayar y no deberá ser mayor de 15 palabras. El nombre del autor y de la institución a la que pertenece aparecerán al final del texto y se anexará nota bibliográfica del autor no mayor de 5 líneas (50 palabras).
3. Los temas de los artículos requieren apegarse a las líneas de investigación propias de las Áreas del Departamento de Humanidades (historia, identidad cultural, lingüística y literatura).
4. Los trabajos de investigación incluirán un resumen de los mismos en donde se describirá el problema, la metodología y los resultados de la investigación, sin exceder 5 líneas (50 palabras).
5. Las citas textuales que excedan de cuatro líneas irán a renglón seguido y con márgenes a ambos lados, mayores que los del resto del cuerpo del texto.
6. Las referencias bibliográficas se harán de acuerdo con el formato empleado por *Fuentes Humanísticas*. Las fichas bibliográficas se elaboran de acuerdo con el siguiente modelo: Parra, Eduardo Antonio, *Los Últimos de la noche*, ediciones Era, México, 1996. 134 pp.
7. Las colaboraciones deberán ser entregadas junto con las coordenadas suficientes que permitan una comunicación fácil con los autores (dirección electrónica, teléfono, fax, domicilio).
8. La Revista *Fuentes Humanísticas* no devolverá originales.
9. No se considerarán las colaboraciones que no reúnan todos los requisitos arriba señalados.

UNIVERSIDAD
AUTONOMA
METROPOLITANA



Casa abierta al tiempo

Azacapotzalco