

F R E V I S T A FUENTES HUMANÍSTICAS

REVISTA DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES DE LA UAM-AZCAPOTZALCO • AÑO 8 • II SEMESTRE DE 1996/I SEMESTRE DE 1997

LOS GUAJOLOTES
DE NAVIDAD

Severino Salazar

ORLANDO: DE LA
UNIÓN DE LOS
CONTRARIOS A LA
LUCHA POR LA
IGUALDAD

Alicia Pereda

VANGUARDIA,
INDIVIDUALIDAD Y
UNIVERSIDAD EN LOS
POETAS DEL GRUPO
DEL 27

Pedro C. Cerrillo

13/14

FOTOGRAFÍA

Josefina Rodríguez
Maruach


Azcapotzalco

\$20.00
ISSN 0188-8900

R E V I S T A **FUENTES** HUMANÍSTICAS

REVISTA SEMESTRAL DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES UAM-AZCAPOTZALCO
AÑO 8, NUM 13/14 II SEMESTRE DE 1996/I SEMESTRE DE 1997

DIRECTORIO

Dr. José Luis Gázquez Mateos

■ RECTOR GENERAL

Lic. Edmundo Jacobo Molina

■ SECRETARIO GENERAL

Mtra. Mónica de la Garza Malo

■ RECTORA DE LA UNIDAD AZCAPOTZALCO

Lic. Guillermo Ejea Mendoza

■ SECRETARIO DE LA UNIDAD

Mtro. Víctor Manuel Sosa Godínez

■ DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Mtra. Begoña Arteta

■ JEFA DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Leticia Algaba

Begoña Arteta

Elvira Buelna

Miguel Ángel Flores

Alejandra Herrera

Elsa Muñiz

Severino Salazar

■ CONSEJO EDITORIAL

Silvia Pappé

■ ASESOR TÉCNICO EDITORIAL

Adriana Corona

■ DISTRIBUCIÓN

Israel Ayala

Eugenia Herrera

■ DISEÑO GRÁFICO

Departamento de Humanidades

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco

Av. San Pablo N°. 180 Col. Reynosa Tamaulipas,

Azcapotzalco, CP 02200 México, D. F.

Certificado de licitud de título y contenido números 6926 y 8017

ISSN 0188-8900

DISEÑO. NO PASE. ARTE MAQUILADO. Vía Mercurio 56 Arcos de la Hda.
Cauatitlán Izcalli, Edo. de Méx. Tel. 873-4224, 179-1533

IMPRESIÓN. GRUPO EDITORIAL GRAPHICS. Presidente 142 Col. Portales.

Del. Benito Juárez, México D. F. Tels. 691-6264, 693-5409, 740-1058

Fotografías de portada e interiores
tomadas de las series

Tercerados y Libro abierto

D. R. © Josefina Rodríguez Marxuach



Contenido

PORTADA	3	■ Fotografías de Josefina Rodríguez Marxuach
LITERATURA	4	Pedro C. Cerrillo ■ Vanguardia, individualidad y universalidad en los poetas del grupo del 27
LITERATURA	12	Vicente Francisco Torres ■ En el centenario de Agustín Lara
LITERATURA	22	Alicia Pereda ■ Orlando: de la unión de los contrarios a la lucha por la igualdad
LITERATURA	32	José Francisco Conde Ortega ■ Los palacios de la memoria. La narrativa de Emiliano Pérez Cruz
CREACIÓN	40	Severino Salazar ■ Los guajolotes de navidad
FOTOGRAFÍA	50	Enrique López Aguilar ■ Contemplación de la mirada: la obra fotográfica de Josefina Rodríguez Marxuach
LITERATURA	66	Virginia E. de la Torre ■ Del deslumbramiento a la desilusión ante el facismo: el caso de Vitaliano Brancati
ARTES PLÁSTICAS	78	Antonio Marquet ■ Remedios Varo: su-realismo
HISTORIA	94	Ezequiel Maldonado ■ La visión del otro en el movimiento del indio ecuatoriano
COMUNICACIÓN	102	Ana María Peppino ■ Comunidades eclesiales de base: una respuesta de movilización popular del catolicismo latinoamericano
HISTORIA	116	Carmen Imelda Valdez Vega ■ De la profesionalización del magisterio 1945-1958
RESEÑA	132	Tomás Bernal Alanís ■ El intelectual y su mundo
RESEÑA	134	Carlos Mendiola Mejía ■ De un recorrido entre cuerpos, ciudades y ética
RESEÑA	139	Ángel José Fernández ■ Los rostros de Urania
	142	Colaboradores ■ Notas biobibliográficas

Fotografías de Josefina Rodríguez Marxuach

(San Juan de Puerto Rico, 1955)

Obtuvo el grado de Licenciada en Humanidades en la Universidad de Puerto Rico, y realizó los estudios de la Maestría en Estética, en la Universidad Iberoamericana; tomó cursos de fotografía en el Club Fotográfico de México, en la misma Universidad Iberoamericana y en la Escuela Activa de Fotografía. Actualmente realiza diversos trabajos para el medio publicitario, además de los que elabora como parte de su obra personal de creación, y sus fotografías se han empleado para ilustrar varios catálogos, así como revistas, portadas de libros y discos, y exposiciones en museos.

Produjo las ilustraciones para el libro *La cerámica en la Ciudad de México (1325–1917)* [1997]; y el texto visual para *La espada entre los labios*, libro de poemas y fotografías; fue incluida en la antología *Grandes fotógrafos publicitarios en México* (1997); y ha realizado siete exposiciones individuales: *No es como usted cree* (1992), *Zozobra* (1993); *Viaje redondo*, *Los vigilantes* [Fotoseptiembre] y *Mujeres en las ciudades* (1994); *Palacios* (1996) y *Estratigrafías* (1997). Obtuvo el primer lugar en el Salón Mensual del Club Fotográfico de México (1977); el segundo, en el Encuentro Universitario de Fotografía, organizado por la UAM-Azcapotzalco (1994); una de las dos menciones honoríficas para fotografía del Premio "Quórum" (1995) y el Premio de Fotografía Profesional de "Expodiseño 1997" (1997).





Vanguardia, individualidad y universalidad en los poetas del grupo del 27

Pedro C. Cerillo*

Hoy es una opinión generalizada la de que el 27 fue una generación marcada, sobre todo, por el eclecticismo. Su talante abierto, su sólida formación liberal y su permanente mirada a lo que se había hecho en el pasado, pero también a lo que se estaba haciendo en otros lugares de aquellos momentos, les llevó, por un lado, a estudiar la literatura española de siglos anteriores y, por otro, a interesarse por los nuevos movimientos artísticos que se iban sucediendo en la Europa de su misma época.

No debe extrañar, por tanto, que los poetas del 27 se sintieran orgullosos de ser los herederos de una literatura, como la española, en la que existían cantidad de ejemplos de poesía popular, así como un buen número de autores cultos que se habían inspirado en la canción tradicional. Ellos les llevó a interesarse por la búsqueda y rastreo del romancero y cancionero tradicionales; pero también a reivindicar la obra de Góngora (del que celebraron con apasionamiento el tercer centenario de su muerte, en 1927); o a celebrarse otros centenarios significativos, como los de Fray Luis de León y Lope de Vega; o a practicar ellos mismos el *romance*, dándole nueva esplendorosa

vida, demostrando en la práctica el sentimiento de admiración que profesaron a una forma poética tan enraizada en la tradición lírica española desde el siglo XV.

La literatura española, además, ofrecía a los poetas del 27 otros puntos de referencia más inmediatos y, en buena medida, todavía vivos: Bécquer, Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, sobre todo; pero, curiosamente, respecto a ellos no podemos hablar ni de continuidad ni –probablemente– de evolución, ya que se produjo una ruptura, al menos parcial, entre los maestros y los jóvenes poetas. Sirva como ejemplo de ello el recuerdo del enfado de Juan Ramón a propósito de las celebraciones gongorinas; o, mucho antes y en el tono comedido que le caracterizaba, la respuesta que dio Antonio Machado a Gerardo Diego tras leer su primer libro (*El romancero de la novia*) que el poeta cántabro le había enviado personalmente;¹ o las palabras que, años más tarde, en 1929, dijera el propio Antonio Machado ante la pregunta de un periodista sobre el juicio que le merecía la obra literaria de los jóvenes poetas:

Muy juvenil, tal vez demasiado, y, desde luego mucho más actual que fue la nuestra. Quiero decir que está en la corriente general del arte más que lo estuvo la de sus predecesores. Ninguno de nuestros jóvenes representativos parece haber puesto su reloj por el meridiano de su pueblo. Su hora aspira a ser mundial. Carece de la superstición de lo castizo y buena parte de su producción pudiera, sin mengua, traducirse al esperanto (...) Nunca hubo en nuestras letras tanto coto vedado, ni tanto desdén al filisteo, ni tanta afición a lo hermético.

* Universidad de Castilla de la Mancha, España.

Es una opinión perfectamente esperable en un poeta como Machado que creía que "La poesía es lo que pone el alma, si es que algo pone; o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta al contacto del mundo".

Sin duda, fue una ruptura de corte histórico, provocada, en buena medida, por la Primera Guerra Mundial con toda su extensa secuela de consecuencias políticas, sociales y psicológicas, tanto en Europa como en España, pese a que nuestro país no participara directamente en la contienda. En este sentido, los jóvenes poetas del 27 son europeos, ya que como sus coetáneos franceses, alemanes, italianos o ingleses, ellos también sintieron que, tras el fin de la guerra, las artes habían acusado una experiencia traumática y que estaba latente una especie de turbadora e incontrolable sensación de que había nacido una nueva época, en la que las corrientes e influencias artísticas debían ser también nuevas; a ello habría de sumar otros factores ante los que tampoco permanecieron totalmente indiferentes: el debilitamiento de la estética realista, la difusión de las teorías freudianas, las aportaciones científicas de personalidades como Darwin y Einstein, la pasión –cada vez más popular– por el cine, la ruptura de los conceptos plásticos convencionales que aportaba el cubismo de la mano de Picasso, la aparición de nuevos estilos en la mayoría de las actividades creativas (Le Corbusier, p. ej.), etc. Todo ello fue posible no sólo por el interés que, como hom-

bres de su época, los poetas del 27 tuvieron por todo lo nuevo, sino también porque fueron amigos y compañeros de algunos de estos artistas (Dalí, Buñuel) y porque, por aquellos años, existía una institución, la Residencia de Estudiantes, en la que tuvieron oportunidad de conocer directamente muchas de aquellas nuevas propuestas estéticas, bien como residentes (Guillén, Lorca, Prados), bien como profesores (Diego, Alberti, Cernuda). Por la Residencia pasaron el "futurista" Marinetti, el reconocido economista Keynes o el filósofo francés Bergson; allí habló de su "relatividad" Einstein, de la ascensión al Everest el General Bruce y del descubrimiento de la tumba de Tutancamón Howard Carter; allí dictaron conferencias Ortega, Le Corbusier, Gómez de la Serna, Max Jacob y Azorín; allí se hospedaron Paul Valéry, Unamuno, Juan Ramón, Luis Buñuel y Madame Curie; allí interpretaron su música Falla y Ravel. Aquello era, pues, un terreno abonado para el conocimiento y la discusión de todo lo que en el mundo del arte y de la ciencia se estaba haciendo.

En la Residencia, los poetas y amigos del Grupo del 27 tuvieron la suerte de entrar en contacto con la cultura más universal que en esa época se podía vivir, aprovechando esta gran oportunidad que, por otro lado, coincidió en el tiempo con el gran momento que vivió la lírica española de los años veinte, protagonizado en gran parte por esos mismos poetas. En ese contacto, la Residencia también les ofreció la ocasión de respirar el ai-

re nuevo de las vanguardias, con sus lenguajes, sus contenidos y sus actitudes; por la Residencia pasaron; sobre Baudelaire, en junio de 1924; el ya citado Marinetti, para hablar de "futurismo" y leer sus poemas, en 1928; Gómez de la Serna para disertar sobre "Peces y cosas", también en 1928; Max Jacob, en febrero de 1926; Paul Claudel habló sobre "Literatura japonesa", en julio de 1925; Luis Buñuel estuvo presente desde 1917 hasta 1924, organizando sesiones de cine de vanguardia, en las que se pudieron ver obras de René Clair, Jean Renoir o Alberto Cavalcanti, y presentando, en sesión privada para los residentes, su polémico film "El perro andaluz"; Salvador Dalí fue residente a partir de 1921, participando activamente en los programas culturales de la institución; además, en marzo de 1929, la "Exposición de españoles residentes en París" llevó a la Residencia obras de Picasso, Boreas, Juan Gris y Joan Miró, entre otros.

Todo ello contribuyó, indudablemente, a modelar el carácter literario, perfectamente identificable, de la obra de los poetas del grupo, al menos hasta finales de los años veinte.

Pero, pese a todo, los poetas del 27 fueron capaces de equilibrar el interés por las vanguardias y la herencia literaria española antes referida, del mismo modo fueron capaces de desarrollar, individualmente, sus obras poéticas, sobre todo a partir de los años 1929 y 1930, en que el funcionamiento del grupo como tal empieza a debilitarse, reorientando algunas de

sus ideas sobre la función que debe cumplir el arte e interesándose, como poetas, por algunos hechos que la sociedad de entonces estaba viviendo. Sin duda, todo eso fue posible por la fuerza y la solidez de sus poéticas, manifestadas con absoluta claridad, incluso en los cambios de posición, desde casi el inicio de sus trayectorias literarias. En la famosa antología *Poesía española contemporánea* de Gerardo Diego² podemos encontrar las notas poéticas personales que cada autor expresó a petición del antólogo, fechadas todas ellas con anterioridad al año 1932.

Repasemos algunas de esas opiniones ya que, casi siempre, contienen valiosos juicios sobre su concepción de la poesía.

Pedro Salinas decía que:

La poesía se explica sola; si no, no se explica. Todo comentario a una poesía se refiere a elementos circundantes de ella: estilo, lenguaje, sentimientos, aspiración pero no a la poesía misma. La poesía es una aventura a lo absoluto (...) Cuando una poesía está escrita se termina, pero no se acaba; empieza, busca otra en sí misma, en el autor, en el lector, en el silencio. Muchas veces una poesía se revela a sí misma, se descubre de pronto dentro de sí una intención no sospechada. Iluminación, todo iluminaciones. Que no es lo mismo que claridad, esa claridad, esa claridad que desean tantos honrados lectores de poesías. Estimo en la poesía, sobre todo, la

autenticidad. Luego, la belleza. Después, el ingenio.³

Jorge Guillén, por su parte, en carta a Fernando Vela, fechada el Viernes Santo de 1926, afirmó:

¿Cómo hablar de poesía pura, en este día...?(...) Poesía pura es matemática y es química –y nada más... El mismo Valéry me lo repetía... Poesía pura es todo lo que permanece en el poema después



de haber eliminado todo lo que no es poesía. Pura es igual a simple, químicamente. Lo cual implica, pues, una definición esencial, y aquí surgen las variaciones. Puede ser este concepto aplicable a la poesía ya hecha, y cabría una historia de la poesía española, determinando la cantidad –y, por tanto, la naturaleza– de elementos simples poéticos que haya en esas enormes compilaciones heterogéneas del

pasado. Es el propósito que guía, por ejemplo, a un Gerardo Diego –y a mí también–. Pero cabe asimismo la fabricación –la creación– de un poema compuesto únicamente de elementos poéticos en todo el rigor del análisis: poesía simple, poesía pura, –poesía simple prefiero yo... Es lo que se propone, por ejemplo Gerardo Diego en sus obras creacionistas. Como a lo puro lo llamo simple, me decido resueltamente por la poesía compuesta, completa, por el poema con poesía y otras cosas humanas. En suma, una "poesía bastante pura", 'ma non troppo'... Prácticamente, con referencia a la poesía realista, o con fines sentimentales, ideológicos, morales, corriente en el mercado, esta "poesía bastante pura" resulta todavía, ¡ay!, demasiado inhumana, demasiado irrespirable, y demasiado aburrida.⁴

Para Dámaso Alonso:

La poesía es un fervor y una claridad. Un fervor, un deseo íntimo y fuerte de unión con la gran entraña del mundo y su causa primera. Y una claridad por la que el mundo mismo es comprendido de un modo intenso y no usual (...) El objeto del poema no puede ser la expresión de la realidad inmediata y superficial, sino de la realidad iluminada por la claridad fervorosa de la poesía: realidad profunda, oculta normalmente en la vida, no intuible, sino por medio de la facultad poética, y no expresable por nuestro pensamiento lógico(...)

Cuando luego él mismo lo explica, afirma refiriéndose con contundencia a una de las características más peculiares de casi todas las vanguardias: El automatismo no ha sido practicado ni aun por sus mismos definidores.⁵

Gerardo Diego dijo que:

La Poesía es la creación por la palabra mediante la oración, la efusión amorosa, la libre invención imaginativa o el pensamiento metafísico (...) Crear lo que nunca veremos, esto es la Poesía.⁶

Federico García Lorca, en una entrevista concedida a Felipe Morales en 1936, afirmó:

La poesía es algo que anda por las calles. Que se mueve, que pasa a nuestro lado. Todas las cosas tienen su misterio, y la poesía es el misterio que tienen todas las cosas. Se pasa junto a un hombre, se mira a una mujer, se adivina la marcha oblicua de un perro, y en cada uno de estos objetos humanos está la poesía. Por eso yo no concibo la poesía como abstracción, sino como cosa real existente, que ha pasado junto a mí (...) La poesía no tiene límites (...) Lo que no puede hacerse es proponerse una poesía con la rigurosidad matemática del que va a comprar litro y medio de aceite.⁷

Rafael Alberti, que experimentó casi todas las estéticas posibles en su tiempo, ha precisado la herencia por él recibida:

He intentado muchos caminos, aprovechándome, a veces, de aquellas tendencias estéticas con la que simpatizaban. Los poetas que me han ayudado, a los que sigo guardando una profunda admiración, han sido Gil Vicente, los anónimos del Cancionero y Romancero españoles, Garcilaso, Góngora, Lope, Bécquer, Baudelaire, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado.⁸



Vicente Aleixandre, siempre preocupado por la universalidad de la comunicación poética, dijo:

Si desde algún sitio, entonces, poesía es clarividente fusión del hombre con lo creado, con lo que acaso no tiene nombre; si es identificación súbita de la realidad externa con las fieles sensaciones vinculadas, resultó todo de algún modo en una última pregunta totalizadora, as-

piración a la unidad, síntesis, comunicación o trance...⁹

Luis Cernuda, en declaración fechada en 1932, afirmó:

No vale la pena ir poco a poco olvidando la realidad para que ahora fuese a recordarla, y ante qué gentes. La detesto, como detesto todo lo que a ella pertenece: mis amigos, mi familia, mi país. No sé nada, no quiero nada, no espero nada. Y si aún pudiera esperar algo, sólo sería morir allí donde hubiese penetrada aún esta grotesca civilización que envanece a los hombres.¹⁰

Manuel Altolaguirre reconoció que la poesía tiene su inspiración básica en la vida:

La poesía puede ser, como toda manifestación amorosa, un deseo y una creación, y el poeta, como todo enamorado, tiene que mirar con buenos ojos a la vida, que es la mejor musa, y con la que, al fin y al cabo, realizará su obra.¹¹

De Emilio Praos apenas conservamos testimonios directos (de hecho, admitió a regañadientes ser incluido en la Antología de Gerardo Diego y, por supuesto, no aportó ni una línea de su poética), pero sí sabemos que tenía la obsesión de 'sentirse desoido', algo que sólo podemos entender conociendo su convencimiento de que la poesía era algo que, ineludiblemente, se daba a los demás.

Por otro lado, disponemos de otras opiniones de los propio autores del 27 que, aunque indirectamente, también nos aportan ideas interesantes y clarificadores sobre su concepción de la poesía.

Dámaso Alonso, el más prolífico y brillante filólogo de la generación, afirmaba desde sus inicios el papel creador de los poetas, así como el uso que deben hacer la realidad como manera de crear nuevos valores; pero, junto a ellos, también afirmó desde siempre que la poesía sirve para encarnar y comunicar valores esenciales humanos. Así, refiriéndose a su compañero Aleixandre, decía que:

El único tema de Aleixandre –como en todos los poetas verdaderamente grandes– es el Universo, la Creación, la Vida.¹²

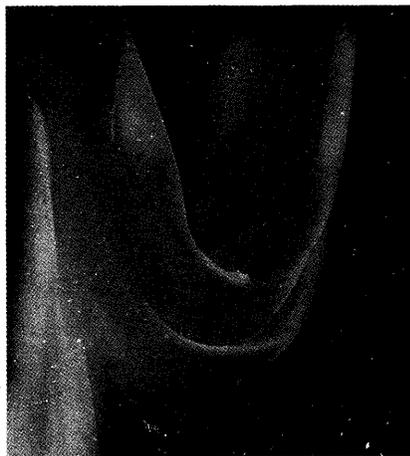
Y pocos meses después de que se celebrara el famoso homenaje que el Grupo hizo a Góngora –a quien lograron recuperar literariamente–, y sobre el propio poeta cordobés, Alonso dijo:

Sobra y falta... 'para el gusto de hoy', en la poesía de Góngora. Sobra tanto lastre mitológico, tanta rae-dura pseudocientifista. Faltan, en cambio, innúmeros temas vitales, dignos de ser transfundidos en materia y forma de poesía eterna.¹³

Pedro Salinas, como Dámaso Alonso, también se siente preocupado por la relación entre realidad y poesía, entre sociedad y poeta,

entre el interés por llegar a la creación de una obra personal y el interés por comunicarse con los demás hombres:

Someterse enteramente a la norma común, aceptar la repetición imitativa como forma expresiva preferible, tiene gran ventaja: ser entendido fácilmente por todos; y una sola cosa en contra, no decir nada nuevo, no ser. Entregarse a un lenguaje tan indistinto, por per-



sonal, que se desligue de todas las ordenaciones que sujetan una lengua... es aceptar la incomunicación, el no ser tampoco.¹⁴

También Jorge Guillén, por citar un testimonio más, se refiere a la relación entre poeta y realidad, referida expresamente a los autores de la generación:

La realidad está representada, pero no descrita según un parecido inmediato. Realidad, no realismo. Y el sentimiento, sin el cual no hay poesía, no ha de menester de gesticulación. Sentimiento, no sentimentalismo...¹⁵

Desde los inicios, pues, hubo en los autores del 27 una permanente mirada a la vida como motivo básico de poesía y una constante preocupación por las relaciones que se debían establecer entre el poeta y la realidad. Eso, por otro lado, no impidió que los jóvenes poetas se sintieran atraídos por las novedades artísticas que se producían en aquel momento y en aquel ambiente, que fueron, precisamente, los que marcaron la proyección exterior de los componentes del grupo. Momento y ambiente caracterizados por una frialdad y un esteticismo tan extremados que hicieron posible el nacimiento de la acertada expresión orteguina *La deshumanización del arte*. Pero eso, de algún modo, también está en relación con la postura que el artista adopta ante la vida y con la manera de entender la relación entre arte y vida; relaciones y maneras para las que, en aquellos años, las vanguardias ofrecían sus propias propuestas: poesía como objeto en sí misma, poeticidad del poema, eliminación de todo lo que no fuera poesía, despojamiento brutal del poema, pureza –en una sola palabra–.

De algún modo, así lo expresó Dámaso Alonso:

Sí, algo de esto mismo había en los comienzos mismos del grupo... Por lo menos eso era lo que constantemente oponían a la entonces llamada 'joven poesía' el público o los periódicos que representaban la opinión media del buen público. Se le llamaba 'intelectualista', 'cerebral', 'poco humana'. Habría que hacer muchos distinguos; en cierto modo, puede decirse que la acusación tenía algún fundamento. Pero ya se había abierto un portillo por donde se le estaba entrando al público el enemigo en casa.¹⁶

Ese portillo al que se refiere Dámaso Alonso era el interés y la práctica de la poesía popular, rescatada de la tradición española y dotada de nueva vida gracias al dominio técnico y a la maestría de Lorca, Alberti o Gerardo Diego.

La frecuente consideración de la poesía como una manifestación que emana del interior de cada autor, como expresión de emociones o verdades íntimas –y que, por tanto, debe desatender lo cotidiano y lo general–, es decir, la dialéctica de lo *puro* frente a lo *impuro* es la que, a veces, nos lleva a todos a olvidar, incluso desde posiciones históricas, otras vertientes líricas que también se dan en un mismo poeta. Si al inicio de las trayectorias literarias de los hombres del 27, en pleno apogeo de las vanguardias, existía ese "portillo" de que habla Dámaso

Alonso, ¿cómo deberíamos calificar la poesía que esos mismos autores hacen unos años después? ¿Qué hay en esa poesía para que uno de ellos, Dámaso Alonso, se vea en la necesidad de decir: "No, no hubo sentido conjunto de protesta política, no aún de preocupación política es esta generación"?¹⁷

Veamos. No hay, efectivamente –y menos en su conjunto– actitudes de protesta política en los poemas del 27; y, desde luego, no las



hubo en los años veinte que es cuando el Grupo vive su más elevada efervescencia como tal (y eso que eran años de dictadura en España); probablemente porque estaban más interesados en perfilar sus caminos literarios recién iniciados y en asimilar todas esas vanguardias que se les venían encima con inusitada rapidez.

Sin embargo, cuando se inicia la década de los 30, en que se pro-

ducen una serie de hechos políticos muy relevantes (caída de la dictadura, derrocamiento de la monarquía e instauración de la que fue la 2a. República) y, sobre todo, tras el inicio de la Guerra Civil Española, las actitudes –no como grupo, pero sí individualmente– variaron sensiblemente: hasta el mismísimo Dámaso Alonso se nos ofrece, profunda y airadamente, desarraigado de aquella realidad en su magnífico *Hijos de la ira* (1944). García

Lorca, drámicamente víctima de la venganza y la barbarie de los primeros días de la guerra, fue portavoz de manifiestos ideológicos y políticos que también otros compañeros –Alberti, Cernuda o Salinas– casi siempre firmaban; Jorge Guillén construyó en *Maremagnum* (aunque pasados ya bastantes años, en 1957) con poemas muy fuertes y agresivos (Darío Puccini incluyó algunos en su *Romance de la resistencia española*); Pedro Salinas escribió su particular alegato lírico contra las guerras y las bombas en "Poema cero"; Alberti se volcó en

trabajos poéticos de contenidos sociales y políticos y en la dirección de la revista *Octubre*¹⁸; Emilio Prados compuso su *Cancionero menor para los combatientes* (1936–1938); muchos de ellos tuvieron que exiliarse –algunos no volvieron jamás– y dejar que sus voces se dejaran de escuchar en su tierra de origen.

Es decir que, de algún modo, los poetas del 27 también se sintieron partícipes de otra polémica: la

que surge en los años treinta sobre el compromiso social del artista. Pero tanto en un caso, vanguardias, como en el otro, compromiso socio-político, los autores de la generación supieron mantener las suficientes señas de identidad individuales para impedir que se les pueda encasillar en cualquiera de los dos lados. A. G. Jiménez Millán, hablando del surrealismo y de Bréton, dice algo que muy bien pudieran haber firmado aquellos poetas:

André Bréton se proponía unificar dos lemas célebres, el de Marx -'cambiar la historia'- y el de Rimbaud -'cambiar la vida'-, lanzando la consigna del surrealismo 'al servicio de la revolución'.

Otra opción que se plantea a mediados de los años 20 es la presentada por el realismo socialista. Ambas posturas tenían sus peligros: el surrealismo, vanguardia en sentido estricto, conducía a la marginación; el realismo socialista, a fuerza de limitaciones teóricas y prácticas, se quedaba en una vulgarización de lo que históricamente había sido el arteburgués.¹⁹

En conjunto, pues, la poética del grupo es casi un ejercicio de armonía, o -como señaló el profesor Rozas- un punto intermedio entre clasicismo y vanguardismo a ultranza. Efectivamente, incluso dejando a un lado su dedicación, casi general, a la filología y a la crítica, todos ellos, en los momentos en que el grupo funcionó como tal, trataron de *equilibrar el tradicionalismo y el popularismo de la*

literatura española con las nuevas aportaciones de las vanguardias; y, pasados esos momentos -es decir, iniciada la década de los treinta- supieron combinar universalidad e individualidad para dejarnos unas obras poéticas rebosantes de personalidad, de propuestas líricas, de matices y de emoción, por un lado; por otro, muy significativas, trascendentes e influyentes para casi todos lo que, tras ellos, protagonizaron la historia reciente de la poesía española ■

NOTAS

1 "Querido poeta: a mi vuelta de Madrid me encuentro en Segovia su amable carta y su obra *El romance de la novia*, que leí anoche y hoy vuelvo a leer con deleite. Libro de adolescencia le llama usted, y yo diría, sencillamente, libro de poeta. Dudo que en sus nuevos moldes 'creacionistas' haga usted nada tan puro, tan claro, de una emoción tan viva..." (Carta fechada el 4 de octubre de 1920 y recogida por Arturo Del Villar; en "Imagen

incompleta de Gerardo Diego", en *Gerardo Diego*. Madrid. Anthropos, 1989, p. 44.

2 Diego, Gerardo: *Poesía española contemporánea. (Antología)* 5a. ed., Madrid. Taurus, 1970.

3 *Idem*, íd. p. 303.

4 *Idem*, íd, pp. 327 y 328.

5 *Idem*, íd, pp. 346 y 347.

6 *Idem*, íd, pp. 378 y 379.

7 En García Lorca, F. *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 19a ed., vol. 2, pp. 1013 y 1014.

8 En Diego, G. *Poesía española contemporánea. Antología, op. cit.*, p. 425.

9 *Idem*, íd, p. 470.

10 *Idem*, íd, p. 490.

11 *Idem*, íd, p. 509.

12 En *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid. Gredos, 3a ed., 1978.

13 En "Alusión y elusión en la poesía de Góngora" en *Revista de Occidente*, XIX, 55, febrero de 1928, p. 200.

14 En "La gran cabeza de turco o la minoría literaria", en *La Responsabilidad del escritor y otros ensayos*. Barcelona. Seix Barral, 1961, p. 146.

15 En "Lenguaje de poema, una generación", en *Lenguaje y poesía*. Madrid, Alianza, 1969, p. 187.

16 En *Poetas españoles contemporáneos*, cit., pp. 171 y 172.

17 *Idem*, íd, p. 161.

18 En el número de junio-julio de 1933, *Octubre* encabezada una encuesta con este texto titulado "Por una literatura proletaria": *Comaradas, obreros y campesinos: la revista Octubre no es una revista para vosotros (...)* *La cultura burguesa agoniza, incapaz de crear nuevos valores. Los únicos herederos legítimos de toda la ciencia, la literatura y el arte que han ido acumulando los siglos, son los obreros y campesinos, la clase trabajadora...*" (En Brihuega, Jaime: *La vanguardia y la República*. Madrid. Catedra, 1982, p.83).

19 En *Lecturas del 27*. Granada. Universidad de Granada, 1980, p. 208.



En el centenario de Agustín Lara

Vicente Francisco Torres*

El músico poeta, que en su infancia quiso ser torero y consideraba el amor y el hambre como las condiciones ideales para que el artista produzca sus mejores obras, es uno de los mitos de la cultura popular latinoamericana que no tuvo que morir joven para que la gente lo idolatrara, que no esperó hasta su muerte para que las mujeres se suicidaran por él, tal como aconteció con Pedro Infante, Jorge Negrete y Javier Solís. Extraño que esté en los altares de las barriadas y no haya muerto a temprana edad, como sucedió con Felipe Pirela y Benny Moré; en todo caso, sólo se le iguala Daniel Santos, El Jefe, en el arte de comerse la vida a puños.

Hoy sabemos que Lara nació en 1897 y no en 1890, como tantas veces se dijo. Sirva su centenario para hacer un repaso de lo que sobre él se ha escrito en México y aprovechemos el auge que hoy día tienen las vidas y las biografías de los artistas populares latinoamericanos.

Comencemos con Gabriel Abaroa, que en *El flaco de oro* resume toda la información humanamente encontrable sobre Agustín Lara. Es ante todo un trabajo informativo que sólo en algunas ocasiones se entrega a la recreación literaria, pues

su más notoria intención es la de rendir un amoroso homenaje al singular pianista.

Esta biografía sigue un orden cronológico que arranca desde 1897, año en que, en la calle Puente del Cuervo #16 –hoy República de Colombia– nace el músico poeta y llega a México el fonógrafo con su aparatosa bocina metálica. La vida de Lara, desde muy temprano, estuvo signada por una terrible, y a veces dulce, intensidad: siendo un niño, abandonó el hogar debido a la intransigencia paterna y, a los trece años –en plena lucha revolucionaria– se encontró tocando el piano en una casa de citas (episodio que por cierto es uno de los mejor narrados que ofrece el libro). Abaroa recuerda que el Maestro aprendió a tocar el piano líricamente, en un hospicio de Coyoacán en el cual su tía Refugio Aguirre se desempeñaba como directora. El hecho de que Lara ignorase la notación musical no fue obstáculo para que su inspiración manara a raudales, aunque tuvo sus inconvenientes, como que olvidara lo que había compuesto o que se atribuyese fragmentos que no eran de su autoría.

También desde muy joven, a los 19 años, inició su maratón de bodas religiosas y civiles que tuvo las siguientes escalas: Esther Rivas Elorriaga; Angelina Bruschetta; Carmen (a) la Chata Zozaya, tiple colombiana que siempre veló desinteresadamente por él; Raquel Díaz de León, jovencita de 17 años quien compartía el lecho del Maestro con María Félix; Clarita Martínez; Yolanda (a) Yiyí Santacruz Gasca; Isabel Durán, primero, y su hija Rocío, después, quien contaba 18 años cuando Lara la amaba con sus 65 abriles; Vianey Lárraga e Irma Palencia... entre las musas que están documentadas.

* Área de Literatura UAM–Azcapotzalco.

Abaroa precisa un dato más: la cortada que sufrió el compositor en la mejilla izquierda se la hizo una mujer conocida como Marucha –queda demostrado que no fue Estrella–, y el costurón perduró por la rudimentaria intervención quirúrgica que le practicó el doctor Alfonso Ortiz Tirado en un dispensario que atendía a las mujeres que ejercían la prostitución en la Lagunilla. Lara tenía entre 19 y 20 años de edad y los hechos tuvieron lugar en la célebre calle de Libertad, en el número 16, para ser exactos.

Los relatos de cómo surgieron algunas de las composiciones de Lara ayudan en la construcción del libro. Entre las más notables están "Farolito", que compuso mientras la portera acudía a abrirle el zaguán de la vecindad en donde vivía con su esposa Angelina Bruschetta. La historia de "Veracruz" transcurre así: Lara andaba en el puerto jarocho, crudo, cansado y sin un centavo en la bolsa. El dueño del Hotel Diligencias, Laureano Carús, le dio una habitación gratuitamente y, después de comer y de curársela, al anochecer, se asomó a la ventana de su cuarto y musitó:

*Yo nací con la luna de plata
y nací con alma de pirata...
Veracruz, rinconcito donde hacen su
nido las olas del mar...*

En 1930, convaleciente de una enfermedad, Lara recibió un regalo que marcaría su vida: el abogado José Elguero le dio *El embrujo de Sevilla* (1921),¹ origen de su afición española que tantas piezas memorables inspió. De este libro y de

una enciclopedia que le regaló Sofía Carral Viuda de Bruschetta, una de sus suegras, salió la información para sus temas dedicados a España.

La voluminosa biografía que escribió Gabriel Abaroa está colmada de anécdotas entre las cuales destaca una:

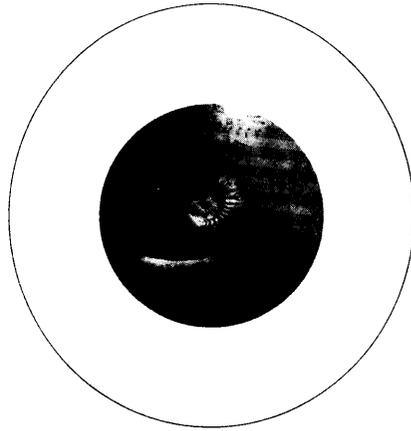
El día en que Toña la Negra y Lara se conocen, éste no quería recibir a la mujer, quien venía cargando a un niño y acompañada por su esposo y su hermano. Este grupo de humildes veracruzanos pretendía que el Maestro escuchara lo bien que la mujer interpretaba sus canciones. Al tercer día de insistencia, de "haber venido desde Veracruz nada más para que los escuchara su paisanito", Agustín accedió a escuchar a la mujer... y no volvió a separarse de ella.

En el trabajo de Abaroa encontramos un punto muy importante que no se ha tomado en cuenta al momento de analizar, por separado, la música y las letras del Maestro. Idea Vilariño lo apuntó al estudiar las letras del tango y Enrique Serna lo insinuó al hablar de Jorge Negrete, de las malas letras de Cortázar y la buena música de Manuel Esperón: en el caso de los músicos y cantantes populares, el orden de los factores sí altera el producto. En 1940, cuando Daniel Castañeda Soriano le hacía notar al músico poeta su tendencia *errónea* a usar la métrica de once sílabas, Lara respondió: "En efecto, literalmente se me puede señalar esa falta, pero no olvide que mis letras son para cantarse, no para leerse."²

El año de 1965 marca un hito en la vida del compositor quien, des-

pués de permanecer un año en España, actuando para un público que tanto lo quería –en Granada llegaron a regalarle una casa en el centro de la ciudad–, regresa a México y encuentra una frialdad que lo hunde en una terrible depresión que se prolongó hasta el final de sus días. A mediados de la década de los sesenta ya habían surgido nuevos compositores –Federico Baena ("Cuatro cirios"), Álvaro Carrillo ("La mentira"), Luis Demetrio ("Si Dios me quita la vida"), José Alfredo Jiménez ("Cuando vivas conmigo"), Armando Manzanero ("Mía"), Paco Michel ("Háblame")–, pero sobre todo habían penetrado a México el mambo, el cha-cha-chá, el rock y algo que el Maestro abominaba particularmente: el go go.

Esta depresión jamás la superaría Lara, pues el accidente que tuvo lugar en su casa de Polanco sucedió mientras atendía a unos amigos que habían ido a visitarlo para ver si lo sacaban de su ensimismamiento: Carlos Águila –hermano de Paz y Esperanza, las intérpretes– y una persona hasta hoy no identificada, fueron recibidos por el Maestro quien les preguntó de inmediato qué iban a tomar. Llamó a una persona del servicio y, como no obtuvo respuesta, él mismo se dirigió al bar, preparó los tragos para él y sus visitantes y, cuando apoyó el pie izquierdo en el travesaño inferior del banco con la intención de impulsarse para alcanzar el asiento acojinado, el banquillo volteó y Lara cayó con las consecuencias lamentables que hoy conocemos: su fractura de cadera –en realidad se



trataba de una fractura en la cabeza del fémur— no pudo ser corregida con una prótesis ya que el compositor nunca reunió la fuerza ni las defensas indispensables para que fuera sometido a la intervención quirúrgica.

Tal como sucedió con los casos de Pedro Infante y Jorge Negrete, al fallecer el artista los buitres se precipitaron sobre sus bienes y regalías: paradójicamente, el hombre que tantas mujeres poseyó, nunca pudo tener un hijo —uno que engendró con su primera esposa murió desde recién nacido— y sus dineros pasaron a las manos de sus dos hijos adoptivos y de algunas de sus musas. Fueron tantas las mujeres que lo tuvieron a lo largo de sus 73 años de edad que, a su muerte, no había razón para los suicidios. Un detalle que sí contribuyó a crear el halo de confusión que rodea el mito de Lara fue su manía de contar mentiras o dos versiones de un mismo suceso, o regalar o dedicar la misma canción a diferentes personas.

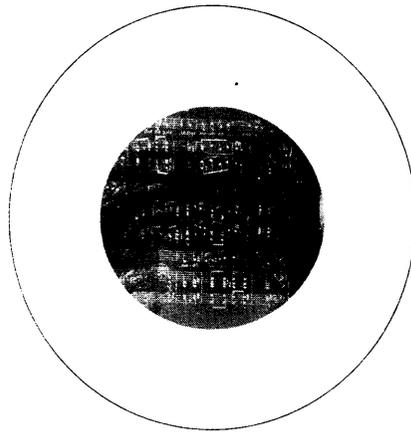
Monsiváis explica así la perdurabilidad y la importancia que el músico tuvo en su tiempo:

En los años treinta Lara no admite rivales. Él encausa el gusto por lo romántico, y él define ese universo de la *Bohemia*, sin límites verbales, en la lógica del delirio. Su público inmediato es el de la vida nocturna (la bohemia), pero su auditorio más fiel será el de las clases medias, las familias ansiosas de aquello que combine la elegancia lírica con *la entrega*, el deseo de enamorarse, la evocación de la época en que el oyente se enamoraba, la nostalgia de lo no vivido, y la posibilidad de trasladar esquemas mitológicos al romance en turno.

Y para explicar la cursilería que tanto se les ha achacado a las canciones de Lara, Monsiváis acude a las vivencias y no deja lugar a descalificaciones librescas: "Lo cursi, idioma a fin de cuentas realista de la suprema ficción del enamoramiento."³

Todo lo que usted quería saber sobre Agustín Lara es otro de los libros que se han publicado para tratar de explicar e iluminar el mito del músico poeta. El volumen se abre con las confidencias de David Rodrí-

guez, ayudante personal del maestro Lara —quien le dio el remoquete de verduguillo—: con el ánimo de abandonar la pobreza que lo rodeaba en su barrio natal de Peralvillo, Rodríguez llegó a la X.E.W. para asear el estudio en donde actuaba Lara y se quedó para siempre con el poeta. Fue testigo de sus amistades, de sus apariciones, de sus triunfos y de sus fracasos. Quizá el más rotundo haya sido el abandono de Yolanda Gasca, quien jamás aceptó regresar a su lado después de un matrimonio que durara 10 años. Yolanda Gasca, 40 años menor que él, lo conoció desde niña, cuando él era esposo de María Félix. Al narrar la manera en que lo abandonó, reconoce que no tenía motivos para dejarlo: simplemente, una noche no pudo dormir y se levantó con la certeza de que ya no quería vivir con Lara porque su amor la asfixiaba y porque "la ternura nos reduce las alas". Paradoja que sacrificó al poeta: él, que tan bien conocía a las pecadoras y a las santas, nunca se imaginó que su amor empalagara y que esas mieles derrama-



das fueran el motivo de la amargura de muchos años.

Angelina Bruschetta, también esposa del trovador veracruzano, quien lo conoció desde pequeño y supiera de sus tiempos de pobreza cuando no tenía ni un piano propio, recuerda que Agustín se entregó a la mala vida que reflejan sus canciones. Se reencontró con él accidentalmente: como Calles mandó cerrar los lugares en donde Lara solía encontrar empleo, tuvo que buscar trabajo de pianista en el restaurante propiedad de la madre de Angelina. Estos meses de trabajo, junto a los años de matrimonio, fueron de gran inspiración para Lara, quien compuso entonces "Imposible", "Adiós Nicanor", "Mujer", "Santa", "Señora tentación", "Rival" y "Rosa". A propósito de esta última canción, dice Bruschetta que, contra lo que pudiera pensarse, no está dedicada a mujer alguna, sino "Agustín la compuso a una rosa que permanentemente ponía al pie del retrato de su madre con el que siempre viajaba; era una verdadera idolatría la que Agustín sentía por su madre y, tal vez, algo

de remordimiento porque debido a sus andanzas no estuvo con ella a la hora de su muerte."⁴ Aquí cabría destacar una curiosa declaración edípica que, en 1957, Lara hizo en una entrevista que le hicieran los anónimos reporteros de *El Álbum de Oro de la Canción*:

—¿Cómo se llamó su primera novia?

— Mi madre.

Otro dato interesante que ofrece el libro en cuestión consiste en destacar que Lara no sabía escribir música y que sufría mucho con las personas que se encargaban de poner en papel pautado sus composiciones. Este mismo hecho nos da una pista sobre su amor por Veracruz:

Figúrese usted que cuando me transcribieron "Imposible" —porque yo no sé escribir música—, me pusieron allí *tempo di danza* ¡Hágame usted el favor!, mis composiciones ¿qué tienen que ver con el *tempo di danza* que yo ni siquiera conozco? Mis canciones son otra cosa, si acaso emparentadas con ritmos cálidos y tropicales como el del danzón...⁵

El periodista Javier Ramos Malzárraga, en su reportaje "El último día feliz de Agustín Lara", aporta datos para desmentir la oriundeidad veracruzana del músico: Lara se hizo tlacotalpeño a los 40 años de edad por medio de testigos falsos pues no había en La Perla del Papaloapan ningún acta que así lo precisara. Quizá su "nacimiento" en Tlacotalpan sea una proyección de cierta aventura que estuvo a punto de causarle la muerte: después de una larga parranda, naufragó en el Papaloapan con unos amigos y se salvó gracias a una enramada. Cuando en 1968 le hacen en Tlacotalpan un homenaje apoteósico —con la presencia de su maestro, un invidente conducido en silla de ruedas, que recordaba sus travesuras—, Lara se presta a la dramatización pues bien sabía que nació en el D.F., aunque pasó algunos de sus años infantiles en Tlacotalpan. Era hijo de Joaquín M. Lara, médico porfiriano que le dio una educación afrancesada; era un niño popis que asistía al colegio Fourier y hacía sus travesuras por el convento de Coyoacán con su vecino Eugenio

Dubernard, hijo del sastre francés que le cortaba los trajes a Porfirio Díaz. Lara fue rebelde y reacio a las aulas.

Las hermanas Águila y otros intérpretes recuerdan anécdotas que definen la personalidad arrebatada de Lara: una vez tuvo que escapar vestido con ropas de mujer de un edificio donde lo tenía sitiado un marido cornudo. En otra ocasión, para ayudar a Alejandro Algara, quien tenía líos con su mujer, consiguió un camión de la Compañía de Luz para poder llevar la serenata a un tercer piso.

Cuando el dueño de la grabadora Orfeón quiso contratarlo, éstas fueron sus condiciones: una alfombra roja desde la puerta del estudio hasta el piano, un piano de cola perfectamente afinado y sobre él una botella de coñac Napoleón (de año y cosecha específicos). Al estar frente al piano, entre majaderías señaló que todo estaba más o menos bien, pero que sobre el atril faltaba un cheque de 150 mil pesos para que pudiera inspirarse.

Al hacer una valoración musical del compositor, José Antonio Alcaraz afirma que cae en un "esquematismo perezoso" y que "nada hay en Lara de inteligentísimo y vibrante de acentuaciones irregulares, combinaciones métricas expresivas que, dentro de un procedimiento muy bartokiano (emparentado en diagonal con algunas métricas de Copland) distinguen a "La Bikina", de Rubén Fuentes, para muchos la canción más importante dentro de la línea nacionalista..."⁶ Por el contrario, el poeta Ricardo López sostiene:

Lo que más sorprende, lo que en verdad define mejor que nada a nuestro autor, es que comprendió mejor que nadie la importancia que tenía adueñarse del lugar común en las palabras y en la música. Pero, vamos a ver: ¿qué es el lugar común? ¿Es la cursilería, el mal gusto? No es una cosa ni la otra. El lugar común, como el sentido común, siendo universales, no están íntegramente al servicio de todos. He aquí transcrita la definición de lo común: *dícese de las cosas que a todo el mundo pertenecen.*⁷

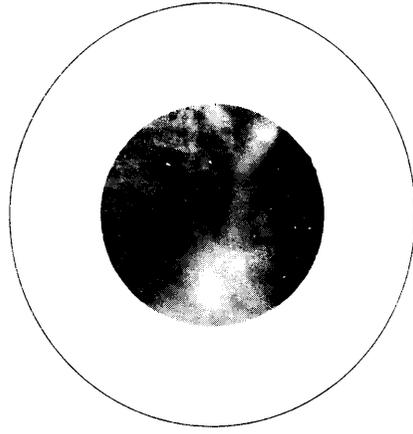
"Notas para una rapsodia" habla de la época que hizo nacer a Lara y Raymundo Ramos reivindica, con argumentos de Ramón Gómez de la Serna, la cursilería del maestro. El México que permitió el surgimiento de "Aventurera", transitaba de la aldea aristocrática del porfirismo a la ciudad populachera de la posrevolución. Heredero del danzón y del tango, Lara se desarrancheraba en cierta medida para acabarearse en otra. Y esto coincide con el surgimiento, en 1921, de la radiodifusión mexicana que proyectaría por América y España las canciones de este "modernista tardío que cantó a las princesas y a los cisnes con lápiz prerrafaelista y rubeniano" y que lanzó al estrellato a intérpretes como Pedro Vargas y Toña la Negra. Luego vendrían sus películas: *Aventurera, Pecadora, Cortesana, Perversa...* a las que Ramos llama "un verdadero ciclo de zona roja y casas de asignación".

Carlos Monsiváis coincide con Ramos en varias apreciaciones: Lara

marca el paso de la pudicia porfiriana a la audacia posrevolucionaria, es hijo de los modernistas y de los románticos, lleva la cursilería a finas alturas insospechadas y su carrera coincide felizmente con el ascenso de la radio, el cine y la televisión.

Alaide Foppa escribe un texto feminista en donde sostiene que el *Flaco de Oro* no era más que un deudor de los modernistas y un presdigitador de los recursos más trillados de la poesía. Destaca que la mujer es el tema dominante de sus canciones; es una mujer hecha de porcelana, cristal, nácar, alabastro, seda, luz, flores, luceros, venenos, filtros, licores, sabores u olores, y que con ella hace personificaciones vagas y lejanas como princesas, marquesas, emperatrices, diosas y muñecas.

Paradójicamente, el mayor cantor de las prostitutas, según la escritora guatemalteca, no quería herir a la clase media conservadora. Por eso, más que describir el mal, lo sugiere. En los momentos más febriles de su análisis, calificará a Lara de misógino, de versificador fácil y concluirá que, a pesar de todo, no conoce a la mujer. El texto de Foppa al comienzo es agudo en sus observaciones, después resulta chistoso y finalmente patético, porque Lara no fue un defensor de la moral clasemediera —su conducta y el costurón de su rostro así lo demuestran—, no consiguió favores sólo de cortesanas ni tiene aceptación exclusivamente entre señoras fodongas ni hombres que aspiran a acceder a los favores de las trabajadoras horizontales. Creo que el fenómeno Lara sólo se ex-



plica mediante la fusión de sus letras y sus melodías, y descalificar unas u otras no echa por tierra al Ave Fénix que profesionistas, amas de casa, pobres y ricos, continúan, continuamos, disfrutando.

Pero Agustín Lara no sólo ha merecido fervorosos ensayos y semblanzas, sino también ha sido tomado, por su vida y prestigio excepcionales, como personaje literario, tal como sucede en la segunda novela del mexicano Eusebio Ruvalcaba (Guadalajara, Jalisco, 1951).

Músico de cortesanas oscila entre la novela histórica y la novela bolero (como llaman en Venezuela a la que recrea la vida de los artistas populares) y, gracias a que varios escritores —Alessandro Manzoni, José María Heredia, Leonardo Sciascia, Dámaso Alonso— han teorizado lo suficiente como para liberar a la novela histórica de la tenaza formada con la arqueología y los personajes célebres, hoy nadie duda que ella es reconstrucción de época y presencia de seres excepcionales, sí, pero ante todo, un ejercicio de imaginación y una creación verbal.

Músico de cortesanas tiene dos escenarios: la ciudad de Mérida, Yucatán, en donde transcurre la infancia de Ricardo Espadas —al lado de su madre Aminta Cáceres, quien es amante de Salvador Alvarado (gobernador anticlerical que protegía a los indígenas de los abusos de los blancos) pero ama no a su marido, sino al peón Xorge Ix—, y la ciudad de México, en donde Ricardo Espadas conoce a Marluz de una singular manera que da la atmósfera en la cual se afianzará el libro: en el año de 1929, en una casa de citas, está tocando Agustín Lara. Ricardo, quien acaba de terminar sus estudios de pianista, acude para tener su primera relación sexual. Al escuchar al *Flaco de Oro*, se acerca lleno de unción a preguntarle quiénes son sus maestros y recibe esta respuesta: "los prostíbulos". Luego sucede una escena cinematográfica: las mujeres del lugar querían darle a Lara, como regalo de cumpleaños, a una virgen, pero el maestro declina en favor del recién llegado, no solamente para que un hombre virgen tuviera a una mujer virgen, sino como

agradecimiento a la humildad del muchacho:

Es mi regalo de graduación para ti. Porque eres humilde y te acercaste. Es el regalo de un pianista que nunca aprendió a leer las notas a un pianista de escuela.⁸

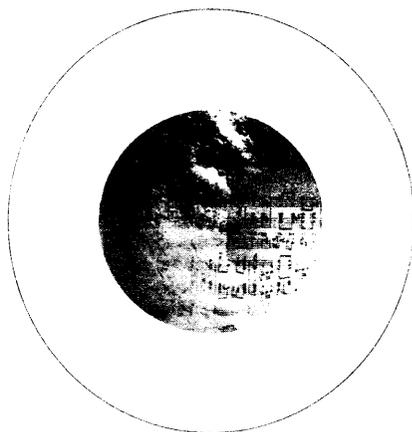
Aquí es justo apuntar que Eusebio Ruvalcaba sabe elaborar muy bien —aunque de manera sucinta—, el lenguaje de sus criaturas, tal como podemos observar en el diálogo de las vendedoras de quesadillas y en el de los homosexuales. El habla modernista y cursi con que Lara se dirige a las mujeres es ésta:

— "Néctar divino, sinfonía de alabastro, tranquilízate. Él es mi amigo...

— "Mariposa de cristal, pulpa de agonías, dulcísima piel en la que el sol se arrodilla...

— "Traigo la noche a tus pies, bella y rutilante mujer mía..."

Los efímeros amantes se separan jurando volver a encontrarse: Ricar-



do regresa a Mérida y Marluz se hace amante de Plutarco Elías Calles, hasta que Lázaro Cárdenas lo presiona y se va del país.

Empieza entonces la segunda mitad de la novela, la mejor del libro, ya entrada la década de los treinta y poblada por Blas Galindo, Francisco Moncayo, Emilio Indio Fernández, Toña la Negra, Elías Nandino, Cantinflas, Diego Rivera, el Dr. Atl, el Chango Casanova, José Muñoz Cota y la violinista Celia Treviño quien, al hacer un dúo con Ricardo Espadas al piano, le permite a Eusebio Ruvalcaba tender un puente entre la música clásica y la popular —propiciado no sólo por las figuras de Lara, Galindo y Moncayo, sino por dos personajes que resultarán relevantes en la novela: Silvestre Revueltas e Higinio Ruvalcaba—:

dejé que los arpegios brotaran por sí mismos. Las armonías fueron abriéndose paso dentro de mí, y de pronto me di cuenta que estaba tocando la melodía de "Mujer", y luego la de "Rosa". No me costaba ninguna dificultad, como si lo hu-

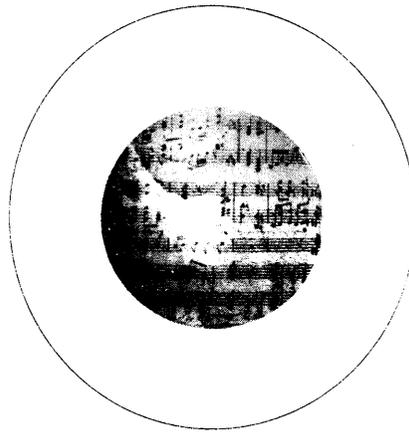
biera hecho mil veces, o como si una voz interior me las dictara. De reojo miré a Agustín y vi que estaba feliz. Pero entonces sucedió: sin que yo me lo hubiera propuesto, los acordes de "Rosa" se unieron con los de un *intermezzo* de Brahms. Sin quererlo, Brahms vino a mí y se enganchó a la perfección con Lara. Algo tenían en común ambas obras, y ellas solas, por su propia cuenta, habían exigido su engarce. Esta vez no en forma velada sino abiertamente, me volví para mirar a Agustín y ver su reacción. Vi en su rostro el asombro y la alegría [...] Nota a nota, los dos instrumentos fueron encontrando su cauce. Celia hacía milagros en la improvisación, además de que en cualquier pasaje resaltaba su dominio del arco. Di un brinco y me pasé a Tata Nacho, de ahí a Mendelssohn y después a Guty Cárdenas, para rematar con Dvorak y Pepe Domínguez.⁹

Por encima de Agustín Lara, a Eusebio Ruvalcaba le seducen dos músicos clásicos que tomaron para su obra recursos de la música po-

pular. Ellos son Silvestre Revueltas e Higinio Ruvalcaba, que es el padre de Eusebio como podrá comprobar quien se acerque a la *Enciclopedia de México*: nació en 1905 y murió en 1976. Empezó a pulsar el violín a los cuatro años y a los cinco debutó en el Teatro Degollado de su natal Guadalajara. A los 12 años compuso sus famosas canciones "Chapultepec", "Juventud" y "Mi primer amor". Fue autodidacta como Lara y se codeó con Silvestre Revueltas en la bohemia y en la Sinfónica.

Higinio y Silvestre serán amigos entrañables que se intercambian a dos quesadilleras de la Merced y, con su errancia bohemia, nos darán una imagen idílica de Coyoacán y del viejo centro de la ciudad. Así transitaba Silvestre Revueltas por la calle de Moneda:

distinguió a un hombre que venía por la acera de enfrente y enfilaba sus pasos hacia la entrada del edificio. Cargaba un descosido portafolios de piel, de donde asomaban partituras manuscritas; en su físico se adivinaba la embriaguez¹⁰



En la cantina El Seminario, se desarrolla esta escena:

Una estrepitosa carcajada le hizo volver la cabeza. ¡Caramba!, era el hombre que hacía rato había visto entrar en el Conservatorio. Ahora que lo tenía a unos cuantos metros, descubrió en él la presencia de algo gigantesco. Era un hombre que destacaba por encima de todos los demás. A su lado, los otros se veían pequeñitos. Su pelo revuelto y la barriga descomunal...¹¹

Contra lo que pudiera pensarse, el músico de cortesanas de la novela no es Agustín Lara, sino Ricardo Espadas quien se junta con Marluz cuando ésta ya es la *madama* de su propia casa (que estableció con lo que le dio el expresidente Calles, su antiguo amante) y se entrega a la divisa que está dada por Elías Nandino personaje:

Lo interesante en la vida no es la virtud, sino el pecado[...] La juventud es el apogeo de todos los sentidos, de todas las ilusiones y del espíritu. La juventud es todo,

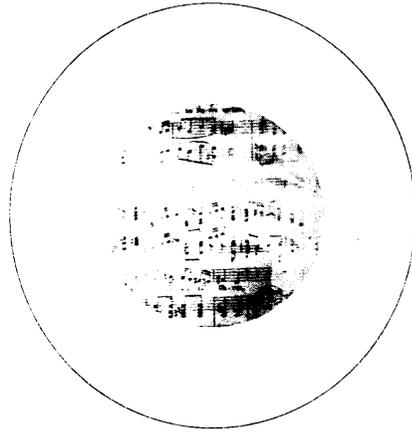
pero si no la disfrutas es como una rosa apagada, es una noche; y si la gozas es un día perfecto[...] Lo importante en la vida es ser sincero con uno mismo, no ser cínicos, no fingir, vivir la vida en verdad, tocando lo tocable y tocando lo intocable.¹²

El final de la novela es folletinesco pues a la casa en donde está Ricardo Espadas llega su supuesto padre que primero felicita al hijo por lo bien que toca y, cuando descubre que es su propio hijo, lo abofetea. Este recurso se llevará hasta sus últimas consecuencias cuando sepamos que Xorge Ix, el sirviente maya, es el padre verdadero de Ricardo Espadas. Y en este ámbito de burdel, que combina la genialidad de Agustín Lara, Higinio Ruvalcaba y Moncayo con el deleite del sexo y del alcohol, se va colando un personaje etéreo, una "mujer sin cuerpo y sin alma" que podría ser la muerte, o la justicia poética, pues al final de la novela abre la puerta del burdel –en donde despiden a Silvestre Revueltas que va a España a luchar contra los

franquistas– para que entren, tomados de la mano, los padres de Ricardo Espadas, los subrepticios amantes Aminta Cáceres y Xorge Ix.

Finalmente, consignamos un fragmento de la trivía típica de la novela bolero. "Mira, muchacho" [dice Agustín Lara]:

la canción no sería lo que es sin la trova yucateca. Todos los compositores tenemos que quitarnos el sombrero frente a los grandes de tu península. ¡Qué modo de endulzar música y poesía! ¡Qué exquisitez! ¡Qué finura! ¡Cuánta fibra y sentimiento! ¿En qué lugar del paraíso tienen su nicho *Nunca, Rayito de sol, El crucifijo, Xkokolché, Beso asesino...*? Yo le debo mucho a la trova yucateca. Todos le debemos. Creo que la llevaba muy adentro cuando compuse *Imposible*. Y *Páginas rotas, Sólo tú, Despierta...* Qué gran música. Ese quinteto Mérida que capitaneaba Pepe Domínguez, a mí me estremecía y despertaba la más ferviente admiración. Maldita la descarga asesina que cegó la vida de Gutty. Y estamos a unas cuantas cuerdas. En ese famosísimo



Salón Bach, que ha sido santuario, lugar de meditación y retiro[...] Y has de saber que en ese sitio han convivido grandes, verdaderamente grandes, que hicieron del Salón Bach un santuario: Nervo, Othón, Urbina...¹³

La vida de Lara, piedra de escándalo para las buenas conciencias de su momento, hoy es de tal manera novelesca que sigue siendo tema central de libros como *La hora íntima de Agustín Lara*¹⁴, en el que Alejandro Aura teje su infancia con la biografía del Músico-Poeta, algo semejante a lo que Umberto Valverde hizo con Celia Cruz en *Reina Rumba*¹⁵. Finalmente hay que consignar que *Las siete vidas de Agustín Lara* (1962), de la novelista norteamericana June Kay, sería la obra pionera sobre la figura del *Flaco de Oro*, pero es un libro que despierta varias sospechas en virtud de que consigna como suyos párrafos de entrevistas publicadas en revistas de los años 40; esto sin contar que tiene como editor a Fancy Press, de Brooklyn, y el colofón asegura que se imprimió en México. Pero esto

no es sino otro elemento característico de los músicos populares que hoy son objeto de una revaloración. En este sentido, quizá lo más curioso sea el hecho de que, la música de los viejos maestros como Cheo Marquetti, Miguelito Cuní, Abelardo Barroso o Guillermo Portabales, al menos en México, hace poco menos de una década, sólo podía conseguirse en versiones *piratas*, mismas que hoy han sido superadas en Canadá y Europa con versiones grabadas en discos compactos ■

NOTAS

1 Si en reiteradas ocasiones se ha dicho que Agustín Lara es el último poeta modernista, no deja de ser significativo que esta obra del novelista uruguayo Carlos Reyles se caracteriza por su manejo preciosista del idioma: "*El embrujo de Sevilla*, por su técnica, es bastante diferente de los demás libros de Reyles. Novela de extraordinaria belleza plástica, de cálida sensualidad, de entusiasmo lírico, carece de

los acostumbrados métodos de análisis de Reyles (...) Tan sólo por su estilo, aun haciendo caso omiso de todas sus otras cualidades, *El embrujo de Sevilla* se destaca como una obra maestra..." Arturo Torres Rioseco, *Nueva historia de la gran literatura iberoamericana*, Buenos Aires, Emecé Editores, 6a. ed., 1967. p. 196.

2 Gabriel Abaroa Martínez, *El Flaco de Oro*. México, Editorial Planeta (Espejo de México), 1993, p. 190.

3 Carlos Monsiváis, "Agustín Lara, apóstol del enamoramiento", México, *Somos*, edición especial, marzo de 1995. pp. 6, 8 y 9.

4 Angelina Bruschetta, "Yo lo vi nacer al amor y a la fama". *Todo lo que usted quería saber sobre Agustín Lara*, México, Libros de Contenido, 1993. p.47.

5 *Ibidem* p. 46.

6 *Ibidem*, p. 74.

7 *Ibidem*, p. 80.

8 Eusebio Ruvalcaba, *Músico de cortesanas*, Editorial Planeta Mexicana, 1993. p. 47.

9 *Ibidem*, pp. 79, 80 y 111.

10 *Ibidem*, p. 62.

11 *Ibidem*, p. 66.

12 *Ibidem*, pp. 116 y 117.

13 *Ibidem*, pp. 87 y 89.

14 Alejandro Aura, *La hora íntima de Agustín Lara*, México, Cal y Arena, 1990.

15 Umberto Valverde, *Reina Rumba*, México, Editorial Universo, 1982.



Orlando: de la unión de los contrarios a la lucha por la igualdad

Alicia Pereda*

La lectura de *Orlando**, la novela escrita por Virginia Woolf en 1929, nos invita a realizar un ejercicio casi detectivesco: seguir las pistas que dejó la autora para apresar un personaje singular.

Orlando, nombre del protagonista, comienza la novela siendo hombre y la concluye en cuerpo de mujer. La historia se inicia en 1580 y finaliza el 11 de diciembre de 1928. Al despedirnos, Orlando —a la sazón una joven de mediana edad— se halla en trance de sufrir una nueva transformación. En su vida mantendrá un vínculo estrecho con la escritura. Se servirá de ella como desahogo, como refugio, como opción profesional pero fundamentalmente, como vehículo de crecimiento personal. A lo largo del texto lo acompañamos en el alumbramiento de sí mismo, en la búsqueda de su ser más íntimo y profundo. He ahí otra clave para acercarnos al personaje.

Desde el comienzo se nos ofrecen los primeros indicios del hecho singular que le acontecerá: su cambio de sexo. Pero ¿es esa la única singularidad de la novela? Para encontrar una respuesta intentemos indagar en torno al personaje.

Datos de filiación

Orlando es un joven de familia noble. Su abuelo y quizá su padre "*habían cabalgado por campos de asfódelos, y campos de piedra, y campos regados por extraños ríos, y habían cercenado de muchos hombros, muchas cabezas de muchos colores.*" (p. 11). La tradición colonialista le viene de sus antepasados y algún día, él será el encargado de continuarla. Mientras tanto lleva la vida regalada que corresponde a un hijo de terratenientes. Sin embargo, Orlando posee una pasión impropia de su rango: la escritura. De ella se avergüenza y la oculta pero siempre acaba por rendírsele.

La mismísima reina Isabel de Inglaterra lo lleva a la corte. Ahí transcurre su adolescencia y de ahí retorna a sus posesiones en el campo luego de la primera decepción amorosa. Este momento está signado por una característica que se repetirá en varias ocasiones a lo largo de su vida: períodos de gran sociabilidad a los que siguen etapas de aislamiento y soledad absoluta. Estas alternancias son precedidas por una crisis emocional que culmina en un sueño profundo, de una semana de duración, y del que emerge sin recuerdos para iniciar otra etapa completamente diferente. ¿Cómo interpretar estas crisis de las que Orlando se despierta siendo una nueva persona? ¿Cómo entenderlas cuando nadie, ni siquiera él, parece extrañarse con las mudanzas? Porque no se piense que estos cambios afectan las relaciones con sus semejantes. Orlando es siempre aceptado, querido, admirado, buscado, invitado y aun en sus momentos menos luminosos, conserva el encanto y el atractivo para quienes lo rodean.

* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

Una serie de aventuras jalonarán su vida: será diplomático en un país extranjero, vivirá varios amores, será rescatado de un peligro mortal por una tribu de gitanos, se transformará en mujer, se casará con un aventurero, tendrá un hijo, vivirá más de trescientos años y, todo esto, sin admirarse siquiera. Esta característica del personaje es uno de los datos más curiosos de toda la novela. Orlando enfrenta o, tal vez sea más correcto decir, se deja llevar por una serie de circunstancias asombrosas que a nadie asombran y menos a él. Quizá la más extraña de todas sea el extraño final. No sabemos si coincide con su muerte, con una fusión consigo mismo en la unidad de los dos sexos escindidos o se trata del comienzo de otra aventura en la que ya no podremos acompañarlo. Como sea, la novela nos deja el sabor de algo que se nos escapa cuando creemos estar a punto de asirlo. Tal vez el secreto sea entrar a ella tratando de ajustar nuestros pasos a las marcas tenues que nos dejó la autora.

Tras las huellas de Orlando

a) *El tiempo*

Orlando vive un periodo de tiempo inusual para cualquier ser humano. Si bien la temporalización inverosímil constituye uno de los procedimientos narrativos del siglo XX ¿qué significa este manejo del tiempo por parte de la autora?

El texto se plantea como una revisión histórica: el análisis de un mismo hecho a través de distintas épocas. Virginia Woolf indaga acer-

ca del significado del ser humano sexuado, desde la óptica de un mismo personaje que ha vivido en la piel de los dos sexos. No es casual que la novela abarque dos momentos claves de la historia de la sexualidad en Inglaterra: la era isabelina y la era victoriana. La primera, que corresponde a la adolescencia y el comienzo de la juventud del personaje, sirve como marco para señalar diferencias y cambios con respecto a la segunda que coincide con el pasaje de un sexo a otro. Este hecho no es fortuito. El tránsito entre dos épocas implica una modificación en la visión del mundo que involucra todas las instancias de la vida humana. Durante el reinado de Victoria se produce un endurecimiento en las costumbres que Orlando debe vivir como mujer, seguramente el sujeto más afectado por la nueva moralidad. He ahí la primera clave para abordar una explicación sobre el manejo del tiempo. Inmediatamente, otra curiosidad vuelve a interpelarnos.

Para tratar la historia de la sexualidad humana en dos periodos muy significativos de Inglaterra, la autora podría haber recurrido a la vida de una familia a través de varias generaciones. ¿Por qué prefiere prolongar la existencia de su personaje más allá del tiempo verosímil? ¿Qué caracteriza las sagas familiares? Es probable que el Orlando del inicio no sea el mismo que concluye la novela. De hecho, cada transformación nos enfrenta con un nuevo personaje. Pero hay un núcleo que permanece inalterado. Es uno y todos. Su experiencia puede ser la del género humano. Sin

embargo, al conservar la memoria, retiene una manera de andar por el mundo. De ahí la imposibilidad de las sagas familiares y el hallazgo de Virginia Woolf para mantener la continuidad de un relato que, por momentos, le disputa el escenario al mismo Orlando.

b) *La búsqueda*

Orlando es una historia de búsqueda: el esfuerzo permanente de su protagonista por hallarse a sí mismo. He ahí otra lectura posible. La narración da cuenta de ese recorrido que se inicia con un niño extremadamente sensible:

Cómo le habían gustado los sonidos cuando era niño, y había pensado que no hay poesía superior a la descarga de sílabas tumultuosas que salen de unos labios. (p. 115)

En seguida lo encontramos intentando neutralizar ese rasgo de su personalidad que lo torna demasiado vulnerable. Este momento está caracterizado por el abandono de la poesía en beneficio de la prosa debido a los consejos y recomendaciones de extraños.

Luego –tal vez era la culpa de Sasha y de su desengaño– alguna gota negra había caído en ese frenesí, alejando su fervor. Con lentitud había ido abriéndose en ella algo intrincado y con mil cámaras, que había que explorar con una antorcha, no en verso, en prosa... (p. 115)

Orlando atraviesa un periodo de introspección encerrado en su propiedad. Finalmente logra liberarse

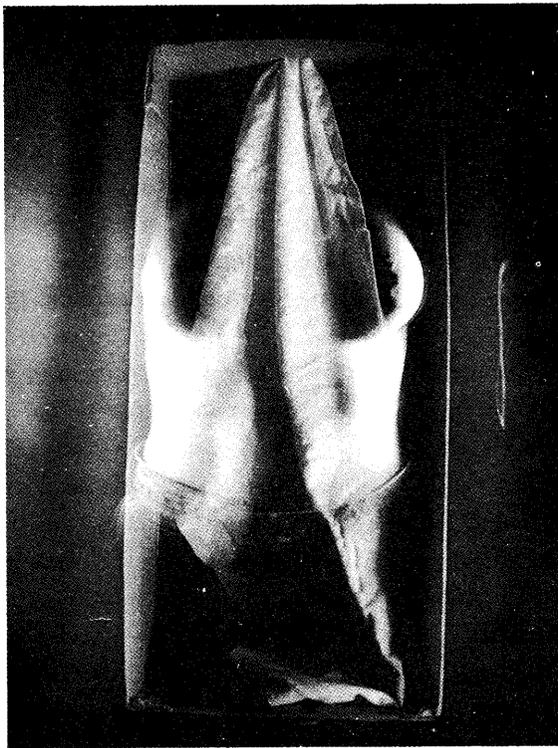
de las influencias externas y sale con una resolución:

En su cuarto, [...] Orlando había formado, o había tratado de formar, [...] un espíritu capaz de resistencia. "Escribiré", había dicho, "lo que me gusta escribir". (p. 115)

Esta resolución, ¿se refiere exclusivamente a su vínculo con la escritura? Orlando revisa su historia. Está de regreso en Inglaterra, ya como mujer, después de haber vivido una aventura que puso en ries-

go su vida. En el recuento comprende que:

Aun después de tantos viajes y aventuras y meditaciones y exploraciones a diestro y siniestro estaba a medio hacer. [...] Era incesante el cambio, y tal vez no cesaría nunca. Altas murallas del pensamiento, costumbres que parecían tan perdurables como la piedra, se habían derrumbado como sombras al mero contacto de otro espíritu y habían revelado un cielo desnudo y estrellas nuevas. (p. 115)



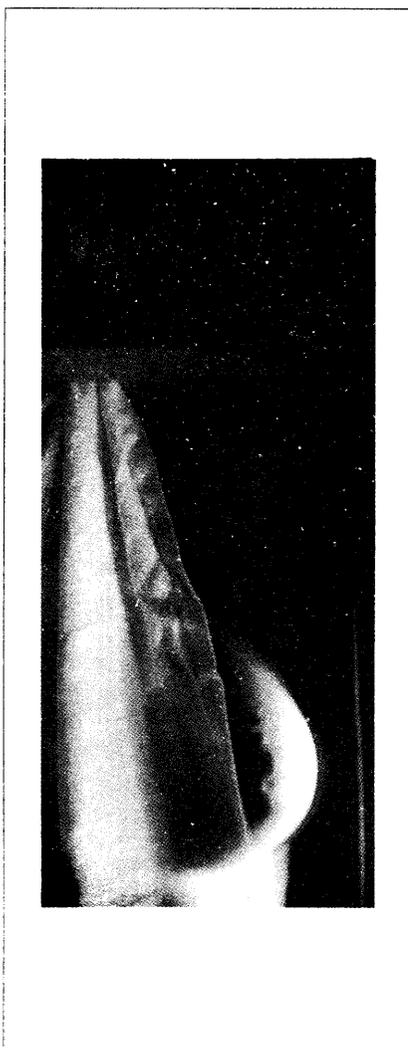
Es quizá el momento más dramático de la novela. Nada queda en pie y nada ofrece seguridades para el futuro. No sólo con respecto a su propia vida: el mundo también se ha transformado. Ideas y costumbres han caído con el paso de una época a otra. Ideas y costumbres que también se han modificado con el cambio de un sexo a otro. Pero Orlando no se desespera. Descubre "*un cielo desnudo y estrellas nuevas*". Ya está imaginando las posibilidades que ofrecen. Ha perdido todo pero inicia el proceso de su propia recuperación. Las contradicciones que lo perturbaron durante años adquieren nuevo significado. Frente a la ventana abierta, en una fría noche de invierno, Orlando logra reconciliarse consigo mismo. Admirado exclama:

de qué mezcla de cuanto hay estamos formados, [...] ¡Qué fantasmagoría es la mente y qué depósito de cosas incompatibles. Un minuto, renegamos de nuestro linaje y de nuestra pompa y anhelamos una exaltación ascética; el minuto siguiente nos conmueve el olor de algún camino viejo en el jardín y nos hace llorar el canto del tordo. (pp. 115-116).

Sobreviene un nuevo periodo de aislamiento. Orlando se dedica a la escritura, a la reflexión y en el proceso crece interiormente. Su relación con el mundo es esporádica y crítica. Finalmente toma conciencia del tiempo: "*era el momento actual*" (p. 191). ¿Qué significa esta afirmación en boca del viajero?, ¿qué significa la conciencia del

tiempo para cualquier sujeto? Supone pararse en la realidad y tomar conciencia de ciertos datos que ella nos ofrece: nuestra propia finitud, la imposibilidad de repetir o modificar lo vivido. Pero, para Orlando constituye, también, la imposibilidad de invocar a voluntad los distintos personajes que ha sido. Durante un trayecto en su automóvil pierde el control:

[...] el requerido yo se mantenía a distancia, pues Orlando, a juzgar por



lo que decía, se estaba mudando de yo con una velocidad no inferior a la de su coche. (p. 198)

De pronto ocurre un hecho decisivo: *"la agregación de ese nuevo Orlando lo convirtió en lo que se llama, con razón o sin ella, un sólo yo, un yo real"* (pp. 199–200). Finalmente había logrado encontrar el guía de *"todos los yo que están y pueden estar en nosotros"* (p. 198). Lentamente recorrió los viejos aposentos del castillo. Caminó hasta el árbol plantado de cara al mar sobre el acantilado. Ahí se refugió la tarde en que lo conocimos, cuando era un muchachito de escasos siete u ocho años, ahí se escondió tantas veces para soñar a sus anchas, de camino al árbol experimentó por vez primera el temor de una mujer que, paseando sola por el bosque, percibe pisadas a sus espaldas y ahí la dejamos, en un estado de delirio, de éxtasis, de fusión, que no nos da tiempo para las despedidas. ¿Es el fin?, ¿se trata de un nuevo comienzo?, ¿va al encuentro de su mitad escindida? Sólo nos quedan interrogantes: Orlando ha partido.

c) La literatura

He aquí otro camino para acercarnos al texto: la relación ambivalente de Orlando con la literatura, con su propia escritura.

Su afición por los libros era temprana. De chico, los pajes lo sorprendían leyendo a la medianoche. Le quitaban la vela, y criaba luciérnagas que ayudaban a su propósito [...] Para decirlo de una vez [...] Orlando era

un hidalgo que padecía del amor de la literatura. (p. 50)

Se trata de una pasión tan absorbente que resulta perniciosa. Orlando no tiene horarios, no hay problemas mundanos, por serios que sean, que logren distraerlo. Y de ese modo, sus negocios, la administración de sus tierras, comienza a resentir los efectos del desinterés. Antes de los veinticinco años ya había escrito gran cantidad de novelas, comedias y poemas. De su propio pecunio hizo imprimir una obrita que a nadie osó mostrar. No sólo debido al pudor del principiante. Se hallaba plenamente consciente de que escribir constituía una *"imperdonable falta en un conde"* (p. 52). Por fortuna logra vencer los temores y decide consagrar su vida a la literatura: será el único poeta de un linaje de conquistadores.

El primer paso destinado a consolidar su vocación consiste en requerir el consejo de un escritor famoso. Pero este encuentro resulta por demás nefasto. Orlando sufre una profunda decepción y resuelve dedicarse a la cría de perros en un ambiente de total soledad. La emprende contra sus escritos de los cuales sólo se salva uno. Luego de un tiempo, que se antoja eterno, sale de su ostracismo para viajar a Constantinopla. Al regresar, después de aventuras azarosas que incluyen el cambio de sexo, Orlando recupera su viejo amor:

el gran consuelo de tantas desventajas de ser mujer es la posibilidad de escribir. (p. 108)

La decisión de abandonarse a la escritura ocurre simultáneamente con la comprensión del cambio de un mundo que prometía certezas inmutables, de costumbres que se antojaban tan sólidas como la piedra. ¿Es casual el reencuentro de su vocación luego de haberse transformado en mujer? Orlando expresa que el único consuelo de su estado actual radica en la posibilidad de escribir; ¿era habitual en su tiempo que las mujeres se dedicaran a las letras? ¿Se trataba, tal vez, de una actividad más recomendable para las mujeres que para los hombres?

La misma Virginia Woolf da cuenta, en otros textos¹, de las dificultades que enfrentaron las escritoras en todas las épocas: desde Jane Austen que cubría sus escritos con papel secante cuando sentía chirriar el gozne de la puerta de la sala, pasando por George Sand y George Elliot que ocultaban su verdadera identidad con seudónimos masculinos, hasta Charlotte Brontë que vendió los derechos de sus novelas por una cifra irrisoria para sobrevivir. A la luz de estas revelaciones, la afirmación de Orlando adquiere un nuevo significado. El cambio de sexo tal vez fue necesario para llegar a la plenitud, como ser humano y como escritora.

A partir de este momento se inicia en la vida del personaje, un periodo de intensa producción que la mantiene alejada del mundo. El aislamiento le permite descubrir una sensibilidad diferente, una nueva forma de ver el mundo y de relacionarse con él. No se trata de afirmar que la escritura re-

quiere de una sensibilidad femenina, ni de la superioridad de un enfoque genérico sobre otro. Si de una vez logra alcanzar su madurez vital y literaria es porque ha tenido la posibilidad de una experiencia única. Mediante una ficción, Virginia Woolf actualiza su pensamiento con respecto a la creación literaria²:

Y me puse a delinear de cualquier manera un plano del alma, en el que dos poderes presidían, uno varón y otro hembra: y en el cerebro del hombre el varón predomina, y en el de la mujer la hembra. El estado normal y placentero, es cuando están en armonía los dos, colaborando espiritualmente. Hasta en un hombre, la parte femenina del cerebro debe ejercer influencia; y tampoco la mujer debe rehuir contacto con el hombre que hay en ella.

Las reflexiones de la autora nos introducen en la pista siguiente: el significado del cambio de sexo, el pasaje de hombre a mujer que experimenta Orlando, conservando la memoria de una subjetividad masculina.

d) La ironía

A lo largo del texto, Virginia Woolf juega a decir lo contrario de lo que piensa, a fingir que no sabe de qué está hablando. Indagar acerca de lo aludido en aquello que no se nombra puede ser otra vía de acceso al *Orlando*. Este camino nos exige un breve recorrido por la historia de Inglaterra durante la era victoriana.

En 1837, cuando Victoria se ciñe la corona, comienza un reinado

que durará sesenta y cuatro años. En ese tiempo Gran Bretaña llegará al colmo de la riqueza y el poder. Durante su reinado las grandes ciudades crecerán cada vez más, se consolidará la industria manufacturera superando la producción rural, la clase media adquirirá una importancia inusitada en el nivel político, económico y social, mejorarán las condiciones laborales de los obreros y se afirmará la Iglesia evangélica de raíz puritana. La burguesía, siempre en ascenso, no cesará de progresar en número e influencias y después de 1850 se transformará en la columna vertebral del cuerpo social. De este modo, el ideal, el comportamiento y los prejuicios burgueses tienden a convertirse en el modelo a seguir por todos los ingleses. En ningún dominio esta evolución es más sensible que en el de la religión y la moral. La clase dirigente se ve obligada a modificar algunos hábitos, no sólo para impresionar a los burgueses, sino para imitar el modelo de moralidad impuesto por la reina Victoria y el príncipe Alberto.

La familia tiene como base el matrimonio y la situación legal de la mujer es absolutamente desventajosa: está sujeta al esposo quien es el representante de Dios en el hogar y nadie le discute esa posición. El ámbito doméstico constituye el espacio femenino por excelencia y, pese a las excepciones, las mujeres burguesas se caracterizan por su devoción, sus escasas lecturas y la preocupación por el confort de su marido. Chastenet³ describe en dos pinceladas los rasgos que distinguen una época de otra:

Al jovial "dejar hacer" de la era isabelina sucedió la sombría austeridad de los puritanos, el libertinaje de los tiempos de Carlos II y la grosería de los dos Jorges suscitaron por reacción la pudibundez de los metodistas y de los evangelistas; el cinismo que ostentaron las clases altas bajo el reinado de Jorge IV determinó, bajo el de Victoria, una violenta contraofensiva de la moral burguesa –se trata esencialmente de moral sexual. No tardará en decirse que "la quiebra y la irregularidad sexual son los dos pecados capitales". (p. 145)

En el *Orlando* descubrimos que los cambios acaecidos en la era victoriana enfatizan la identidad entre las mujeres y la naturaleza (p. 160), consolidan la pareja monogámica y la familia numerosa (p. 148), "el amor, el nacimiento y la muerte fueron arropados en bellas frases" (p. 148), los sexos se distancian cada vez más (p. 148), la soltería representa lo impar y la soledad (p. 159) y se exalta el amor romántico que significa la pérdida de la identidad (p. 166).

Resulta por demás interesante la transformación que se opera en Orlando durante este periodo: de ser una persona reflexiva, crítica e independiente, se transforma en un ser temeroso, impresionable, incapaz de defenderse y, menos aún, de pensar.

¿Qué arma más efectiva que la ironía para combatir la impotencia que este estado de cosas habrá ocasionado a tantas mujeres de la época? A través de ella Virginia Woolf pone al descubierto una cosmovi-

sión que continuará gravitando sobre la sociedad inglesa mucho después de la muerte de Victoria.

Al regresar a Inglaterra Orlando debe enfrentar algunas consecuencias desagradables que se derivan de su cambio de sexo:

Los cargos capitales eran: (1) que estaba muerta y por consiguiente no podía retener propiedad alguna; (2) que era mujer, lo que viene a ser lo mismo... (p. 110)

Ahora comprende cuántos absurdos, cuánta intolerancia, cuánta incompreensión interfiere en las relaciones entre hombres y mujeres. Estas son sus reflexiones:

Orlando ya sabía por su propia experiencia de hombre que éstos lloran tan a menudo y tan sin razón como las mujeres; pero también sabía que las mujeres deben escandalizarse cuando los hombres se emocionan delante de ellas y se escandalizó. (p. 118)

Recordó cómo de muchacho había exigido que las mujeres fueran sumisas, castas, perfumadas y exquisitamente ataviadas. "Ahora de beré padecer en carne propia estas exigencias", pensó,

porque las mujeres no son (a juzgar por sí misma) naturalmente sumisas, castas, perfumadas y exquisitamente ataviadas. Sólo una disciplina aburridísima les otorga esas gracias, sin las cuales no pueden conocer ninguno de los goces de la vida. (p. 103)

Ser mujer implica muchas concesiones a cambio de la seguridad y protección que el matrimonio parece ofrecer:

Si el desembarco significaba influencia y poder (porque sin duda pescaría algún noble Príncipe y reinaría, su consorte, sobre medio Yorkshire), también significaba mediocridad, significaba servidumbre, significaba engaño, significaba renegar de su amor, engrillar su cuerpo, fruncir sus labios y moderar su lengua... (p. 107)

El personaje se encuentra en una situación ventajosa para descubrir las debilidades de ambos sexos, hecho que no suaviza sus juicios:

Sólo me será permitido, en cuanto haya pisado el suelo de Inglaterra, servir el té y preguntar a mis señores cómo les gusta. ¿Azúcar?, ¿leche? [...] "¡Cielos!", pensó, "¡qué tontas nos hacen, qué tontas somos!" Y aquí parecía, por cierta ambigüedad en sus términos, que condenara a los dos sexos imparcialmente, como si no perteneciera a ninguno; y en efecto, vacilaba en ese momento: era varón, era mujer, sabía los secretos, compartía las flaquezas de los dos. (p. 104)

Finalmente encuentra razones que hacen preferible la vida en un cuerpo de mujer:

"Vale más", pensó, "estar vestida de ignorancia y pobreza, que son los hábitos oscuros de nuestro sexo; vale más estar libre de ambición marcial, de la codicia del poder y de todos los deseos varoniles con tal de disfrutar en plenitud los

arrebatos más sublimes de que la mente humana es capaz, que son", dijo en voz alta como era su costumbre cuando estaba muy conmovida, "la contemplación, la soledad, el amor". (p. 105)

No obstante, podríamos cuestionar que esta exaltación de virtudes, aparentemente femeninas, desconoce su ocurrencia en representantes del otro sexo. Por otra parte, atribuye características universales a una actitud en la que es imposible incluir a todas las mujeres.

e) *La androginia*

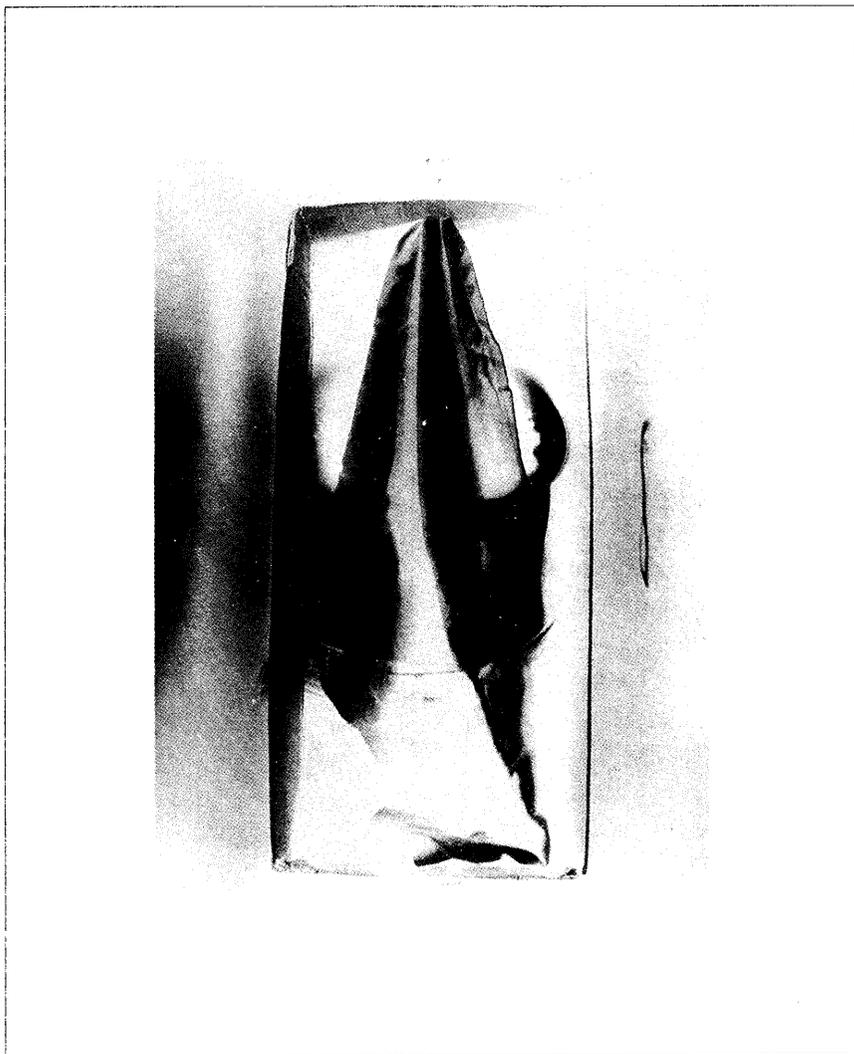
La narradora reflexiona: "*el cambio de sexo modificaba su porvenir, no su identidad*" (p. 90). ¿Qué significado tienen estas palabras? ¿Se puede cambiar de sexo sin cambiar de identidad?, ¿a qué alude identidad en este contexto?

Voy a considerar el concepto de identidad como una construcción que se verifica en la convergencia de dos dimensiones: la conciencia individual y la interacción social. Desde el punto de vista individual la definiré sucintamente como el

"self", el "sí mismo", sin profundizar en las definiciones que ofrecen las distintas escuelas y corrientes psicológicas. Desde el punto de vista relacional, se trata de una instancia que se construye mediante la introyección, reproducción y transformación del orden simbólico que regula la vida del sujeto en sociedad.

Por su sexo, Orlando había pertenecido al género masculino. Es de suponer, y la novela no ofrece pruebas en contrario, que en su socialización había incorporado las pautas culturales que garantizaban su desempeño público y privado como varón. Ahora bien, la conformación de la identidad es un proceso dinámico que se extiende a lo largo de la vida íntegra del sujeto. Desde este enfoque, la afirmación de la narradora parece no considerar esta característica de proceso inacabado. Sin embargo, también nos ofrece la posibilidad de reconsiderar la afirmación en busca de nuevos significados.

Al conservar la memoria de su experiencia vital masculina, el nuevo sexo se incorpora a lo que podríamos denominar un núcleo básico de personalidad. En definitiva, el cambio demandará el aprendizaje y desempeño de nuevos roles para responder a las expectativas y estereotipos que acompañan su nueva identidad genérica. Este punto adquiere especial relevancia para abordar el tema de este apartado. Virginia Woolf ¿está haciendo un planteo de androginia?, ¿androginia en qué sentido?, ¿en el que propone Gayle Rubin⁴ cuando aboga por una sociedad sin géneros, donde se eliminen las sexualidades y los pa-



peles sexuales obligatorios? ¿A qué contenidos alude este concepto aplicado al *Orlando*?

La primera evocación que suscita el término se vincula al *Simposium*. En él, Platón⁵ se refiere a la androginia mediante un relato:

En otro tiempo la naturaleza humana era muy diferente de lo que es hoy. Primero había tres clases de hombres: los dos sexos que hoy existen, y uno tercero, compuesto de estos dos, el cual ha desaparecido conservándose sólo el nombre. Este animal [...] se llamaba andrógino, porque reunía el sexo masculino y femenino [...] Los cuerpos eran robustos y de corazón animoso, y por eso concibieron la atrevida idea de escalar el cielo y combatir con los dioses [...] Después de largas reflexiones Zeus se expresó en estos términos [...]: Los separaré en dos; así se harán débiles [...] Hecha esta división, cada mitad hacía esfuerzos para encontrar la otra mitad de que había sido separada; y cuando se encontraban ambas, se abrazaban y se unían, llevadas del deseo de entrar en su antigua unidad, con un ardor tal que abrazadas parecían de hambre e inacción, no queriendo hacer nada la una sin la otra. (pp. 362-363)

Desde la antigüedad la idea de androginia ha remitido a la búsqueda de la unidad, no sólo sexual, sino de todas las parejas de contrarios: cielo-tierra, día-noche, caliente-frío, etc. Según Estrella de Diego⁶, los caminos que tienden a recuperar la fusión primigenia pueden reducirse a dos: la totalidad a través del amor -la unión con el ser ideal- y la recuperación a través de

la igualdad sexual o social. Esta segunda interpretación adquiere gran fuerza en Francia durante la primera mitad del siglo XIX y refleja el espíritu optimista de la androginia: un ideal de hombre/mujer que forma un todo equilibrado y positivo.

En ocasiones, se emplea el término andrógino como sinónimo de hermafrodita aunque técnicamente este último se refiere a una falta de diferenciación sexual en el nivel de lo físico mientras que el primero alude a la perfección de un estado primordial en el que prevalecen la autonomía, la fuerza y el sentido de totalidad.

El fin del siglo XIX asiste a una proliferación literaria y visual de la ambigüedad en hombres y mujeres como una forma de apropiación de los símbolos del poder masculino para resignificarlos. En este contexto podemos ubicar la propuesta de Virginia Woolf. Se trata de un cuestionamiento a la arbitrariedad y rigidez de los roles de género y a los estereotipos que afectan a las mujeres de su tiempo.

De este modo, la "androgenización" de la sociedad constituye una ruptura, pero también plantea algunos problemas. ¿La androginia se verifica en un cuerpo femenino que incorpora características psicológicas masculinas, o a la inversa? ¿Cómo determinar los contenidos de lo masculino y lo femenino sin caer en la atribución de rasgos esenciales que, en última instancia, justificarían la diferencia sexual? Por otra parte, si los roles sexuales son indiscutibles opresores a superar, ¿cómo evitar que esta propues-

ta llegue a convertirse en otra forma de opresión? Finalmente, si la mujer ha sido construida desde un discurso falocentrista, la androginia ¿garantiza el ser sedicente de las mujeres o constituye un nuevo intento de homogeneización de orientación masculina?

Estas reflexiones trascienden la preocupación del *Orlando*. Obviamente, sería necesario considerarlas en caso de constituir una estrategia política para el movimiento de mujeres. Por el momento, la autora se muestra interesada en



develar, con aguda ironía, la opresión que sufren los seres humanos sujetándose a construcciones simbólicas sobre las que han perdido el control.

El pensamiento de Virginia Woolf denota la influencia del psicoanálisis por sus referencias a una bisexualidad originaria que ella propone como "*estado normal y placentero*"⁷ a diferencia de Freud para quien es necesario "curarla". La narradora del *Orlando* nos dice:

Por diversos que sean los sexos, se confunden. No hay ser humano que no oscile de un sexo a otro, y a menudo sólo los trajes siguen siendo varones o mujeres, mientras que el sexo oculto es lo contrario del que está a la vista. (p. 123)

Esta es la clave del personaje y de la transformación que la autora propone. Una identidad andrógina que asegure la reconciliación del sujeto, escindido por pautas culturales. Agrega la narradora:

Quizá al obrar así, ella sólo expresó un poco más abiertamente que lo habitual [...] algo que les ocurre a muchas personas y que no manifiestan. (p. 123)

Conclusiones

En un apartado anterior, nos preguntábamos si la propuesta de Virginia Woolf se centra en una sociedad sin géneros donde los papeles sexuales obligatorios sean

abolidos. La lectura de *Orlando*, junto a otros textos de la autora, nos permiten concluir lo siguiente:

1. Su visión de la androginia se refiere a una actitud vital: la reconciliación con los innumerables yo que conforman la identidad del sujeto.

2. A los fines de la creación estética, esta reconciliación se vincula con la posibilidad de integrar distintas visiones, lo que no implica una postura esencialista por parte de la autora.

3. Postular una forma diferente de percibir y relacionarse con el mundo para hombres y mujeres, no niega el cuestionamiento al trato discriminatorio, no desconoce los motivos de la ira de las mujeres escritoras y no implica postular la superioridad de una visión sobre la otra. Antes bien, se vincula con la afirmación de las autoras de *Non credere di avere dei diritti: la generazione della liberta femminile nell'idea e nelle vicende di un gruppo di donne*, citadas por Teresa de Lauretis⁸: "*mientras una mujer continúe demandando reparación, aunque gane algo, no conocerá la libertad*" (p. 106).

4. La androginia constituye un medio para cuestionar los estereotipos y roles fijos que deben desempeñar los seres humanos en su vida pública y privada. El hecho de que las críticas sean formuladas por un sujeto, desde su propia experiencia, las torna más creíbles: no pueden ser atribuidas al resentimiento de una mujer descontenta con su propia suerte o a la misoginia que caracteriza la visión sexista de las mujeres.

5. El riesgo de caer en una masculinización del discurso femenino que negaría su posibilidad de decir el ser –acallado, negado, reprimido– de las mujeres queda conjurado porque en la visión de la Woolf, el andrógino representa la fusión con la totalidad primordial y no se limita a reclamar la igualdad de roles para hombres y mujeres. No es casual que Orlando inicie la novela como hombre y la concluya en cuerpo de mujer ■

NOTAS

** Todas las citas de *Orlando* provienen de la edición de Hermes/Sudamericana, traducción de Jorge Luis Borges, Buenos Aires, 1983, 210 págs.

1 Woolf, Virginia, *Un cuarto propio*, Colofón, México, 1994.

2 *Op. cit.*, p. 87.

3 Chasteney, Jacques, *La vida cotidiana en Inglaterra al comienzo del reinado de Victoria*, Hachette, Buenos Aires, 1961.

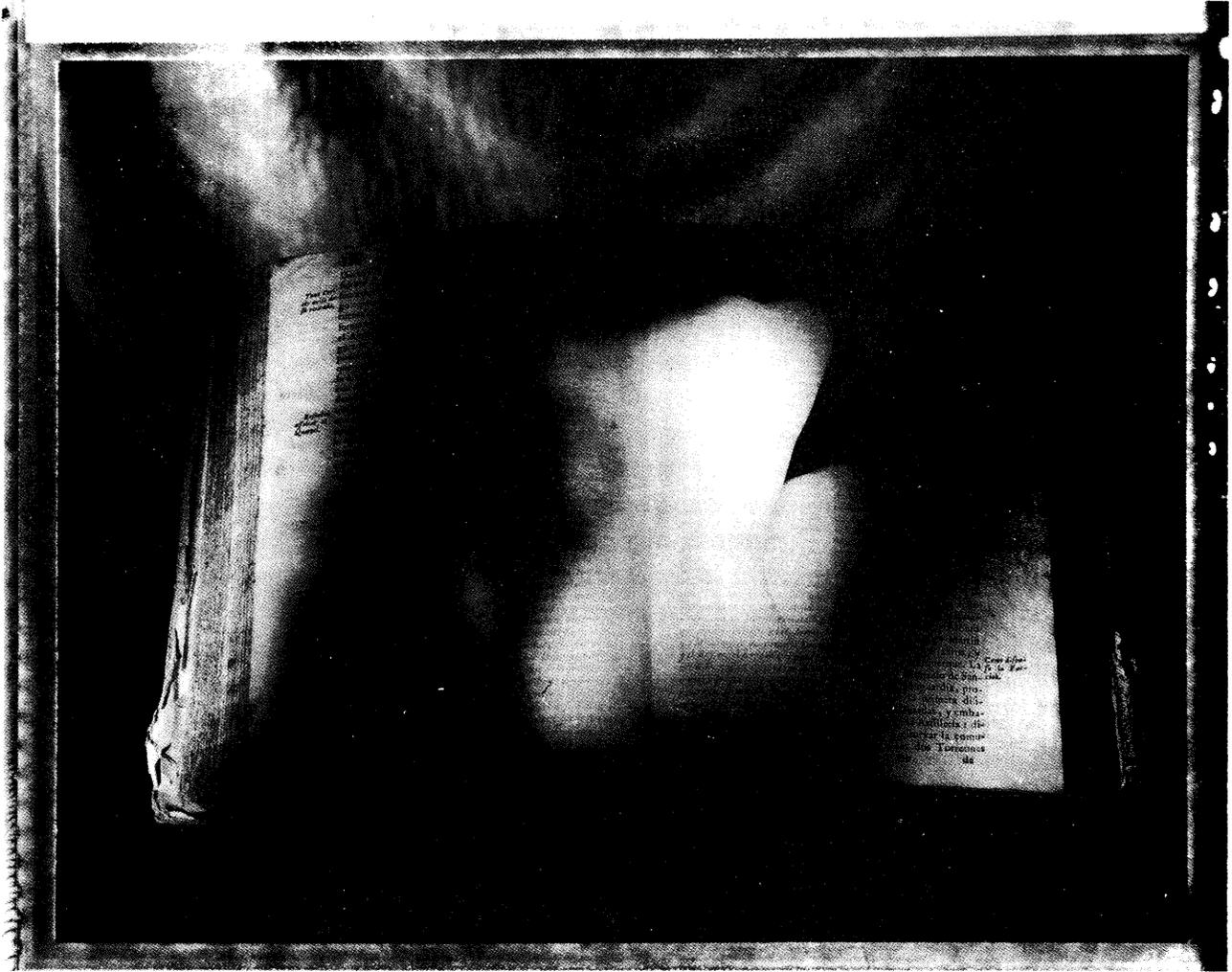
4 Rubin, Gayle, "El tráfico de mujeres: notas sobre una 'economía política' del sexo", en *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, Marta Lamas, (comp.), UNAM-Porrúa, México, 1996.

5 Platón, "Simposio (Banquete) o de la erótica", en *Diálogos*, Porrúa, México, 1991.

6 De Diego, Estrella, *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, La balsa de la Medusa, Madrid, 1992.

7 *Op. cit.*

8 De Lauretis, Teresa, "La esencia del triángulo, o tomarse en serio el riesgo del esencialismo: teoría feminista en Italia, los E.U.A. y Gran Bretaña", en *Debate Feminista*, año 1, vol. 2, 1990.



Los palacios de la memoria.

La narrativa de Emiliano Pérez Cruz

José Francisco Conde Ortega*

Emiliano Pérez Cruz nació en Ciudad Nezahualcóyotl en 1955. Estudió la Licenciatura de Periodismo y Comunicación en la UNAM. Ha sido coordinador de la Revista *La Semana* de Bellas Artes (1977–1981) y cronista de Ciudad Nezahualcóyotl. Ha colaborado en el diario *Uno más uno*, en el semanario *Punto* y en las revistas *Pie de página*, *La onda*, *Revista de la Universidad*, *Su otro yo*, *Encuentro* y *La Garrapata*. Es autor de crónica: *Borracho no vale* (1988); cuento: *Tres de ajo* (1983) y *Si camino voy como los ciegos* (1987. En este libro se incluye el anterior); novela: *Reencuentro* (1993), y una suerte de reflexión de sus temas y procedimientos: *Noticias de los chavos banda* (1994).

En 1977 obtuvo la beca Salvador Novo y, en 1980, la del INBA–Fonapas. Fue primer lugar en el concurso de cuento convocado por los 25 años de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM (1976). Obtuvo mención honorífica en el Concurso Nacional de Cuento del INBA–Casa de la Cultura de Aguascalientes (1978) y mención honorífica del Concurso Latinoamericano de Cuento (1980). Actualmente, además de continuar con su labor periodística, es coordinador del taller literario del Reclusorio preventivo para mujeres.

Labor intensa y continuada la de Emiliano Pérez Cruz. Ha buscado –y conseguido– seguir una tradición que, *grosso modo*, arranca con los modernistas: la crónica como ejercicio de lenguaje, como registro de acontecimientos, pero con una voluntad de estilo que enriquece el material con el que se nombra una realidad muchas veces más que desagradable. No me parece ocioso hacer referencia, en este sentido, a *El presidio político en Cuba*, de José Martí. El patriota cubano se involucra con una situación desesperante, pero la prosa se enriquece con otro ritmo y con los recursos de la literatura. Pérez Cruz se ocupa del espacio que justifica el trabajo de los sociólogos de escritorio: Ciudad Nezahualcóyotl y la suma de contradicciones que en su territorio se dan como síntesis del país. Y también encuentra en el trabajo del lenguaje su manera de trascender la realidad inmediata para hacer buena literatura. En nuestros días, el cronista de la mítica Nezayork comparte con Vicente Quirarte e Ignacio Trejo Fuentes la voluntad de devolver a la crónica esa capacidad de decir de la mejor manera realidades intolerables.

Por eso vale la pena intentar una consideración del trabajo de Emiliano Pérez Cruz. De sus crónicas, cuentos y novela, a una suerte de reflexión de sus preocupaciones temáticas. Todo entendido como un corpus coherente y sin claudicaciones. Es evidente, también, que en el trabajo de Pérez Cruz existe una toma de posición, una forma de mirar el mundo que se sustenta en dar, de alguna manera, la palabra a quien no tiene la oportunidad de protestar por las injusticias que son parte de la vida de todos los días. Así, compromiso y literatura

* Área de Literatura, UAM–Azcapotzalco.

son parte de una actividad que, por fortuna, no ha cesado.

En la Edad Media la gente contaba cuentos para aliviar la pesada jornada de los viajes. En la actualidad la jornada es –parece ser– mucho más pesada: el viaje suele ser más largo: hacia dentro del individuo, de sus lecturas, de su experiencia vital: hacia los palacios de la memoria. por eso los viajes de nuestro tiempo requieren de la soledad o de la compañía a distancia.

Tal vez por todo esto el cuento de nuestros días dista mucho de intentar el didactismo, el ejemplo moral. El cuento contemporáneo se pretende autosuficiente en un sentido: existe en y por el lenguaje. Su fin no es ser útil a una sociedad determinada; cuando mucho pretende ser necesario para la historia de la literatura. Por eso los compañeros de viaje del cuentista sólo pueden ser sus autores preferidos y, acaso, un hipotético lector capaz de comprender los guiños de la experiencia personal.

Emiliano Pérez Cruz, en *Si camino voy como los ciegos*,¹ interroga a su experiencia vital, recupera a sus compañeros de viaje–autores preferidos y entrega diez cuentos que integran una bitácora de navegación que en mucho es producto de su experiencia personal y, en gran medida, voluntad estética lograda.

Los cuentos de Emiliano Pérez Cruz tienen como escenografía, como telón de fondo, el oriente de la ciudad de México: Ciudad Nezahualcóyotl. Sus personajes son de ahí mismo: rateros, amas de casa, pepenadores, estudiantes, obreros, inmigrantes campesinos... To-

da la gama de individuos que han hecho del Distrito Federal y su zona conurbada una de las ciudades más abigarradas y conflictivas del mundo. Conflictos y caos que sociólogos de escritorio han hecho recaer únicamente en Ciudad Nezahualcóyotl.² Esto no tendría la menor importancia –tales simplificaciones suelen ser frecuentes– si no fuera porque algunos críticos literarios también han optado por el camino más fácil: la generalización. Así, Emiliano Pérez Cruz se ha convertido en el autor de los marginados de Neza. Y también es cierto que, en última instancia, los marginados son los *otros* –suele decir el autor–, los que bardean sus casas en Las Lomas y en El Pedregal para que no los alcance la chusma. Y son los menos, por eso son marginados. Los demás somos mayoría.

Dejando un poco de lado lo anterior,* puede decirse que en los cuentos de Emiliano Pérez Cruz se exacerbaban los conflictos humanos por la voluntad del autor. Y no es que quiera ignorarse la realidad, sino que por la intención artística del autor, esta realidad se transforma en otra: la literaria. Dicho de otro modo, en *Si camino...* Emiliano Pérez Cruz no pretende hacer ni crónica ni historia, sino literatura. Y lo logra.³

El mismo lenguaje, bien captado en sus giros coloquiales, albures y juegos va más allá del puro testimonio y de la copia fiel: se dirige hacia la recreación, hacia la transformación del lenguaje popular en literario.⁴

Emiliano Pérez Cruz utiliza diversas técnicas narrativas en el libro:

el monólogo interior y el monólogo compartido, la simultaneidad de planos narrativos, la narración en primera persona, el narrador omnisciente. Además es un narrador bien dotado y maneja muchos recursos, como el discurso indirecto, la reticencia, la aguda observación de la psicología de sus personajes y la economía narrativa y de lenguaje.

En el cuento que abre el libro –"Por el amor de una dama"–, un ratero joven, artista del *dos de bastos*, platica con un silencioso interlocutor sobre el amor a su dama. Es un personaje–narrador que cuenta en primera persona y adopta una actitud de cinismo o de fatalidad, –como el personaje de "Luvina"⁵ y asume, sin quererlo, sus fetiches: en cuanto a la relación de su pareja, el sexo y la amistad entre los pobres. A él le importaba que su dama *sí* fuera virgen aunque él se dedicara a robar, y que sus hermanas hubieran salido de blanco, bien casadas. Y le dice a su silencioso interlocutor: "Todavía, te dije antes, ¿o no?"⁶, como una manera de verificar que no se había roto el circuito del habla.

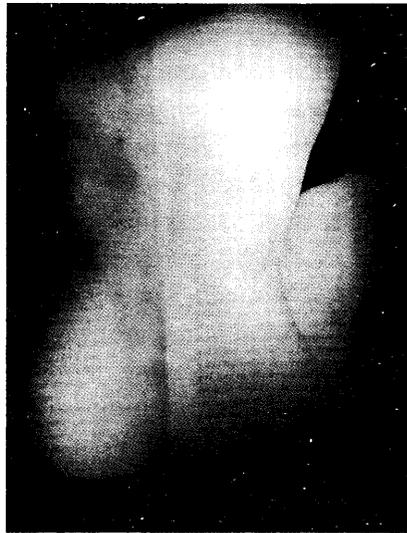
"Todos tienen permiso, todos", es un largo monólogo interior que incide en uno de los problemas más angustiosos de las sociedades contemporáneas. Dos niños eligen morir, no porque la vida sea tan desagradable –y a veces lo es–, sino porque nadie conoce el amor mejor que ellos; porque ellos no tienen prisa y primero conocen su cuerpo; porque son capaces de jugar cuando hacen el amor. Los demás están demasiado ocupados soportando su cotidianidad. Como

el licenciado Vidriera⁷ o Macario⁸ no soportan su entorno y éste no los comprende porque ellos sí son capaces de soñar.

"Ustedes no saben, pero ya ven..." parece un cuento de revancha social, de coraje. Tiene algo de panfletario, de consigna política; asume ciertas propuestas anarquistas, como en el final del relato. Es un cuento que podría caerse; sin embargo, se salva porque estructuralmente es ambicioso, combina planos narrativos (narrador omnisciente, narración en primera y segunda persona, monólogo compartido) espaciales y temporales. Lo salvan, también, el coraje y la sinceridad; y la comprensión a sus personajes: el limpio e intuitivo luchador social, los miedosos y abúlicos empleados de la ferretería, los deshonestos líderes charros, la mante y luminosa Elvira, los brutalmente inocentes asesinos, los rapaces patrones: todo se da con un lenguaje que cambia de significado dependiendo de quien hable (punto de vista). Los justos requerimientos de los trabajadores son arbitrariedades para los patrones. Y ambas partes tienen sus razones. ¿El lenguaje de nadie?⁹

Y así cada cuento tiene su lenguaje y su andadura: el adolescente cecechero que en monólogo interior hace coincidir la represión en el hogar y en la política, en "Sólo fue día de las mulas", en clara referencia al Jueves de Corpus halconero; el aferrarse a la vida de un aguador, aunque ésta carezca de sentido, en "La continua historia de Mingo"; en "¿Qué no ves que soy Judas?" el cruce de significados

—Judas de judicial y Judas el traidor de Cristo— unidos por la golpiza al Calaca, el protagonista del cuento; la confusión en "Los invitados": un disparo pone en fuga a viciosos y dueños de la casa y solamente se había suicidado el Brujo, hijo importante de la dueña del quemadero; en "Y él me lleva en su mirada" hay otro desquite por la represión, ahora sexual: la muchacha tiene que matar al Popochas porque no



pudieron coincidir sus puntos de vista acerca del poder y de la subordinación; el accidente por las presiones cotidianas en "—Diosito, pónmelos en su lugar—" y la necesidad del chofer de tenerlos bien puestos para poderse suicidar; finalmente, en "Corre del todo, andando", una historia de nota roja que suele ser más frecuente de lo que quisieran las buenas conciencias.

La otra vertiente del trabajo de Emiliano Pérez Cruz, a la que se aludió arriba, es la crónica.¹⁰ La crónica entendida, también, como un esfuerzo de la voluntad para

trascender el mero registro de hechos para transformarlos en literatura. Recursos estilísticos, acopio de lecturas asimiladas, don de observación y seguridad en el oficio son los atributos del cronista. Esto le permite aprovechar el material que le ofrece la realidad para descubrir en ella esos matices que pasan inadvertidos para la mayoría de la gente. Matices que adquieren relevancia en la manera elegida para ser contados: el texto literario.

Borracho no vale es un libro en el que se exhuman crónicas publicadas en *La Garrapata*. Y ahora, en forma de libro, esa suerte de testimonios de una realidad social adquiere nueva vigencia y nueva vitalidad. Con el registro de hechos se advierte la capacidad narrativa de Pérez Cruz: su manejo del idioma y de los recursos para contar una historia, su capacidad de observación, su habilidad para trascender la historia inmediata; en fin, su voluntad estética para ir más allá del material estrictamente cronicable. Y con los cuentos de *Si camino voy como los ciegos*, *Borracho no vale* tiene más de un punto de contacto. Uno de ellos es el de su necesaria filiación con la historia de la literatura, con la tradición.¹¹

Los personajes de Boccaccio y de Chaucer huyen de un peligro en sus respectivas ciudades y llenan los momentos de ocio con narraciones que mucho tienen de subversivas en el sentido estricto del término. Los cuentos de *El Decamerón*¹² y de *Los cuentos de Canterbury* dan fin, por una parte, al miedo medieval por la risa y, por otra, son un riesgo y una crítica severa de las

instituciones políticas, sociales y religiosas de su tiempo: la literatura como goce y como compromiso. Algo parecido ocurre con *Borracho no vale*.¹³

Si bien en este libro existe un personaje que narra todas las historias, a diferencia de los arriba citados, donde los distintos personajes se prestan la voz, esto no implica una separación radical de los modelos antedichos; antes bien, que el personaje –solitario, bebedor, platicador, cínico– de *Borracho no...* sea el único que toma la palabra implica la posibilidad de que module su voz para adecuarla a diferentes experiencias con el medio. Esto es, permite que se escuche una multitud de voces, como si fueran muchos personajes los que platican al atardecer, al amor de los tragos y de la compañía.

Además, si los personajes de Boccaccio y de Chaucer huyen de un peligro, el pepenador de Pérez Cruz huye de otro no menos real: la violencia en el Distrito Federal y su zona conurbada y todo lo que implica: represión, desempleo, despersonalización, discursos priístas... Y el borracho–filósofo–pepenador se refugia en Ciudad Nezahualcóyotl, cerca de los ecos lastimeros del coyote hambriento.

Emiliano Pérez Cruz hace hablar a su personaje como si contara un cuento después de la dura jornada. Al calor de los tragos y del terruño, este personaje llena el ocio alcohólico de sus cofrades contándoles historias que rebasan la simple anécdota. Cada historia, narrativamente, es un universo cerrado; sin embargo, temáticamente, cada

uno de los relatos va conformando un discurso coherente y subversivo; además, matizado con el artificio de la literatura.

El personaje–narrador de *Borracho no...* remite, a muchas voces, a las de los marginados¹⁴ por el sistema priísta "emanado de la revolución y hecho gobierno". De ahí que el discurso sea ideológicamente coherente casi por fatalidad. En cada una de las historias siempre hay algo que sentir en contra del gobierno: la represión policiaca, el anhelo de ser "tira" para salir de pobre, los estudiantes lamebotas listos para recibir migajas del poder, los dedazos "democráticos" del PRI en las juntas de vecinos, la manipulación de la información y el sabotaje en las marchas de los maestros, etcétera. Y si a esto aunamos las aventuras eróticas del personaje, casi siempre terminadas con un dejo agridulce –la violación de Lupe por los policías y la huída de compromisos con las "ñodas"– casi podríamos hablar de una ideología del desamparo.

En gran parte, por eso *Borracho no vale* participa del mismo discurso que *El Decamerón* y *Los cuentos de Canterbury*. El cuento como un arma inocentemente subversiva: la opinión de los que no toman parte en el festín del poder, de los que son ignorados y que, no obstante, van uniendo sus voces hasta crear un coro gigantesco de inconformidad. Coro que –se puede entender– algún día podría remover la cerilla de los sordos en el poder.

El personaje de Emiliano Pérez Cruz mucho tiene de su autor. Esto lo asemeja a la picaresca, pero

con la más contestataria. Poco tiene que ver con *El lazarillo de Tormes*¹⁵ y sí mucho con el *Guzmán de Alfarache*¹⁶, aunque es posible que en lo acomodaticio, poltrón y cínico tenga mayor parentesco con *Tartarín de Tarascón*.¹⁷ Es el pícaro que, a pesar de los discursos triunfalistas, pletóricos de cifras del PRI–gobierno, está señalando la descomposición de la sociedad, la corrupción de las autoridades, la venalidad de los funcionarios: el desengaño de la gente.

Cada historia de *Borracho no vale* sí es una crónica; es decir, un reto al tiempo. Y aquí está el artificio literario. Por una parte la idea de la literatura como fabulación (¿no dijo ya Alfonso Reyes que la literatura es la verdad sospechosa?) en la que los cuentos son sólo eso: cuentos. Por otro lado está el guiño del autor en el sentido de que no le hagan caso a su personaje: "¿Que no ven que está borracho?" parece decirnos Emiliano Pérez Cruz. Y todos sabemos que a los borrachos les da por hablar de más y por presumir; y poco o nada hay que creerles. Generalmente se les olvidan las cosas que dicen y no hay compromiso que respeten ni palabra que mantengan. Doble artificio y doble trampa: también se dice que sólo los niños y los borrachos dicen la verdad.

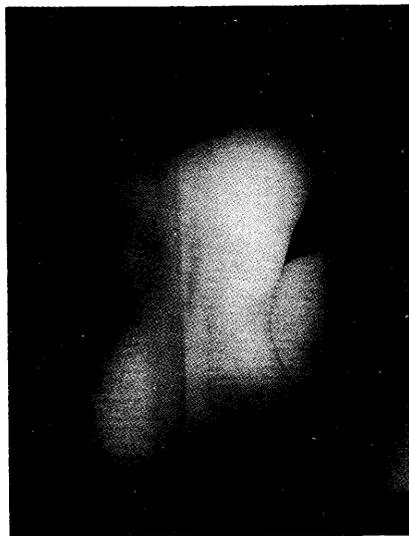
Finalmente, una rápida consideración sobre el lenguaje. Emiliano Pérez Cruz aprovecha todos los recursos del habla popular; más específicamente los del "caló texcocano" que se habla en Neza, ciudad que es síntesis lingüística y humana del país. Y el aprovechar

estos recursos del habla hace que la prosa de Pérez Cruz tenga una vitalidad, un humor y una frescura que no es frecuente en la lingüística mexicana. La similitud, el albur, las onomatopeyas, los paralelismos, las semejanzas, son aprovechadas para que este *Andreas Kartak*¹⁸ del "coyote hambriento" no añore los puentes de París, aunque sí sea, como aquél, un santo bebedor que espera, con la sonrisa del que conoce todos los bienes y todos los males, la certeza del milagro.

Algo muy parecido ocurre cuando Emiliano Pérez Cruz incursiona en el terreno de la novela. En la pequeña sala de una casa de Ciudad Nezahualcóyotl un hombre, totalmente borracho, contempla a sus amigos, también borrachos, en el momento en que se juega una partida de dominó y se intercambian albur. Esta imagen es el disparador de *Reencuentro*¹⁹, *noveleta*²⁰ de Emiliano Pérez Cruz. En ésta, el autor de *Borracho no vale* continúa con el arduo trabajo de rehacer, reescribir un paisaje, unos personajes y un modo de hablar de ese territorio que ofrece tantas contradicciones como el propio país: Ciudad Neza, la ciudad del coyote hambriento, la suma étnica de México, la en un tiempo ciudad dormitorio que ha sabido crecer al lado de la megalópolis y ha construido una historia para ser contada.

A despecho de interpretaciones sociologizantes y paternalistas,²¹ Emiliano Pérez Cruz convierte en literatura todo ese material que Neza le ofrece. Aguza sus dotes de

narrador y su capacidad de observación para trascender una serie de anécdotas y elevarlas a un plano estético. El lenguaje, sobre todo, se convierte, en la narración, en un personaje que explica y da sentido a los conflictos humanos que se generan en un espacio hostil, pero siempre por conquistar y, pese a todo, ardorosamente amado. Así, una jerga particular, un caló extremadamente singularizado sirve



como señal de identidad a un grupo humano que parece apurar la vida en una suerte de inercia, en un valemadrismo vital que se enseña de todas sus acciones.

Esa imagen del borracho que mira hacia la mesa donde juegan dominó sus amigos desata las historias, las historias sin salida de los constructores de una de las muchísimas colonias que constituyen a la ciudad del coyote hambriento. En un enorme *flashback* que, a su vez, se desarticula en otros saltos temporales, Pérez Cruz cuenta la parte más atroz de la vida de *Mo-*

jarrón, el ebrio que contempla a los jugadores de dominó. Pero con esta vida, el autor de *Si camino voy como los ciegos* cuenta las otras vidas –las de los amigos de *Mojarrón*– que también se resienten de una realidad intolerable.

La novela –o noveleta– es, simplemente, el reencuentro de varios amigos de la infancia. Todos ellos, pese a vivir en la misma colonia desde siempre, se habían visto poco por la necesidad de luchar con la vida. Se vuelven a encontrar y, con el pretexto de un juego de dominó, unas botanas, cervezas y licor, surge la conversación que provoca los recuerdos y más reencuentros.

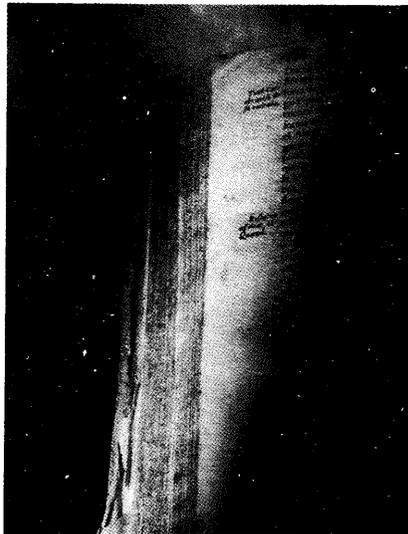
Mojarrón, Dalastejas, Juanetes, Isacas y Cornejo Blas se ponen a jugar dominó y a recordar. Así reconstruyen la historia de la colonia y la de ellos mismo. Una serie de historias inmersas en la desesperanza y en la sonrisa amarga, por eso la atmósfera tiende a ser opresiva, como la del cuartucho en que juegan, fuman y se emborrachan. Una atmósfera enrarecida por el polvo y la necesidad de sobrevivir; y también por el continuo abuso de las autoridades. En muchos sentidos, es una historia de fundación, en la que los pioneros se reúnen para hacer el recuento de los daños.

Derrotados sin darse cuenta, los personajes no tienen una perspectiva para juzgar su propia vida. Por eso hacen acopio de los datos que les ofrece la realidad inmediata y juzgan la vida de los otros. De este modo se crea un juego de espejos que reproducen imágenes deformes y, sin embargo, reales.

De ahí ese particular cuidado en el lenguaje por parte de Emiliano Pérez Cruz. Esa manera de vigilar la riqueza de matices del habla de un grupo lo lleva a examinar hasta el fondo las relaciones humanas. Por eso sabemos de los fracasos de pareja y de la imposibilidad de la comunicación. *Mojarrón* y su esposa son la otra cara de la moneda de *Juanetes* y la suya. Éste golpe a a la mujer; aquél sufre los eternos reclamos de ella callado y resignado. En ambos casos se observa la negación de una salida. *Juanetes* enseña a sus amigos cómo se debe tratar a una mujer para que no se pase de lista. *Mojarrón*, que nunca aprendió, en un momento de desesperación mata a su suegro para vengar los agravios y desprecios de siempre. Es el final: el reencuentro con la propia vida en la inercia del que contempla un juego que se vuelve cada vez más incomprendible: historia(s) fatalmente sin salida.

*Noticias de los chavos banda*²² no es un libro de narrativa en estricto sentido²³, pero quizás no sea ocioso incluirlo en estas notas, puesto que, de alguna manera, es otro camino del autor para organizar sus preocupaciones temáticas, formas y de posición ante la vida. Es, en efecto, una generalización –probablemente sería mejor decir una localización más compartible– de los personajes que transitan por narrativa; y es, también, un discurso en el que se busca superar las estigmatizaciones y superficialidades tan frecuentemente cuando se hace referencia a los llamados chavos banda.

Éstos, inclusive, a partir de una necesidad desaforada de ciertos medios por darles publicidad han sido estigmatizados, sublimados, imitados y mitificados para nulificarlos. Su verdadera realidad es la del joven sin empleo o subempleo, que con inusitada frecuencia es reprimido por una justicia que lo necesita para justificar su falta de eficiencia en redadas cuyas víctimas propiciatorias son precisa-



mente la parte más oscura de un espejo en el que una sociedad hipócrita no desea mirarse.

Otro aspecto que considera Emiliano Pérez Cruz en *Noticias...* es la diversidad que implica esta realidad de suyo compleja que significa *ser* chavo banda. Cada colonia, cada rumbo, cada barrio implica una manera de asumir esa existencia en la que el miedo que pueda provocarse es, quizá, la única manera de dejar testimonio en el mundo. Rockers, jipitecas tardíos, jevimetaleros, tropilocos, cumbieros, salseros, raperos, dis-

colocos, industriales, punketas, gruperos, artezánganos y demás denominaciones son diferencias de la banda que, en amplia paradoja, implican también su punto de unión y de confluencia. Los gustos por cierta música y por determinada forma de vestirse son, asimismo, otra de sus divisas: el disgusto intensamente provocador ante una comunidad que no los acepta. Y esto implica, también, su fuerza y su debilidad. La fuerza de saberse iguales a sí mismos y diferentes a los demás. Y la debilidad de ser marginados para justificar la existencia de una "buena conciencia" en sociedades como la nuestra que, pese a todo, no se atreve a aceptar la única provocación valledera: cuestionarse sin hipocresías y sin paternalismos.

Por eso la cantidad de escenarios que presenta Pérez Cruz en estas reflexiones. De Neza a Azcapotzalco, pasando por Tacubaya y otros rumbos, el autor de *Tres de ajo* habla desde adentro, desde la perspectiva del que conoce profundamente una realidad atroz que no debe ser considerada como material de sociología barata, sino como una oportunidad para recorrer entretelones de una sociedad que ha visto en la segregación de ciertos grupos –pensemos también en las comunidades indígenas– una forma de existir más o menos en la comodidad de la indiferencia. Esa indiferencia –¿apatía?– que ha permitido la ya eterna permanencia de todo tipo de injusticias y corruptelas. Y todo porque siempre hay –debe haber– alguien a quien echarle la culpa.

Tal vez ellos sean los únicos dueños de la calle, los verdaderos dueños, pese a las redadas, a la persecución y al miedo que provoca su presencia, parece decirnos Emiliano Pérez Cruz. Por eso la prosa del autor transcurre libremente, sin las ataduras de los afanes sociologizantes. Por eso, también, el libro es un documento en el que se expone una visión del mundo y una toma de partido. Pérez Cruz escribe, en este libro, para dejar salir otros demonios. Es posible que haya sacrificado ciertos recursos en la descripción y los diálogos, pero todo en función de la claridad. No obstante, el empleo del humor, de referencias que forman parte del acervo sentimental de una sociedad que se niega a perder la memoria —películas, canciones, dichos...— logran que estas reflexiones —exploraciones— adquieran carta de permanencia. Son parte de una realidad. De una realidad que, probablemente, no hayamos querido ver, pero que son, en más de un sentido, algo más que literatura bien hecha.

Finalmente esto es, también, la otra propuesta de Emiliano Pérez Cruz. Mantiene su compromiso con la literatura —la prosa en *Noticias de los chavos banda* es intachable y matizada con rasgos de humor sin caer en excesos—, pero no deja de alertar al lector de que, a fin de cuentas, la realidad puede ser más dolorosa. Sobre todo si no nos atrevemos a confrontarla con la experiencia personal sin miramientos ni autocomplacencia ■

NOTAS

- 1 Emiliano Pérez Cruz, *Si voy como los ciegos*.
- 2 A este respecto puede servir como ejemplo lo que publicó durante algún tiempo, en *unomásuno*, José Cuela. La simplificación de una realidad por demás compleja llegó a ser escandalosa.
- 3 Otra vertiente del trabajo de Emiliano Pérez Cruzes, efectivamente, la crónica. En *La Garrapata* y en el diario *unomásuno* ha publicado con regularidad sus textos.
- 4 Valga la pena la comparación: bastante se ha insistido en que los campesinos de la región de Jalisco a la que se refiere Juan Rulfo, no hablan como los personajes del autor de *Pedro Páramo*. Lo mismo ocurre con Emiliano Pérez Cruz.
- 5 Juan Rulfo, "Luvina" en *El llano en llamas*.
- 6 Emiliano Pérez Cruz, "Por el amor de un drama" en *op. cit.*, p.17.
- 7 Miguel de Cervantes Saavedra, "El licenciado Vidriera" en *Novelas Ejemplares*.
- 8 Juan Rulfo, "Macario" en *op. cit.*
- 9 Es inevitable recordar dos cuentos ejemplares en la literatura mexicana en los que se maneja este recurso: "Nos han dado la tierra" de Juan Rulfo y "Lo que sólo uno escucha" de José Revueltas.
- 10 *V. supra*.
- 11 *Ibidem*.
- 12 Giovanni Bocaccio, *El Decamerón*.
- 13 Emiliano Pérez Cruz, *Borracho no vale*.
- 14 *V. supra*. p. 1-2.
- 15 Anónimo, *El Lazarillo de Tormes*.
- 16 Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*.
- 17 Alphonse Daudet, *Tartarín de Tarascón*.
- 18 Joseph Roth, *Le leyenda del santo bebedor*.
- 19 Emiliano Pérez Cruz, *Reencuentro*.
- 20 Quizás valga la pena aceptar la distinción entre novela y noveleta apelando, únicamente, al número de páginas.
- 21 *V. supra*, nota 2.
- 22 Emiliano Pérez Cruz, *Noticias de los chavos banda*.
- 23 *V. supra*.

BIBLIOGRAFÍA

- Alemán, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. México, Porrúa, 1985. 185 pp. (Col. "Sepán cuantos...", 187)
- Anónimo. *Lazarillo de Tormes*. Barcelona, España, RBA Editores. 1995. 120 pp. (Historia de la Literatura, 95).
- Bocaccio, Giovanni. *El Decamerón*. 2 tomos. Traducción y notas de Martín de Riquer. Barcelona, España, Argos Vergara, 1979. (Biblioteca de Literatura Universal)
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Novelas ejemplares*. México, Libreros Mexicanos Unidos, 1956. 286 pp. (Biblioteca de todos los tiempos).
- Daudet, Alphonse. *Tartarín de Tarascón*. Madrid, Espasa-Calpe, 1979. 147 pp. (Col. Austral, 755).
- Pérez Cruz, Emiliano. *Borracho no vale*. México, Plaza y Valdés, 1988. 138 pp.
- , *Noticias de los chavos banda*. México, Planeta, 1994. 186 pp. (Col. Nosotros).
- , *Si camino voy como los ciegos*. México, Delegación Cuauhtémoc, 1987. 113 pp. (Col. Divulgación de las Artes. Serie: Literatura-Narrativa).
- , *Reencuentro*. México, Editorial Doble A, 1993. 86 pp.
- Quevedo, Francisco de. *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos*. Barcelona, España, RBA Editores, 1994. 180 pp. (Historia de la Literatura, 8).
- Revueltas, José. *Dormir en tierra, y otros relatos*. México, Era, 1974. 127 pp. (Biblioteca Era: Narrativa)
- Roth, Joseph. *La leyenda del santo bebedor*. Madrid, Siruela, 1979. 112 pp.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo. El llano en llamas*. Barcelona, España, Planeta Agostini, 1985. 222 pp.



Los guajolotes de navidad

Severino Salazar*

A Ociel Flores

Los guajolotes –aunque de donde yo soy nosotros los nombramos cóconos– ya no era negocio, ya no sacaba ni para darles a ellos de comer, menos a nosotros. Nomás ya no costaba. La mujer muele y muele con que vamos a México, allá quién quita y levantamos cabeza de una vez. Y ahí me tienen mal vendiendo lo poco de lo que éramos dueños para venimos a la ciudad. Al principio, como todos, batallamos mucho para podernos acomodar, aunque al fin encontramos acomodo, pese a que Dios no nos socorrió con muchos muchachos para que nos ayudaran, como a otras gentes. Sólo teníamos dos.

Después de estar viviendo todos amontonados por algunos meses en un cuarto redondo allá en el rumbo de Santa Clara, y yo trabajando de machetero en un camión repartidor de gas, gracias a Dios me hallé este trabajo un poco más descansado.

Fue por pura chiripada que pasé caminando frente al edificio. Se veía tan bonito de afuera, y salía ese frescor como de sus entrañas de piedra bien pulida, en comparación con el calorón que se levantaba en las banquetas y el pavimento de mediodía. Y así, nada más porque sí, Dios me puso en la cabeza que entrara a preguntar si por casualidad no necesitaban un barrendero o un velador; pues yo ya no estaba en edad ni en fuerzas para andar subiendo tanques de gas a las azoteas, ya me temblaban las piernas y se me doblaban las corvas a cada rato. Ahora no me canso de darle gracias a Dios que me quitó la vergüenza y me animé a entrar al edificio aquel

día por primera vez. Al que le apura, le apura. Ya ni podía dormir bien en la noche de tan cansado que me dejaba ese trabajo. Me ponía a pensar: así no voy a rendir mucho, más que pronto me voy a acabar.

Quiso Dios que me dijeran que sí necesitaban gente. Al otro día empecé muy temprano, a las siete, mi entrenamiento para barrer, trapear, encerar los pisos y darles brazo a las molduras de cobre de los dos elevadores, a los ceniceros de las esquinas, a los maceteros y a los letreros de los directorios. Me dieron mi uniforme azul con mi cachucha también azul y así dio comienzo el cuento de nunca acabar: limpie y limpie los pasillos de los quince pisos, sin parar, para arriba y para abajo todo el santo día de Dios; y aunque no se ensucien, va y viene el trapeador limpio sobre el piso de mármol limpio. Que siempre estén como un espejo, decía el administrador. Que la gente se refleje en los pisos.

Bien que me cuadraba ese trabajo. Es fácil, uno no se cansa ni suda, además de que siempre tenía que estar limpio, presentable y como decía el administrador, que Dios lo tenga con bien donde se encuentre. Es muy fácil mantener los pisos y las paredes hechos de mármol rojo y verde, como éstos, siempre limpios, rechinando de limpios. Además que son bien frescos y disimulan la mugre, por otro lado no dejábamos que se juntara ninguna mugre que disimular.

El administrador me tuvo buena voluntad desde un principio, o más bien yo me lo supe ganar: llegaba bien temprano y no dejaba que mi trabajo le diera motivos de quejas que me pudiera echar en cara,

* Área de Literatura, UAM–Azcapotzalco.

y claro que sin parecer barbero ni arrastrado. Como me volví más atento –me di cuenta que eso se pega– en medio de tantas personas tan decentes que entraban y salían de sus negocios en el edificio todo el día, pronto me conocieron y conocí también a los que trabajaban en las oficinas de los despachos. Que ingenieros, que abogados, que doctores, que contadores y un mundo de secretarías y mensajeros. Todos me saludaban muy atentos y pronto me empezaron a llamar por mi nombre. Cuánta amabilidad, qué diferencia a lo que uno está acostumbrado. Que don José para acá, que don José para allá. Que ya en la tarde algunos, los que no podían salir a comer, me decían: váyase por unas tortas, tráiganos unas limonadas y de paso a mí unos cigarros. Y cómprese lo que quiera don José.

Al mismo tiempo uno de los elevadoristas me enseñó a perderle el miedo y a manejar el elevador y a contestar el teléfono que teníamos a un lado. Uno llega a esos lugares bien tapado, hay que reconocerlo sin pena. La campanita que sonaba cuando se prendía el foco y se abría la puerta se volvió como música para mis oídos. Pronto aprendí a calcular en qué piso sonaba, cuando yo estaba en la planta baja, o hasta arriba; sabía a qué distancia de mí se encontraba, en qué piso se hallaba parado o entre cuál y cuál iba, subiendo o bajando. Subiendo o bajando yo recorría todo el edificio todos los días a todas horas, conocía todos sus rincones, veía a la ciudad desde casi todas sus ventanas, desde todos lados. Lo aprendí a conocer como si fuera mi propio cuerpo. Cuando ese cristiano se fue, luego luego me le pedí al administrador ese nuevo trabajo y me lo dio sin chistar. Así fue como yo me convertí en el elevadorista y mi hijo mayor –que antes andaba repartiendo garrafones de agua purificada– se encargó de mi trabajo. Más adelante yo lo enseñé a él la cosa del elevador.

La azotea era el lugar más bonito de todo el edificio. En medio había una casita vacía y una bodega



rodeadas por un patio bardeado desde donde se veía el cielo más cerquitas, y a los lados a toda la ciudad no se le alcanzaba a ver el fin. De vez en cuando me escapaba por un rato por allá, para pasarme un buena hora pensando y mirando hacia abajo: las gentes parecían hormigas y los coches de juguete. El edificio era como una pirámide de tres partes. Cada cinco pisos se hacía más angosto, hasta que terminaba aquí en la azotea, vacía, según yo, desperdiciando tanto espacio. Comparado con nuestro

cuarto redondo de Santa Clara. Unos con tanto espacio y otros sin nada, pensaba yo.

No entendí qué pasó de pronto, pero cambiaron las cosas para bien y, sin proponérmelo, yo salí beneficiado. Porque se murió el verdadero dueño del edificio –que además nunca conocí–, y su hijo –que sí conocía, porque era el mandamás de una oficina de abogados bien amplia en el piso siete y que con todo era muy buena gente– se deshizo del viejo administrador, que por otro lado era muy dedicado y gracias a él yo sabía hacer lo que sabía, todo funcionaba en orden, sin tacha, lo que sea de cada quien. El caso es que dijo que de ahora en adelante él solamente iba a ser el administrador del edificio que le había dejado su padre. Que iba a hacer las cosas a su modo.

Y me dijo que desde ahora yo era el jefe de los de limpieza, de los de mantenimiento, de los dos de los elevadores y que iba a estar viendo quién entra y quién sale de su edificio, que también era mío, me dijo; claro nomás de dicho, que íbamos a hacer las cosas los dos juntos. El sabía con quien estaba tratando: yo era bien dedicado y luchón porque siempre me ha gustado hacer y servir. Y me dio la llave de los cuartos atrás de los elevadores donde antes asistía el viejo administrador, donde estaban las llaves de todas las dependencias de la administración. Así empezó lo principal.

El hijo, o el nuevo dueño, también me dijo que las cosas seguían como antes de cualquier modo. Yo despachaba con él directamente los que tenían

que arreglar cualquier asunto que tuviera que ver con el edificio. Pues a cada rato venían a retratar los pasillos o la entrada, que para revistas, que para anuncios; y hasta pedazos de películas y telenovelas las venían a hacer aquí. Claro, pagando su buen dinero. Porque aunque es un edificio viejo, como creo que ya lo dije, es de los que ya no se construyen, hasta sus elevadores son de puro fierro macizo y bien adornado. Mi trabajo era que todo estuviera impecable siempre. Yo me esmeraba más y más. Era bonito estar viviendo en un lugar tan bonito: como adentro de un alhajero. Y como que uno sentía que debe portarse diferente.

El nuevo dueño también tenía un hermano ahí en el edificio, que se parecía a él, nadamás que éste, que era ingeniero, estaba gordo, pero lo que se dice gordote. Sus oficinas –hileras y más hileras de restridores y cajas llenas de rollos de papel– ocupaban todo el último piso. Era un hombre bonachón que contaba chistes; cada vez que me encontraba me decía: ¿ya se sabe éste, don? y me contaba un chiste nuevo, a veces bien colorado, sin importar-le quién nos estuviera oyendo. No se metía con nadie, dejaba que su hermano hiciera las cosas a su modo. Era bien tragón, parecía tener un hambre sin llenader. Siempre estaba encargando comida de la calle, todo se le antojaba: le llegaba el olor de lo que la mujer cocinaba en la cocina de la azotea y le decía: tráigame una torta de lo que hizo de comer hoy. Y la mujer se la llevaba; se comía, a nada le hacía el feo. Pero esto vino después, me estoy adelantando.

Fue entonces que me armé de valor para ir a hablarle una tarde en que se hallaba en su oficina. Yo siempre he pensado que muchas cosas no se hacen porque la gente no sabe hablar a tiempo. O porque nos da miedo o porque de plano no sabemos decir las cosas por su nombre. Y yo, a Dios gracias, siempre me las he arreglado para hacerle la lucha, para que por mí no quede la cosa. Le dije que la casita de la azotea estaba deperdiciada, que yo podía vivir ahí con mi familia, que al fin y al cabo ya casi todos trabajábamos con él (a mi otro hijo, el chico, pronto lo acomodé también como ayuda del electricista). Así toda la familia podía hacerla de velador y de todo lo que se ofreciera las veinticuatro horas

del día. Nuestras vidas completas adentro de la vida del mismo edificio.

La siguiente semana a medianoche acarreamos nuestras pocas pertenencias y las acomodamos en la casita de la azotea. Cuando la mujer llegó por primera vez al edificio –pues ella no lo conocía por dentro, desde hacía mucho yo le había enseñado por fuera y de lejos solamente–, al meterla al elevador para llegar a lo que iba a ser nuestro nuevo domicilio, dijo: este edificio nos va a tragar. Y se la pasó diciendo lo mismo; la asistía la razón, ya que duraba muchos días en que no dejaba la azotea hace y hace su propio quehacer, que lavándonos la ropa, que haciéndonos de comer, que ayudándonos un poco con los pisos de arriba. Mis hijos y yo le comprábamos y le subíamos el mandado y lo que necesitara.

Allá arriba pegaba el sol bien fuerte durante el día, y en la noche hacía un airazo que nos volaba las cachuchas del uniforme de elevadorista o nos pegaba con violencia la ropa al pellejo. Ahora que lo veía bien era un lugar enorme y el vacío como que nos hacía un hueco adentro de nosotros mismos. La mujer se las ingenió para irlo llenando poco a poco. Primero le dio por poner unos tendederos en una esquina. Pero el espacio era grandote, una verdadera bendición de la providencia. Tráiganse las macetas que estén por ahí arrumbadas, que nadie les haga caso, que desechen de las oficinas, dijo la mujer, tenemos campo para sembrarlas, para tener algo verde para que descansen los ojos, algo verde cerca de nosotros, al fin y al cabo que serán prestadas. Y así lo hicimos, en menos de un mes ya tenía una hilera de macetas con plantas de muchas clases, que le daban la vuelta a la casita y a la bodega, que se había robado de aquí abajo, de la Alameda. Los domingos cuando ella y yo salíamos ya de tarde a misa, ya de vuelta al edificio, cuidándose de que nadie la viera, cortaba de aquí, arrancaba de allá, desenterraba de acuyá las plantitas que le gustaban y las envolvía en su rebozo como si cargara un niño tiernito, o muy enfermo y delicado.

La mujer transformó ese lugar tan inhóspito y desértico en un espacio más amable: daba gusto y descanso estar adentro de sus límites. Barría y regaba todos los días, creo que pronto le agarró mucho cariño a esa

azotea. Es lo bueno de las mujeres, digo yo, que pronto cambian para bien cualquier lugar. Donde una mujer permanezca más de un día, lo vuelve un nido agradable. ¿Y qué estoy diciendo? ¿O no será una trampa, más bien? ¿Las mujeres son constructoras de trampas? Estar ahí era como estar en otro mundo. Porque cuando de la azotea entrábamos al edificio, uno sentía que se iba sumergiendo en un universo de otro tiempo, de un tiempo tan diferente al de aquí arriba, de ruidos tan diversos,



olores, temperaturas, el zumbido de hombres y máquinas de escribir trabajando, teléfonos, ráfagas de música de radio dentro de sus oficinas, pisadas fuertes o de tacón alto que se acercan o se alejan sobre los pisos de mármol, y los elevadores que subían y bajaban por las tripas del edificio, haciéndolo cimbrarse muy apenitas, dándole circulación. Y el ruido del tráfico de la avenida que se metía por la boca de la entrada cuando las puertas de vidrio y fierro se abrían de par en par.

* * *

Como a la mujer le gustaba que fuéramos los domingos al mercado de Sonora, nadamás a ver, ¿pos a qué más?, ahí se le ocurrió un día que gastáramos en dos huevos de guajolote. Pero para qué quieres eso mujer, le dije, si saben igual que los de gallina y éstos son más caros. Y ella, que no puede olvidarse del rancho, que todas las noches me dice que lo sueña, solamente me dijo: que yo los quiero; y no preguntes. Y ahí mismo y en ese instante lo había decidido: se los echó al seno, se los acomodó entre los pechos para darles su propio calor. Y se puso culeca. Y todo ese tiempo durmió sentada en un rincón del cuarto, se apuntalaba con costales rellenos de trapos viejos, colchonetas y almohadones para no irse de lado y que los fuera a aplastar. Ponía tanto cuidado como si

de veras estuviera preñada. Ponía tanto cuidado como si se fuera a tratar de sus propios hijos. Así y todo seguía haciendo su quehacer, sólo que ahora con mucho cuidado y bien arropada, como si en verdad estuviera enferma. Hasta que después de más de un mes o algo así, le nacieron. Una mañana, mucho antes de levantarnos, oí por primera vez el pío pío. Ella ya les tenía preparados sus posillos con agua y maíz machacado.

Y así fue como empezamos, por ella, a querer recuperar lo que habíamos perdido. Lo que en realidad habíamos dejado por nuestra propia voluntad. Nadie nos corrió de nuestra tierra. Tampoco hay que culpar a nadie de lo que nosotros mismos decidimos. De lo perdido, lo que aparezca, pensaba yo.

Al principio, y siempre, hasta ahora, no estuve del todo de acuerdo, pero qué podía yo hacer contra la voluntad de la mujer y de los hijos. Ellos terminan por mandar en uno. Ellos decían que estaba bien lo que ella decía y proponía, que a nadie le hacíamos mal alguno. Que antes al contrario. Cómo va uno a saber las consecuencias, si no anda con el profeta en ancas, como decía mi propio padre.

A mí apenas me daba tiempo para vérmelas con plomeros, electricistas, gaseros, el mantenimiento de los elevadores, la luz, la limpieza de los baños, los pasillos, las escaleras; cuando no era una cosa era la otra. No es que yo hiciera gran cosa, pero tenía que estar al pendiente de todo. Un edificio es como el cuerpo de un caballo viejo y enfermo, cuando no se enferma de una pata es de una oreja, por ejemplo. Yo nomás les decía a la mujer y a los hijos, sí, sí, está bien, hagan lo que quieran. Con lo atareado que estaba, que caía medio muerto en las noches, que ni soñaba de lo cansado que quedaba. Ellos también tenían su quehacer, antes de que llegara la gente a sus oficinas, bien temprano, la mujer hacía los cinco pisos de arriba, uno de los hijos lo de enmedio y el otro los de hasta abajo, junto con los baños y escaleras. Y lo bueno era que podía confiar en ellos. Esta-

ba seguro de que ellos y su trabajo no darían motivos de queja. De todos modos yo andaba como dormido por tanto trabajo y responsabilidad, por eso los dejaba que hicieran lo que quisieran en la azotea. Allí nadie nos revisaba nada. A medias me daba cuenta de lo que pasaba, en fin que allá nadie subía, me consolaba yo.

Lo primero que la mujer hizo fue poner un corral para los dos guajolotes en el norte de la azotea. Luego dijo que necesitaban las ramas de un árbol para dormir o para recorrerlo durante el día, y convenció a los muchachos para que se robaran la ramota pelona de un árbol, pues en esos días estaban podando los árboles de la Alameda de enfrente. No me di cuenta ni cómo la subieron. Y ni los pude reprender a tiempo, porque cuando la vi ya la tenían arriba y bien afianzada de una pared. Lo único que hice fue mover la cabeza con disgusto, pero a ellos ni fuerza les hizo.

Para entonces, la mujer ya tenía una hilera de cajones de madera con bolsas de plástico llenas de tierra, de donde salían los primeros brotes de cebollas, zanahorias, jitomates, repollos, cilantro, yerba buena y hasta cañas de maíz en unos. Cada caja era una parcela. Y lo que sea de cada quien, yo sentía aquí adentro muy bonito al ver nacer y crecer esas yerbitas. La mujer decía con tanto gusto cosas como: me pasé toda la tarde en la huerta; o muy temprano voy a barrer el corral, que yo creí que se estaba volviendo media fuera de sí por ese nuevo entusiasmo.

La azotea se iba transformando. Cuando yo entraba sentía que entraba a un lugar diferente: las plantas y los animales, al crecer aunque fuera sólo un pedacito, como que ocupaban más lugar, nos llenaban más los ojos y un huequito de aquí adentro. Se sentía menos vacío el lugar y la ciudad entera.

Pero los problemas nos empezaron a llover, o más bien a subir desde abajo. Cuando comenzó la temporada de lluvias, el hermano del dueño, el ingeniero, me dijo que revisara las coladeras y tuberías



de la azotea, ya que había filtraciones en sus techos, porque sus oficinas estaban inmediatamente abajo de nosotros. Así lo hice y se lo dije: todo esta en regla, fluía bien, no había retenciones. Un mes después me llevó casi de la mano a revisar los techos de sus oficinas, para que viera con mis propios ojos la humedad que seguía escurriendo. No nos hagamos tontos, me dijo, te voy a dar un consejo gratis: si tu mujer quiere tener sus plantitas en sus macetas, está en su derecho, pero ésta es la forma de

tenerlas en una azotea: primero pon unos tabiques en el suelo y luego unas tablas sobre éstos y sobre las tablas las macetas. Así circula el aire, no acumulas humedad. Tienen derecho a tener sus macetitas, ¿por que no? Y no es regaño, tómalo como un consejo. Andale. Y así lo hicimos. Antes de que se le ocurriera subir a la azotea.

Y unos días después, el dueño me mandó llamar muy temprano. Me dijo que cuando venía llegando vio desde lejos que de la azotea se asomaban las ramas de un árbol. ¿Que qué significaba eso? Le contesté que sí. No sabía qué más decirle. ¿Qué no pueden subir la leña ya cortada?, me preguntaba. Hay el peligro que se venga abajo con el aire y causen un accidente. Cambia ese viejo calentador por uno de gas. Encárgalo ya y que te lo instale el plomero. Di un respiro de alivio. Subí alarmado a contarle a mi mujer. En la noche amarraron la rama a las paredes de la casita. Y uno de los muchachos se fue por toda la avenida para ver si ya no se veía las puntas de la rama. Por fin, por más que uno se retirara del edificio ya no sobresalía ningún leño. Nuestros guajolotes podían seguir creciendo allí.

Pero yo no se cómo le hicimos, y con qué razones me envolvieron para que yo consintiera entrar en sus planes, porque ya dije que yo andaba como dormido de tanto trabajo, y más con tanta obligación y responsabilidad y decía sí, sí, a esto y aquello, lo que me proponían la mujer y los hijos. Yo ni oía bien. Iba yo por el edificio como si trajera enjambre de moscos en mi cabeza. Pero como habían empezado las

aguas, la mujer, con lo que guardaba de su propio sueldo, ya tenía apalabrada una vaca recién parida en un establo de Santa Clara. Los muchachos se fueron por ella en la noche, se la trajeron arreando y a buen paso desde allá. Uno de ellos cargó al becerrito atravesado en el lomo. Y llegaron con la vaca y su becerrito en la madrugada a las puertas del edificio. Y empezó la dificultad para subirla a la azotea a escondidas. Sobra decir por qué en la madrugada y a escondidas. A esas horas nadie estaba en el edificio, solamente el velador, que era el mayor de mis hijos, mi mujer y yo y mi otro hijo.



Primero los metimos al vestíbulo y cerramos la puerta. La pobre vaca estaba espantada. Pero la teníamos bien lazada de los cuernos, del pescuezo y de las patas delanteras entre mis dos hijos y yo. La metimos a tirones y empujones. El becerrito estaba muy chiquito y correteaba de un lado para el otro como loco, se veía muy curiosillo, resbalándose en el mármol como divertido y como asustado, quién sabe, pues hasta le dio un chorrillo repentino y aventó unos chisquetos por el piso y las paredes. La mujer lo cargó y lo subió por el elevador a la azotea. Luego bajó a ayudarnos con la vaca, que queríamos subir por las escaleras. Uno estiraba y dos la empujábamos por las nalgas con todas nuestras fuerzas. Hicimos un rayadero por el con sus pezuñas que me empezó a dar preocupación y solamente alcanzamos a subirla un piso; las escaleras le daban miedo, se resbalaba, y se abría de patas tanto que creíamos que se nos iba a desguanquilar.

Después le amarramos las cuatro patas en un sólo nudo y tratamos de jalarla y subirla escalón por escalón arrastrándola, pero no pudimos, estaba bien pesadota y daba unos bramidos tan tristes, que retumbaban por el edificio como si el animal trajera una bocina, que me llenaban de miedo. Le hicimos un bozal para que no pudiera abrir la boca y bramar. Y después daba unos resoplidos como si la estuviéramos ahogando. Para esto ya había hecho

un cagadero, la pobre, de tan asustada que estaba. Mi hijo mayor dijo que la amarráramos más hasta dejarla inmóvil y la hiciéramos casi bola y la metiéramos al elevador. Y resultó. Bien amarrada, como si fuera un bultote de carne, la logramos meter a uno de los elevadores y nos la llevamos hasta arriba de un jalón. De ahí a la azotea nos costó otra hora de trabajos, pues la desatamos y la subimos a punta de empujones y chicotazos, a la pobre.

Como a las cinco de la mañana todavía andábamos todos atareados limpiando el edificio y desinfectando y perfumando el elevador y los pasillos para no dejar rastro. Pulimos con mucho esmero los pisos, y aún así muy temprano me llamó el dueño —que en todo estaba, nada se le pasaba— a su despacho para preguntarme por qué había unos rayones en el piso del vestíbulo. Le dije con mucha sangre fría que los hicieron los que habían venido a hacer la película el otro día. Me dijo enojado que por qué no le avisé a tiempo. No supe qué contestarle. Y me ordenó que llamara inmediatamente a la agencia de los pulidores de pisos y que lo arreglaran.

Y esa tarde, cuando subí a descansar, la mujer ya le había hecho a la vaca un tejaban de palos, bolsas de plástico y cartones de cajas —que sacaba de la basura de los despachos— para protegerla del sol. En la noche cenamos calostros con piloncillo.

En el mercado de san Juan empezó a comprar manojos de alfalfa, que dejaba encargados con su amiga la vendedora de periódicos de la esquina, y los iba a recoger ya de noche, cuando se quedaba vacío el edificio. O cuando los jardineros de la Alameda podaban el pasto, ella iba a llenar sus costales gratis. Lo ponía a secar y lo guardaba. Le duraba mucho tiempo ese forraje.

Un día en la mañana llegó un remolino que levantó las hojas secas, la paja, las plumas y demás basura, y el piso de la azotea se quedó como barrido. Yo estaba en el vestíbulo y salí a la calle a mirar como se derramaba todo aquel basurero por los cuatro lados del edificio. Gracias a Dios que en esos

momentos no se encontraba ni el dueño ni su hermano ahí, y pronto pasó el remolino y se asentó la tierra y el polvo y la basura, si no, se nos hubiera caído la puerta en ese mismísimo momento.

Luego, una noche, la mujer y uno de los hijos llegaron de por el rumbo de Contreras con un enjambre en una caja adentro de un costal. Ahora sí me enojé y les dije: ya basta y sobra para tanto. La mujer dijo que no tenía por qué enojarme, si se trataba de algo tan insignificante, que no ocupaba mucho campo, y además esos animalitos iban a andar por el aire y se iban a pasar acarreado miel de las flores de la Alameda; solamente iban a venir a dormir, que en qué me molestaban a mi o a nadie. Que cuando me estuviera comiendo las primeras mieles ya ni me iba a acordar de este mal rato. El cajón del enjambe lo acomodó entre las cajas que contenían las plantas que ya estaban bien crecidas y dando sus frutos.

La mente de la mujer era como la panza de un guajolote, que no tiene llenadero. Esos animalitos pueden comer y comer hasta reventarse, sus buches no conocen el límite. Y ella igual, nomás urdiendo ideas, nada era suficiente, con nada estaba satisfecha. Por eso yo a cada rato le decía que en la cabeza tenía un buche de cócono.

Luego dijo: se desperdicia mucha comida y Dios nos puede castigar; nos hace falta un cochinito para que se coma todos los desperdicios. Entonces no dije nada, que viniera lo que viniera, para qué iba a gastar saliva con una mujer y unos hijos que no entendían de razones. Total, cuando se nos cayera la puerta todos juntos íbamos a salir perjudicados y fuera del edificio, y si eso ellos no lo entendían o no lo querían entender, pues que se atuvieran a las consecuencias. Me imaginaba que el dueño me iba a decir: ¿Qué has hecho del lugar que les encargué? Y yo qué iba a contestar, si el hijo mayor era como su madre, le salían ideas y sentimientos desconocidos, que me daban miedo, porque siempre se salían con la suya. En cambio el menor era más callado, creo que como yo, adonde lo llevara la vida estaba bien, como los guajolotes: allí donde caía estaba bien.

La mujer le hizo una cama de hojas secas y de zacate viejo a la vaca. Y esperaba que se secaran sus ma-

jadas para usarla como abono para las plantas, que seguían crece y crece.

El cochinito llegó una madrugada en una caja de madera. Más bien dos cochinitos. Para entonces los guajolotes ya estaban grandes. Ya hasta habían tenido guajolotitos. Creo que a los primeritos, para entonces, ya hasta nos los habíamos comido en mole. El mismo hermano del dueño, el gordote, se había despachado una buena pierna cubierta de mole verde con arroz, que mi esposa le llevó a su oficina. Teníamos hasta cinco gallinas ponedoras y un gallo blanco, con cresta roja como una corona de carne que se le tambaleaba sobre la cabeza cada vez que se movía.

En las mañanas se sentía bien fresco aquí arriba, el gallo nos despertaba, y hasta los pájaros de la Alameda venían a cantar entre las plantas de la mujer. La vaca mugía y el pío pío de los cóconos nos hacían sentir bien a gusto antes de bajar a trabajar tan temprano.

Un día el hermano del dueño se quedó trabajando hasta la madrugada. A mediodía me dijo: oye, ¿es cierto lo que oí? Un gallo cantando en la azotea esta madrugada. Le contesté que yo también lo había oído, que posiblemente había gallos en las vecindades de Santaveracruz.

Y poco después me dijo: ¿Por qué se oyen tantos pasos en la azotea? ¿Pues qué tanto hacen allá arriba? ¿O qué tanto acomodan y clavan? ¿Qué tanto arrastran? Voy a subir a inspeccionar un día de éstos. Cuando usted quiera, está en todo su derecho, le contesté con muchos huevos. Y me retiré de él sin saber qué más decir. Se lo conté a la mujer tal y como me lo dijo el hermano del dueño. Ella tomó providencias inmediatas: a la vaca, al becerro y a los marranos les envolvió con garras viejas las pezuñas, para que se amortiguaran sus pisadas y no se oyeran en las oficinas del hermano del dueño. También les puso un bozal que les quitaba solamente en las noches, cuando sabía que el gordote se había ido. Comían de noche, pero en la madrugada se les ponía otra vez su bozal. La pobre vaca bramaba muy triste toda la noche; creo que no hallaba su lugar. El piso del corralito de los guajolotes y de las gallinas los cubrió de yerbas secas. Y ella andaba descalza, y nos obligó a quitarnos los zapatos

durante el día, cuando anduviéramos en la azotea. Y yo no me quería imaginar qué hubiera pensado y hecho con nosotros ese hombre si se hubiera dado cuenta que mi mujer incluso surraba en el corral del cochino para que el animalito se comiera su caca. Y decía que nosotros debíamos hacer lo mismo. Costumbres de rancheros, pues, qué le vamos a hacer.

Y los del último piso dale y muele con la misma canción: que seguían oyendo ruidos raros que venían de la azotea. Y ahora con la novedad que les llegaba un penetrante olor a establo. Yo les dije que cerraran bien sus ventanas porque el viento, que soplabá del norte, traía ese olor de los establos de Azcapotzalco. Y para colmo de los males, un día una abeja furiosa entró al despacho y le picó a una secretaria en la frente. Se armó el gran escándalo, pero afortunadamente ni por aquí les pasó que el animalito tuviera su casa en la azotea. Lo que sí les extrañaba era que un mosco pudiera subir tan alto.

La mujer, desesperada y un poco asustada, hizo algo para calmar un poco las sospechas: el día de la santa Cruz, un día que el ingeniero, el hermano del dueño, hacía una fiesta en sus oficinas, ella mató tres guajolotes de los más grandes y se los llevó en una cazuela llena de mole y una canasta de tortillas calientes a su fiesta, cuando casi se estaba acabando y todos estaban ya medio borrachos. Él no cabía en sí de contento y agradecido. Hasta se les cortó el cuete. No dejaron ni los huesos. Hasta los dedos se mordieron de tanto que les gustó el guiso. Por un tiempo se dejaron de quejar sin ton ni son.

Pero la tarde cuando matamos el primer cochinito –ya bien maiciado– y lo hicimos chicharrones, al ingeniero le llegó a sus meras narices el olor a fritanga, y ya dije que era un hombre muy guzgo, que siempre estaba pidiendo un bocadito de lo que la mujer hacía. Y subió a la azotea. Estaba tocando la puerta de entrada cuando la mujer salía con un platón de maciza y costillas calientes en chile colorado y su buen altero de tortillas. De ahí se regresó. Por seguir la carnada ni siquiera se dio cuenta de lo cambiada que estaba la azotea. Esa vez nos salvamos por un pelito. Pero nos metió un buen susto. Estábamos cada vez más nerviosos.

Y los guajolotes se habían dado como plaga, bendito sea Dios. De aquellos dos primeros salieron otros y de éstos otros y así. Eran ya como cincuenta, grises y azulados, y en tres meses iban a salir todos, justa para la Navidad, para venderlos a buen precio. Ya iban a terminar de estirarse y luego a puro engorde y engorde. Estaban amontonados los pobres en lo que era su corral. No los dejábamos subir a la rama porque se podrían volar a la calle. Largos se me hacían los tres meses que faltaban para podernos deshacer de ellos; y entonces si me iba a fajar bien los pantalones y a la mujer ya no la iba a dejar seguir con su criadero de guajolotes. Pues un día uno nos metió un tremendo susto. Se subió a la barda y no lo pudimos bajar. Al rato se fue al vacío. Lo dimos por perdido. Fingimos que ni nos preocupábamos, que no lo conocíamos. Ni quisimos saber dónde fue a caer, si vivo o muerto, si alguien se lo llevó, si lo apachurró un coche. Afortunadamente, creo que nadie se dio cuenta en el edificio cuando cayó.

De unos botes de tierra salían las plantas de chayotes. Era septiembre y ya casi habían crecido lo que tenían que crecer. Cubrían los tendedores y la enramada que les había hecho la mujer. Cubrían por completo el techo de nuestra casita y la bodega. Pero nunca nos dimos cuenta que una mata había brin cado la barda. El aire y el peso de dos chayotes que tenía ese brazo lo echaron para abajo.

Esa tarde de septiembre pasaba por enfrente del despacho del ingeniero cuando éste me hizo una seña con el dedo para que lo siguiera, como si su coraje fuera tanto que no pudiera decir palabra. Me pasó a su oficina y apuntó con el dedo a la ventana para que yo viera. Al otro lado del vidrio, el aire mecía una guía de chayote con chayote y todo, con sus hojas y sus tirabuzones traspasados por la luz del sol poniente. Era como si mi corazón estuviera ahí colgado lleno de clavos. No dije tampoco nada. Di media vuelta y me fui para la azotea. Ahí me quedé más de una hora pensando qué hacer y qué decir.

Y bien que me acuerdo de esa tarde. En mi vida se me va a olvidar esa fecha. Está grabada con lumbre en mi alma. Era el 18 de septiembre. Cuando abro la puerta de la azotea, me topo con él, ahí está el dueño parado, como esperando a propósito que al-

guien saliera. Ni siquiera había tocado. Estaba como un gato esperando que salga el ratón del agujero para cazarlo y tragárselo. Dio un paso para adentro y miró a todos lados con los ojos bien pelones.

¿Pero qué es esto?, gritó con una voz destemplada y chillona, como si estuviera ante la visión más horrorosa que hubiera vista en su vida. Se le pararon los pelos como si hubiera metido la cabeza a la mismísima puerta del infierno. Hasta los guajolotes se espantaron y aletearon todos, se movieron todos al mismo tiempo, se arrinconaron más en su rincón, como si ellos también hubieran visto al diablo.

La mujer salió de la casita y se quedó tiesa a medio camino, esperando que yo hiciera o dijera algo. Mi hijo, el más grande, que venía detrás del dueño, fue el que lo agarró por atrás, le torció una mano y le tapó la boca para que no siguiera gritando. Lo dobló y lo tiró al suelo sin soltarlo. La mujer, en menos de lo que se los cuento, se quitó el delantal y se lo dio al hijo para que se lo pusiera de mordaza.

Al poco rato ya lo teníamos amarrado con sogas y tapado de los ojos. ¿Qué vamos a hacer? —dijo el más chico de los hijos, que había llegado después. Lo vamos a esconder mientras sacamos todas nuestras cosas y nuestros animalitos y nos vamos de aquí, dijo la mujer, nos les desaparecemos. Y que después lo encuentren y lo desaten sus gentes. En tremendo lío nos hemos metido, pensaba yo. Ahora cómo vamos a salir de ésta, Dios mio. Y eso me llenaba más de susto. Su cara estaba desfigurada. Dijo, no le tenga lástima a este explotador, papá. Merecido se lo tienen los ricos como éste. Dios mío, qué cosas he criado, pensaba yo, no lo decía.

La mujer se puso a llorar y se metió a la casita, desesperada. Lloraba como si nos le hubiéramos muerto. Se le cerró el mundo. Solamente ella y yo teníamos la certeza de que se nos había venido todo abajo. Le dije a los muchachos, métenlo a la bodega mientras pensamos qué hacer, con mucho cuidado. No le vayan a hacer nada. Que no se lasti-



me. Cerramos bien la azotea y nos juntamos en la cocina. El mayor le dijo al chico que se fuera a la entrada y se portara como si nada pasara y él nada supiera, que ya tendríamos toda la noche para pensarlo. Y luego nos dijo, todos a sus obligaciones, a sus puestos como si nada.

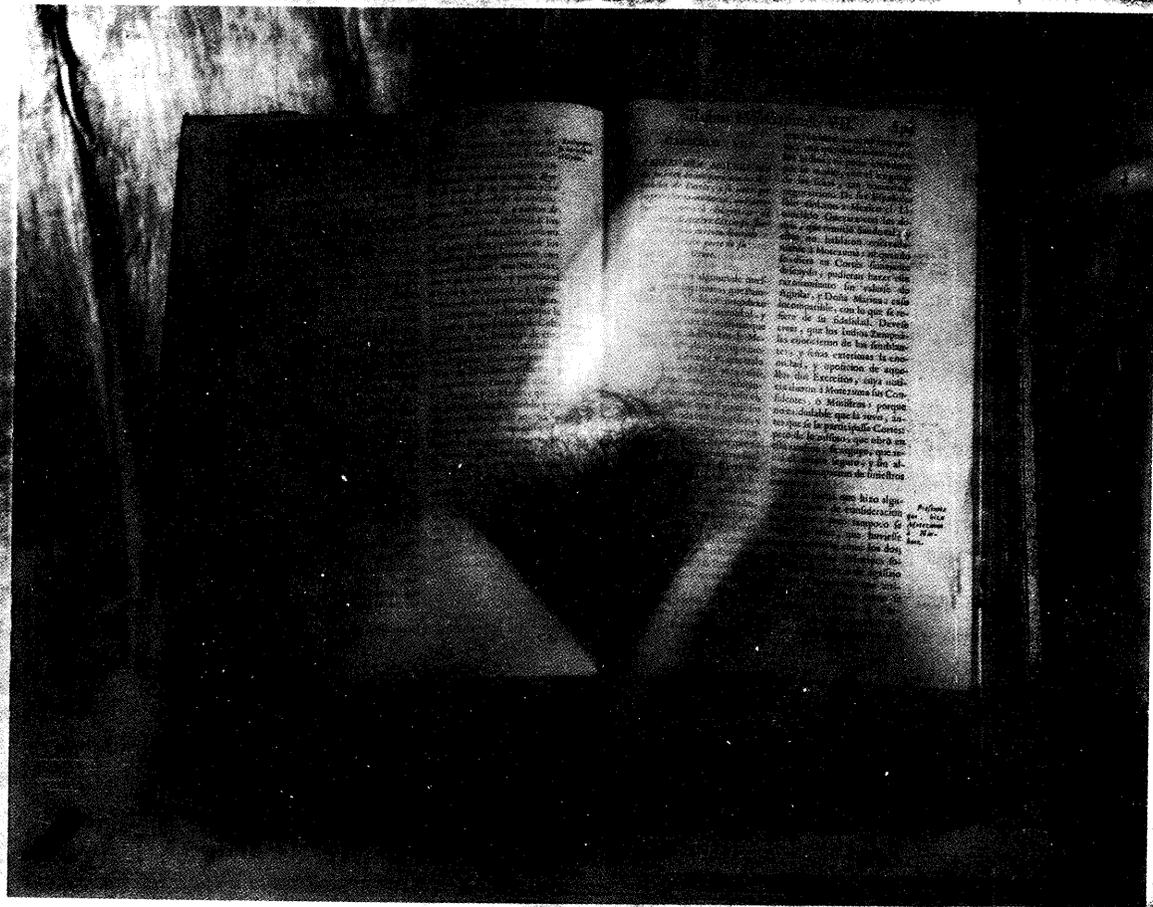
Y ya casi para amanecer, bien desvelados, acordamos en un cosa: ya no teníamos tiempo de nada. Por lo tanto nos quedábamos un día más, nos íbamos a ir a hasta la siguiente noche. Mientras tanto, el dueño iba

a permanecer todo el día en la bodega. Nosotros nos íbamos a parar bien temprano a hacer nuestros trabajos como si nada. Cada uno de los hijos al elevador y la mujer a la limpieza y yo iba a estar empacando y amarrando nuestros tiliches. A mediodía iba a contratar una mudanza para la noche.

Todo iba a salir bien. Pero cuando sobrevino la catástrofe los tres andaban lejos de mí, perdidos en las entrañas del edificio. Se los tragó el edificio, como dijo la mujer una vez.

* * *

La mañana del 19 de septiembre de 1985 a las 7:19, con un temblor de tierra, la ciudad de México como que se sacudió muchos de sus problemas en unos cuantos segundos. El edificio se desmoronó, se vino abajo y su azotea quedó casi al ras del suelo, intacta. Ahora el edificio parecía como un altero de tortillas: se juntaron los pisos con los techos. Un hombre —la pura sombra, como un fantasma, se movía en el polvo dorado de los derrumbes que por muchos días flotó sobre la ciudad—, había salido ileso de la tragedia. Se fue a lo largo del Eje Central arreando una parvada de guajolotes jóvenes rumbo al norte. Dos días después iba rodeando la ciudad de Querétaro con destino a Zacatecas. Cuando los periódicos empezaron nuevamente a circular decían que esa fecha marcaba el fin de la modernidad ■



Contemplación de la mirada: la obra fotográfica de Josefina Rodríguez Marxuach

Enrique López Aguilar*

La forma sigue a la función cuando registra insólitamente un excusado.

Edward Weston

Hay quienes creen que indagar lo proporcionado por cualquier diccionario biográfico es el avance para "conocer" a un artista, pero, como se verá al término de las dos líneas que siguen, es aproximación insuficiente que apenas sugiere algo de los secretos de una alquimia. Así, por empezar de alguna manera, se puede proceder al simulacro social de las presentaciones y decir que Josefina Rodríguez Marxuach nació en la ciudad portuaria de San Juan, en Puerto Rico, el 15 de enero de 1955; que estudió en el Colegio del Sagrado Corazón y se obstinó en contrariar la caligrafía puntiguda que allí se enseña; que su voz tiene la tesitura de soprano ligera y un timbre aterciopelado; que en su país obtuvo el grado de Licenciada en Humanidades, título proporcionado por la Universidad de Puerto Rico; que llegó a México, por primera vez, en enero de 1975, y radica en su capital desde 1976, donde realizó los estudios de la Maestría en Estética, en la Universidad Iberoamericana; que el

mismo año de su llegada a México tomó cursos de fotografía en el Club Fotográfico de México, más tarde, en la Universidad Iberoamericana (1986) y en la Escuela Activa de Fotografía (1989–1990); que, actualmente, realiza diversos trabajos para el medio publicitario, además de los que elabora como parte de su obra personal de creación, y que sus fotografías se han empleado para ilustrar varios catálogos, exposiciones en museos así como revistas, portadas de libros y discos.

El diccionario biográfico agregaría que ella pertenece, anímicamente, a ese conjunto de artistas nacidos en los cincuenta, decidido a romper con la idea de la fotografía como registro objetivo de la realidad o como crónica y reportaje, para buscar el abstraccionismo visual a través de la captura de ciertos segmentos del objeto fotografiado o de la creación de "escenografías" (por llamarlas de alguna manera).

Tal vez, el diccionario no sabría decir que su estilo fotográfico busca subvertir la idea tradicional del mundo de los objetos y los cuerpos para encontrar el verdadero sentido de las cosas (si es que lo hay) mediante un trastocamiento (a veces risueño, a veces angustiado) que permite asomarse a la otra realidad, a la oculta, por la reivindicación del juego y el humor, por la trascendente búsqueda de un centro y la irreverencia opuesta a lo solemne; que su obra tiene cuerpo, sexo y discurso de mujer, lo cual la vuelve femenina (no peyorativamente, sino en el más vertiginoso de los sentidos) y feminista (también, en la más propositiva de sus acepciones); que ha elegido instintivamente el color como medio expresivo –aunque no desdeñe las posibilidades abiertas por

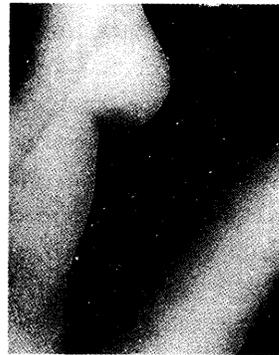
* Área de Literatura UAM–Azcapotzalco.

el blanco y negro— así como los formatos grandes (de 4 por 5 pulgadas), pues considera que estos le permiten una mayor calidad técnica y un mejor control sobre el resultado final de su trabajo; que, para ella, la fotografía no es copia del mundo sino ventana desde la que se muestran su esencia ambigua y su incesante transfiguración, y que la idea poética que tiene de su oficio adquiere forma con la complicidad renovadora del ojo, cuyas extensiones son la cámara, los juegos de luces y sombras, y el cajón de sastre del estudio, características que ubican a Josefina Rodríguez dentro de la corriente conocida como fotografía conceptual o "creada", dentro de la que ha madurado una sólida y refinada propuesta. Tampoco es posible saber si una ficha biográfica diría que a ella no le gusta comunicar sus proyectos ni los avances de la obra en marcha —a ninguna persona, de ninguna manera, bajo ningún pretexto—, pues tiene la firme superstición de que hablar de algo no realizado es la mejor manera de mantenerlo infinitamente en el limbo de las buenas intenciones; además, tiene la idea de que un fotógrafo se comunica a través de las imágenes que realiza, no mediante conversaciones acerca de sus proyectos personales: la obra justifica al artista y no al revés.

Para cerrar la breve ficha biográfica, el diccionario no dudaría en indicar que, hasta la fecha, ha producido las ilustraciones para el libro *La cerámica en la Ciudad de México (1325–1917)* [1997] y el tex-

to visual para el libro de poemas y fotografías llamado *La espada entre los labios*; que fue incluida en la antología *Grandes fotógrafos publicitarios* (1997) y ha realizado siete exposiciones individuales: *No es como usted cree* (Poliforum Cultural Siqueiros, México, 1992), *Zozobra* (Galería 'La Candela', México, 1993), *Viaje redondo* (Museo de Arte e Historia de San Juan, Puerto Rico, 1994), *Los vigilantes* (Foto-septiem-

bre; Poliforum Cultural Siqueiros, México, 1994) y *Mujeres en las ciudades* (Casa de la Cultura de la Delegación Azcapotzalco y Foro Cultural Magdalena Contreras, México, 1994), *Paladios* (Club Santa María, Valle de Bravo, 1996) y *Estratigrafías* (Casa del Lago, México, 1997); y que obtuvo el primer lugar en el Salón Mensual del Club Fotográfico de México, en el mes de julio de 1977; el segundo, en el Encuen-



tro Universitario de Fotografía, en 1994, organizado por la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco; una de las dos menciones honoríficas para fotografía del Premio "Quórum", el mes de noviembre de 1995; y el Premio de Fotografía Profesional de "Expo-diseño 1997", el mes de febrero de 1997.

Como se ha visto, los avatares biográficos registrados por el reducido inevitable de la prosa curricular pueden ofrecer alguna información acerca de las peripecias de una persona, pero no dicen nada acerca de cómo percibe las formas del cosmos ni el temblor de los colores. Tal vez, entonces, un acercamiento distinto podría superar las limitaciones del biografismo sintético; tal vez, sería de utilidad recordar a otros viajeros que han pretendido dejar algún registro de sus experiencias, así sea mediante la invocación de los textos homéricos, especialmente de aquellos que refieren que Odiseo, flamante rey de Itaca y esposo y padre, no tenía muchas ganas de salir de su isla, pero fue requerido por los jefes aqueos para participar en el rescate de Helena —raptada por Paris de la casa de Menelao—; que el héroe fingió una súbita locura para evitar las obligaciones de un pacto que él mismo había promovido con los demás reyes griegos y con Tindáreo, padre de la víctima, para atacar a quien pretendiera a Helena después de casarse; que Palamedes descubrió la estratagema de Odiseo, obligándolo a dejar a Penélope, Telémaco y su querida isla en el mar Egeo; que esto fue

el inicio de un largo viaje dilatado por los diez años de la guerra de Troya más otros diez repartidos entre los obstáculos, curiosidades y aventuras que distrajeron a Odiseo antes de volver a Itaca. Agrega la tradición que, no obstante las buenas intenciones del laertiada de regresar a su isla, el destino se interpuso entre el héroe y el retorno bajo la forma de aventuras y experiencias que tuvieron el nombre del país de los lotófagos, Polifemo, Eolo, Circe, la isla de las Sirenas, Escila y Caribdis, Calipso y Nausícaa... Al final, sin embargo, estuvieron la isla, Penélope, Menelao y la noche en que los esposos se contaron lo ocurrido durante esos veinte años de ausencia.

La figura de Odiseo prefigura a la de otros viajeros que han hecho de sus partidas el inicio de un periplo que concluye (y reinicia) con el origen: el evangélico hijo pródigo, que se pierde para reencontrarse; Marco Polo, quien convirtió en destino lo que era un breve viaje; Leopold Bloom, que en cerca de dieciocho horas recorrió Dublín y la existencia; Josefina Rodríguez Marxuach, quien ha hecho del traste-rramiento otra manera de viajar... Para todos ellos, éste adquiere sentido por la experiencia que modifica al viajero y por el regreso al punto de partida, lugar donde se muestra y confronta el resultado del itinerario. Si Odiseo, en la isla de Circe, añora Itaca, y en Itaca, la tarea de los remos, y si en Venecia el alucinado Marco quería encontrar a Catay al igual que en ésta lo apremiaba el regreso a su ciudad de agua, en Josefina Rodríguez,

fotógrafa, coexisten dos geografías que se buscan, se explican y modifican mutuamente: Puerto Rico y México, dos orígenes y dos destinos, itinerario que transcurre, sin cesar, entre las ciudades de San Juan y la de México y la de México y San Juan.

La manera de contar la experiencia del viaje de Josefina Rodríguez difiere de la de Odiseo porque se enuncia con lentes, cámaras y películas, y se articula con imágenes fotográficas que, desde la transgresión del orden realista de las cosas, busca sumar las miradas del público a la del ojo privilegiado con el que un fotógrafo interpreta y recrea al mundo. En este sentido, el viaje de la autora es personal e introspectivo, aunque recurra al asidero de los objetos, y propone una lectura zozobrante y desgarrada, a veces irónica y amable, de los puer-tos y destinos que se dejan mirar desde las visiones abiertas por cada una de sus obras.

Así como el arte de la fotografía rompe y abre el instante, fingiendo congelarlo, las imágenes de Josefina Rodríguez no presuponen dos puertos estáticos sino mil rumbos cambiantes que van reflejando el ajuste de cuentas de la autora con eso que llamamos "realidad". Para un lector aguzado, la obra de esta fotógrafa es más que un diálogo entre dos destinos (Puerto Rico y México): se trata de una conversación entre ella y el contemplador, entre el papel y la mirada, y es la propuesta de un periplo interminable, de un coloquio que no cesa, del ojo que circula a través de un viaje redondo cuyo fin sólo es un

puerto que origina a otro y cuyo mapa se puede dibujar de la siguiente manera:

Antes del ojo: la embriaguez con la prosa de García Márquez, la inminencia de la revelación en los *adagios* de Brahms, la conceptuosa imaginación y la filigrana milimétrica de Remedios Varo, la recargada afectación de Almodóvar, los prodigios de aire creados por Kathleen Battle, la voluptuosidad levemente decadentista en César Frank, la revelación del trasmundo en la ternura de Cortázar, la gracia del cristal que habita en la música de Mozart, los precisos palacios de la inteligencia en la obra de Borges, el discurso femenino de Ingmar Bergman, la deslumbrante concentración de Kieslowski, el embrujo verbal de la poesía de Jaime Sabines, los mitos y la vida, Puerto Rico y México, la urgencia del mar y la zozobra en tierra, el sentido del humor y la ironía, el clima tropical y la frialdad del bosque, el mundo de las cosas, los vasos copas maniqués, las áridas flores, los tallos sin hojas, la victoria de la noche y la raíz del día, los copos de luz y los reflejos, la película emulsionada y la hoja en blanco: el mundo informe al encuentro de su forma. El lente y el clic se preparan, cargados con historia, con una biografía llena de reminiscencias, con inciertas certidumbres que empujan a erigir una lectura sobre aquello que parece yerto y cotidiano: el universo espera un orden procedente de la mano y la mirada, como si fuera materia insumisa, deshecha; el arte se prepara en el vacío para dar el salto hacia la plenitud (ya Ma-

llarmé afirmaba la perfección de la página en blanco; ya sor Juana, que el arte es una glosa del silencio).

Después del ojo: la cámara fotográfica, las manos y la imaginación que hacen convivir aquellos elementos que parecen dispersos en el mundo para ayudarlos a ordenarse en otro discurso, en un sentido nuevo, distinto al que se les otorga comúnmente. De esa manera, después de la intervención de la autora, no es raro asomarse desde una ventana (una fotografía) y encontrarse con que se hallan juntos un ejemplar de *La guerra y la paz*, las cinco cartas de amor de Mariana Alcoforado, la contraportada de un libro de Alberoni sobre el amor y el enamoramiento, la cuarta de forros de *Bajo el sol jaguar*, de Italo Calvino, y un volumen que abre sus páginas en blanco a la profanación de la mirada. Desde otra ventana se pueden ver los domésticos cajones de una cómoda, los restos desmembrados de una mujer un maniquí una muñeca, signo ominoso de las aspiraciones más oscuras de la misoginia. Desde otra más, cierta mujer engendra la luz en el regazo y espera, sin rostro, el momento la persona el espejo donde forjar su cara. Se suceden paisajes y escenas que dinamizan formas narrativas que piden la colaboración permanente del espectador: el onirismo de la fotógrafa se expone en el díptico cuyo título es una evocación del "Nocturno de la estatua", de Xavier Villaurrutia; el paso del tiempo se descubre en la manera ucrónica en que, como es bien sabido, se pierden las muñecas cuan-

do se atreven a reposar su fatiga –otra vez ellas, tan tristes cosas en su infatigable herrumbre–; unos mentidos adioses más bien son la invitación para seguir a la fotógrafa y saber qué hace cuando se convierte en cazadora de imágenes: la esquina que desdobra la entrevista pierna no es sino otra ventana donde se formulan los guiños de la duda.

En el intervalo de ese parpadeo: una operación mágica muestra que, de un universo de texturas y rugosidades, de formas geométricas y rostros, de cosas cotidianas y objetos culturales, de colores y luces, surge la materia en la que abreva y se contrasta el arte: la página en blanco –el papel fotográfico– se puebla con la inminencia de la imagen (un desnudo femenino deja de ser cualquier cuerpo y se convierte en forma de vida que los biólogos ignoran), la imagen se despliega en el rigor de la sinestesia (las letras no se encuentran en las páginas del libro sino en la transparencia de unas gafas) y se zambulle en las felices aguas de la metonimia (el rostro de un poeta ya es su propia calavera: las dos formas se contagian, son indiscernibles). En esta metáfora contemplativa, la lectura fotográfica cubre de signos a la realidad –a ese animalito triste al que concedemos el estatus de "realidad"–, se convierte en su piedra de toque y el nombre del artificio se ilumina y se puebla con el de su creadora.

Una fotografía es, de alguna manera, contemplar la mirada que la produjo para ofrecernos el mundo de otro modo y, también, pretender que vemos desde los ojos del

демиurgo (al acecho de formas escondidas en el tumulto del universo) porque, después del clic, permanece en el rumor de las pupilas el rostro inusitado de las cosas, indicio de una perplejidad más honda.

Después de merodear a la fotógrafa y haberla entrevisto tras sus obras, después de saberla en viaje desde su isla en el Caribe a una ciudad continental y después de entrever los periplos de una reali-

dad que ingresa por sus ojos, se descifra dentro de ella y vuelve a salir por su mirada bajo la interpretación de un texto fotográfico, una fantasía comprensible es la de querer ingresar al taller del mago para descubrir los secretos de las transformaciones entre el cúmulo de alquitaras, atadores y retortas. Si hay suerte, habrá ranas que son princesas, plomo que es oro, árboles que son brócoli, pero, ¿cómo lo ha-

ce? No habrá respuesta: si el curioso de veras la quisiera, tendría que penetrar en la cabeza del mago, laboratorio donde se entremezclan aquellos elementos que darán origen a nuevos universos: como en el sueño y el olvido, Dionisos irrumpirá contra el mundo ordenado de Apolo y, a su vez, los seres apolíneos tratarán de desentrañar el abigarrado mundo onírico y simbólico del transgresor, el (des)orden objetivo será proyección del (des)orden subjetivo y viceversa, la metamorfosis visual del mundo será el resultado de las especulaciones entrañables de la artista, la interpretación esteticista de las cosas prevalecerá sobre la grotesca, el ojo hallará en el fondo de la realidad los matices que la desnudan más certeramente y que los ojos del distraído nunca miran: de pronto, clic: la foto.

Ésta será la previsible inquietud de quien contemple las fotografías de Josefina Rodríguez, pues la existencia de zanahorias de color blanco al acecho de un brochazo de naranja, como buscando su esencia, o de una cabeza de bronce que lee un libro y se continúa en el cuerpo de un sillón y unas piernas femeninas, perturba al espectador por una razón muy simple: lo que él cree que sólo es una cosa, familiar y cotidiana, es la puerta para penetrar en la condición verdadera de lo mirado, lo cual no contradiría algunos fundamentos de su poética visual: para la fundación de un diálogo fecundo entre artista y espectador, ella propone la disponibilidad de la mirada y la capacidad para jugar, la dislocación de ciertos



órdenes para penetrar en el sentido más verdadero de las cosas, la preferencia de la ambigüedad por encima de las certidumbres y el desprejuiciamiento de las imágenes. En el texto con que acompañó uno de sus proyectos, verbalizó las bases de dichas mutaciones y, sintomáticamente, empleó los modos de la ironía y el humor, no exentos de cierto amable cinismo:

Restricciones que se aplicarán, en caso necesario, a los pasajeros de este *Viaje redondo*

1. Para efectos del *Viaje redondo*, la Galería Anfitriona y la Autora se denominarán, a partir de este momento, "La Empresa", y el público asistente, "El Pasaje".
2. En caso de que el boleto se extravíe en la Ciudad de México, deberá reembolsarse en San Juan de Puerto Rico; si se extraviara en San Juan, deberá recuperarse en México.
3. La Empresa no se hace responsable si el Pasaje ingiere lotos en el País de los Lotófagos ni si come alimentos manufacturados por Circe: la ingesta de imágenes *light, low fat, sugar free, chocolate without chocolate, coffee without coffee, cholesterol free* y otras rarezas por el estilo, pueden ser perniciosas para la salud, metamorfosear la apariencia, desgobernar el gusto, estragar la mirada e impedir la degustación de los raros bocadillos que se han preparado para su regalo. La intención de estos es la de encontrar las

esencias vertiginosas de las cosas detrás de la diversidad de sus formas, no la de ofrecer gato por liebre.

4. Asimismo, La Empresa recomienda al Pasaje un ayuno razonable de imágenes televisivas y lugares comunes antes de iniciar el vuelo.

5. El coctel será servido al finalizar el viaje, no al principio de éste. Desinteresados en el vuelo, abstenerse.

6. La Empresa ruega al Pasaje asegurarse de que pertenezca al Mundo Real y no a una Fotografía, pues en caso contrario deberá demostrar que es una imagen en lugar de una persona, y viceversa. Infringir esta cláusula puede ser motivo del abandono del Pasaje en puntos intermedios del recorrido, salvo previa defenestración de la Empresa en algún lugar semejante.

7. Si el Pasaje desea pernoctar por su cuenta en alguno de los puertos intermedios, puede hacerlo sin responsabilidad para la Empresa. En caso contrario, también.

8. Los prejuicios y la condescendencia serán responsabilidad exclusiva del Pasaje. Por su cuenta correrán los gastos derivados de esos mareos. Sin embargo, la Empresa está dispuesta a ofrecer una aspirina rica en imágenes para ayudar a los espíritus más frágiles. Antes del desmayo, favor de solicitarla al personal que atenderá el vuelo (*cláusula sujeta a confirmación*).

9. Al volar, cada quien deberá utilizar sus propias alas.

10. El aterrizaje será responsabilidad del Pasaje (*con perdón de la cacofonía*).

11. A la hora de pasar la Aduana, es importante que el Pasaje no abandone su equipaje (*idem*), pues todo le será necesario para lo que va a contemplar.

12. No olvidar que la Empresa y el Pasaje viajan juntos.

13. Esta cláusula anula todas las anteriores.

A Josefina Rodríguez no le interesa revelar al público los secretos de su alquimia, pero tiene el comedimiento de mostrarle el resultado de lo que sus ojos miran: la sustancia de lo apenas entrevisto, el temblor de la sugerencia. Sin embargo, como ocurre con toda persona involucrada con la magia, tiene un nombre alternativo que el profano puede descubrir para acceder a la indulgencia del chamán y leer más amistosamente los mapas que ella va creando; ese nombre, que aparece al pie de las fotos a manera de una firma enigmática en el ángulo inferior derecho, que pocas veces se revela y es como un fonético nahual del sacerdote, se formula en su caso con las palabras que componen la palabra (y la invocación) *Finuca*, nombre con el que sus amigos y los espíritus benignos la conocen. Ingresar al mundo de sus fotografías con ese talismán verbal, ayuda a que el viajero encuentre un mar apacible y tenga un próspero viaje. Las operaciones mágicas de esta fotógrafa se sustentan en la apa-

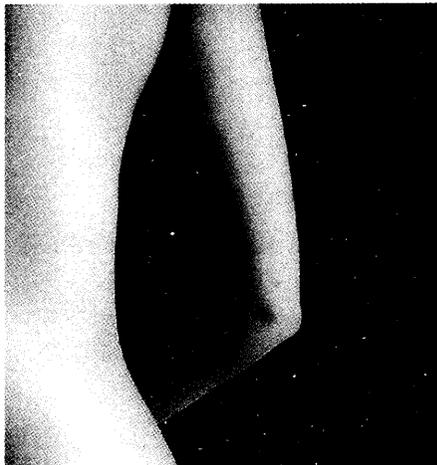
rente simplicidad de un sabio y sensitivo manejo de la cámara, en el ejercicio de un par de ojos adiestrados para recrear originalmente lo que otros apenas vislumbran, en una ejecución elegante y en el alevoso, iluminador (re)ordenamiento de objetos tales como esferas, hormas para zapato, marcos de madera, libros y jaulas; también en el juego con los colores, formas y texturas, que a veces dialogan con algunos autores con los que

encuentra simpatías: Daniel Gil, Robert Mapplethorpe, Edward Weston, Eikoh Hosoe, Skrebneski o Annie Leibovitz; pero, en realidad, son una declaración personal de su imaginación visual: "no es como usted cree". Y, en efecto, no es como uno creía que fueran las cosas, pues cada foto es una puerta desde la que los sentidos usuales del universo se transgreden y potencian: así ocurre con una inofensiva jaula, convertida en el emblema de

la infancia en cautiverio; así, con una manzana que muerde su vacío. Sin embargo, los juegos de la autora son extremadamente serios, como todo juego, pues no pretenden dejar intacto al público sino hacerlo participar en ellos.

Una de esas complicidades es la que permite darle voz a alguno de los objetos que conviven con la autora, prodigio algo tramposo que sólo se justifica por el deseo de entender la magia y sus operaciones fabulosas. Después de explorar someramente el laboratorio y el estudio, aprovechando que en este momento ella no se encuentra cerca para impedir la curiosidad impertinente del profano, después de navegar entre cámaras, dispositivos escenográficos, mesas y pinceles de luz, lámparas y un somero caos que no se entiende cómo quedará reordenado en la precisión de una imagen fotográfica, se oye el rumor de ciertas palabras que comienzan a decirse desde la bolsa de Finuca, hecha de nubes:

"Simplemente ya no puedo más, este peso es demasiado. Soy de buen material y aguanto bastante, pero lo que me ocurre ya es muy desconsiderado. Claro está que debo tomar en cuenta la predilección de Finuca hacia mí, pues mis compañeras en el clóset se la pasan encerradas y yo, en cambio, no sólo conozco México sino algunas fortalezas bañadas de sol y espuma del Caribe y otros lugares lejanos, olorosos a menta e incienso, pero vaya que hay amores que matan y yo necesito un descanso.



"Mi dueña sumerge con frecuencia unos nerviosos largos dedos con puntas blancas en mi interior y siempre busca, con verdadera desesperación, alguno de los objetos que ella misma introdujo y nunca recuerda dónde dejó. Hay llaveros, rollos de película, lápiz de labios, monedero, rímel, disparador, exposímetro, lentes, miles de papeles y una agenda tan cargada como yo, pero ella con la ventaja de que las palabras no pesan. Tengo un olor entre *Anais Anais* y *Clorets* y no me haría daño una escombradita.

"Debo decir que estoy cansada de trotar pero, eso sí, nunca me aburro; es difícil saber qué será capaz de hacer Finuca al día siguiente. Más o menos lo puedo deducir cuando la observo en la mañana al sacar la ropa del clóset pero, a veces, ya lista para salir, decide que lo puesto no va con el color del día y vuelta a empezar. En el coche siempre me voy cayendo, pues le encanta pisar los pedales hasta el fondo, como con todo lo que hace.

"La rapidez de mi dueña se deja ver no sólo en el volante sino también en la delgadez extrema de la billetera que está aquí adentro: siempre gasta todo antes de que le dé tiempo de guardarlo.

"A veces, llegamos acaloradas de la calle, me deja en el piso y oigo cómo levanta la tapa del piano. Entonces se convierte en Zerlina y yo, en un frustrado Masseto. En lo que a canto se refiere, debo decir que Mozart es lo que mejor le sienta. He notado que sus uñas son más cortas últimamen-



te y eso se debe a que ha retomado su afición por el piano. Sospecho que se trae un amorío con Chopin que empieza a volverse serio.

"Cierta música la trastorna y, por supuesto, todo repercute en mi peso. Finuca está irremediablemente instalada en el *adagio*: con algunos se vuelve suave y melancólica, lo cual hace que sus manos sean benévolas conmigo, pero hay otros que despiertan su ironía (que siempre está a flor de piel) y entonces vienen los espadaños verbales o la aparente indiferencia. Hasta llega a simular que olvida que existo pero, por supuesto, le soy indispensable.

"Recuerdo un libro que cambió no sólo a Finuca sino a mi propia fisonomía: *Rayuela* es una obra que pesa, ¡vaya que pesa!, y esto tuvo sus repercusiones. Aun después de que lo terminé y lo sacó de aquí, su forma se sentía y ya no volví a ser la misma. Algunos otros, como *Alexis*, me han pesado mucho a pesar de ser delgados. Todavía no encuentro la respuesta científica al fenómeno de que, a veces, las palabras sí pesen.

"En algunas ocasiones sirvo de escudo entre ella y el resto del mundo. Me usa sabiamente para interponerme, pues le molesta el contacto físico en general. Aunque no es tímida, es distante, guarda mucho las distancias, y debo decir con orgullo que muy pocas personas la conocen como yo. Sólo hay un lugar al cual nunca me lleva: es un cuarto oscuro donde mi dueña parece olvidarse del tiempo y cuyos secretos aún no conozco.

"Lo que más me sorprende es la ligereza con la que me pasea por el mundo: soporto el peso de casi una tonelada y pareciera que lleva sobre su hombro izquierdo un saco de nubes, pero la gente nunca sabe lo que va cargando."

La exigencia del humor que, a su vez, pide inteligencia, es insoslayable en la obra que Finuca realiza: hay pocos autorretratos, pero así como en las fotografías donde no parece haber "confesiones líricas" se encuentran temas y figuras donde ella se retrata de otro modo y traduce sus obsesiones personales, cada serie de fotos muestra cómo ella, la hechicera, emerge de su mundo de lentes luces películas químicos encuadres para metamorfosear el mundo ante nuestros ojos. En este sentido, el rostro de la autora no sólo es alfa y omega del conjunto, sino que sus fotografías obligan al espectador a dar varios pasos para intentar alcanzar sus huellas: si "Rebelación" –con todo y el juego ortográfico que une los umbrales de la *revelación* con el de la *rebelión*– funde asperezas y blanduras en la desnudez de un cuerpo que sólo se mira, pero no se toca, y es, simultáneamente, ilegibilidad y contundencia, aceptación y rechazo; si "Mayeuta" permite mirar a la paridora de sí misma –sea la niña que engendrará a la adulta o la mujer que dobla sus orígenes–, ocurre que, cuando se cree estar cerca del secreto, la última cara de esta niña de los sortilegios se va desvaneciendo en cada elemento: un sombrero vestido collar la hoja de papel...

y la disolución del rostro, lo que lleva a la sospecha renovada de que será necesario perseverar en ese mundo hecho de alusiones: cierta esquina, en la que se sumerge el vuelo de un vestido y de la que se asoma una pierna, es la despedida bienhumorada de la artista, quien parece estarse yendo a otro lugar para proseguir con sus juegos imaginistas a través de un gesto que es, a la vez, invitación para seguirla y anuncio de un viaje que ella realizará sola, en la intimidad del laboratorio.

Acercarse a "Mujer, ciudad, fotógrafa", uno de los pocos escritos en los que la artista ha querido dejar constancia acerca de su propio trabajo, es, por cierto, una manera de seguirla. En esa brevísima página, ella dice:

Las ciudades visibles, externas, son cajas de Pandora donde nacen infinitud de rostros femeninos, todos los rostros y ninguno. El mito griego dice que los bienes y males que surgieron de la caja de Pandora se extendieron por el mundo en forma de escritura, la cual se vistió, muchas veces, con figura de mujer: Eloísa (la mujer–pasión), Juana de Arco (la virago), Emma Bovary (la mujer–obsesión), Ana Karenina (la mujer–encuentro), Nora (la mujer–ruptura), Justine (la mujer–enigma), la Maga (la mujer–cronopio), Sierva María de Todos los Santos (la mujer–luz), por mencionar sólo a algunas de ellas.

Las ciudades invisibles, en cambio, son las interiores, las propias, los laberintos ocultos y sin nombre que

se parecen a las ciudades reales, cuyos nombres sí aparecen en los mapas. Es por esto que el paisaje interno suele ser un reflejo del externo y viceversa.

El artista debe ser un viajero, en el sentido más amplio de la palabra, que invite al espectador a un viaje cuyo fin sólo es un puerto que origina otro viaje con nuevos puertos. Muchas veces se alimenta de las ciudades visibles pero, al pasar por su íntima mirada, las transforma en paisajes áridos, aunque sean bosques tropicales, o en motivo de profundo gozo, aunque sean paisajes desolados. En todos los casos, la metamorfosis del mundo también busca la transformación interior del público: una reflexión especular.

El oficio fotográfico es el de la transgresión, ya que el fotógrafo reinterpreta y reordena la realidad, mostrando el sentido oculto, perturbador y, a veces, novedoso de las cosas. Desde la cámara oscura (caja de Pandora), transforma lo que ve (las ciudades visibles) con su mirada (las ciudades invisibles). Su gran reto es, con la voz de su mirada, lograr la re-creación del mundo.

Para entender las perplejidades convocadas por una obra fotográfica que no busca traducir en imágenes literales al mundo observado, debe recordarse que el retrato y la plástica modernos nacieron como la necesidad burguesa de expresarse figurativamente a través de la pintura, lo cual ocurrió alrededor del *Trecento* y *Quattrocento*, consecuencia de la afirmación de

un nuevo grupo social en Europa, con una ideología y un estilo de vida innovadores que provocaron el paso de la Edad Media al Renacimiento. No pueden dejar de asociarse a este momento artístico las ideas individualistas de la vida ni las imágenes recurrentes sobre el mérito y el talento personales para transformar lo que antes parecía inamovible, ya que, durante la Edad Media, el ecumenismo religioso reducía al individuo a una parte del plan divino, donde la salvación ocurría colectiva, no individualmente.

Un grupo que se instalaba de manera pragmática en el mundo para transformarlo, sólo podía aspirar a lo que ahora llamaríamos una visión "realista" de la vida, cuya expresión visual se denomina "figurativismo": el yo inflado de un burgués triunfante deseaba ser trasladado a la pintura por dos razones: para perpetuarse frente a los otros de manera inconfundible e individualista, y para mostrar su éxito social. Desde 1300 hasta el siglo XIX, la obra pictórica fue evolucionando en verosimilitud y en el acercamiento de la imagen objetiva del mundo a la imagen estética del lienzo, con lo que se acentuaron los experimentos de luz, color, volumen, dramatismo psicológico o la franca sugerencia de una personalidad.

El siglo XIX vio surgir el daguerrotipo, la fotografía y el cine, evidente competencia para la pintura y la literatura, artes que se encontraban instaladas en el fenómeno realista. No debería verse como accidental el hecho de que, pre-

cisamente en ese siglo, aparecieran invenciones mecánicas para reproducir la realidad. La tecnología y la filosofía habían potenciado la fe en la ciencia: imposible dejar de entender el nacimiento de la fotografía como una especie de acto positivo, pues más allá de la pintura realista, la fotografía pudo capturar la expresión exacta (por lo menos, eso se pensaba en tal momento) de los personajes fotografiados. Ahora contamos con reproducciones de daguerrotipos que nos permiten saber "cómo eran" Baudelaire, Poe, Chopin, Marx, Darwin... tal vez, todavía no se pensaba que la manera como el fotógrafo elige un segmento del rostro, cierta luz, esa expresión, para producir algo tan creativo como la mirada del pintor, implicaba una interpretación y una selección de la realidad, por más fidedigna o copiada que pareciera a través de un instrumento mecánico.

La fotografía fue una invención burguesa, necesaria para, en un primer momento, perfeccionar las urgencias de mirarse en un espejo riguroso y de ser mirados con exactitud sin las aparentes desviaciones de la interpretación pictórica: salvo los mejores retratos del siglo pasado, en los que se puede adivinar una tentativa simbólica, muchos de los que se hicieron sólo eran una mala copia costumbrista de una persona posando: eso no es un problema de la fotografía sino del fotógrafo o, tal vez, de las premuras vanidosas del modelo. El problema es que esa idea de la fotografía prosigue en aquellas personas que conciben a la cámara

como un juguete visual o como un artefacto que permite legitimar la primera sonrisa del bebé, la fiesta de quince años o cierto inolvidable día en la playa, y no como un ojo selectivo.

La historia de la humanidad, sobre todo la de los avances tecnológicos y el progreso, ha marchado exponencialmente desde la Revolución Industrial: el hombre ha parecido avanzar más rápido desde 1750 hasta 1998 que desde la pre-

historia hasta 1749. No es desmesurado, por tanto, decir lo mismo de la fotografía. La idea común que se tiene de la obra visual sigue siendo figurativa y realista, por lo que a ciertos sectores del público le parece difícil creer que la fotografía también retrate la ambigüedad del mundo y sus incertidumbres. Es cierto que nació fuertemente unida a la convicción de que captura a la realidad, de manera fidedigna y sin distorsiones, pero el mismo si-

glo XIX que prohijó a la fotografía también inauguró, casi simultáneamente, la duda acerca de si lo mirado y tocado es de veras real, como pretendía Tomás, el apóstol. Así, de la misma manera en que la pintura tardó seis siglos –desde Giotto hasta Paul Klee– en incluir al abstraccionismo dentro de su repertorio expresivo, la amplitud y diversidad con que ahora se maneja la cámara ha avanzado de manera fulgurante en ciento cincuenta años, tanto en lo técnico como en lo conceptual.

Sí: el acto fotográfico es algo más que tomar, con una *instamatic*, la inmortal sonrisa de la novia, pero no ha dejado de pensarse que el deber de una foto es documentar el carácter unívoco del universo pues, ya se sabe, una cámara es una cámara, algo mecánico, basta un clic, después el servicio de revelado en una hora y ahí tienes la impresión irrefutable: éste que ves es un filete y yo me lo comí, y ése de ahí es el tío Osvaldo, antes de congestionarse... Paradójicamente, se habla de fotografía "creada" para designar a una de las corrientes fotográficas (con escenografía impecable, equipo de estudio y toda condición bajo control, dizque), como si no se hubiera creado también, aunque de manera ingenua y azarosa, la toma del filete y la tarascada del pobre de Osvaldo antes de engullir la rebanada fatal. La comodidad de algunos no lo quiere aceptar, pero la fotografía captura al mundo, con sus distorsiones y perplejidades, gracias a la intervención creativa de un ojo que selecciona un enfoque de las



cosas desde el encuadre: eso es lo que aparecerá impreso en el papel fotográfico.

Para decirlo como Finuca:

"¿De qué sirve hablar de fotografía *manipulada* para contrastarla con la *realista* o *documental* si toda selección ya manipula, de alguna forma, a la realidad? ¿es más fidedigno el artista que acumula y ordena frutas, carne, tenedores y dulces sobre una mesa y determina la iluminación para pintar (fotografiar) una imparcial naturaleza muerta, que el artista que reúne escenográficamente elementos dispersos de la realidad para crear una imagen 'imposible' en el mundo? ¿no mienten los dos –si hemos de hablar de 'mentiras'– al crear artificialmente las condiciones de un paisaje que no siempre es posible en el mundo? ¿no dice la verdad el artista que, subjetivamente, elige el segmento de una totalidad para ofrecerla al espectador como testimonio absoluto e irrefutable de un momento de la historia real? En este sentido, la fotografía de crónica o reportaje, la que hace clic en la vorágine misma de la vida para ofrecer la impresión indudable de un instante, con personajes, situaciones o ambientes indudables, no logra la supuesta objetividad que pretende, pues deja afuera al resto del contexto, a todo lo otro que matizaría el carácter 'testimonial' de la instantánea hiperrealista: lo que no se ve en la impresión y que, tal vez, contradiría el mensaje buscado por el autor. También ocurre que la foto de reportaje puede llegar a parecer fabricada o amañada, pues la realidad suele ser más extraña y caprichosa que el ar-

te. El gesto común de una persona puede llegar a parecer ridículo a través del enfoque elegido por el fotógrafo, sin que éste haya pretendido, necesariamente, dicho énfasis irónico o satírico. ¿A qué atribuir ese matiz crítico obtenido 'accidentalmente' en una fotografía? ¿Al gesto cotidiano del personaje o a la selección del momento, de la toma, del encuadre, del personaje y de un punto de vista? En todo caso, esto es algo tan *manipulado* como lo ofrecido por la que llaman fotografía 'creada'.

"En este tiempo lleno de dudas acerca de lo que es real y objetivo, en el que resulta tendencioso y parcial hablar de la manipulación 'evidente' de una imagen visual frente a la menos aparente que ejecuta la crónica (no obstante imprimir la foto con todo y el marco del negativo, para que se vea que no se le metió mano a la obra), no debemos olvidar la pachorra pueril con la que los sobresaltados conservadores vieron en las vanguardias y el abstraccionismo de principios del siglo XX un atentado contra el 'buen gusto', contra lo que ellos creían que debía ser el 'reconocimiento' del mundo en la obra de arte y otras intolerancias por el estilo. A fin de cuentas, no debemos olvidar que todo lo relacionado con el arte se vuelve artificioso y que, desde el momento en que el ser humano comienza a interponer su conciencia como filtro para interpretar a la naturaleza, ésta pierde naturalidad, aunque ese filtro se llame cámara fotográfica. Lo importante es que, independientemente de las técnicas empleadas y el tipo de acercamiento del fo-

tógrafo a la realidad, el resultado final –la impresión fotográfica o su formato en *multimedia*– le sirva al espectador para acercarse al mundo de otra manera y comprenderlo más hondamente."

Finuca se describe a sí misma como "una rata de estudio", pues pasa mucho tiempo trabajando en su laboratorio para resolver las ideas y problemas que éstas le suscitan, por lo que hace muy pocas salidas a la calle para tomar fotos; cuando sale, los espacios están perfectamente seleccionados y cada elemento de la toma (personajes, atmósfera, escenografía) parece ordenado como si se hubiera realizado en un estudio: el diseño al que ella aspira para lograr cada fotografía no deja de reflejarse en el espejo de una voluntad de control sobre las circunstancias azarosas del mundo. Tal vez, aquí tenga fundamento una de las razones por las que esta autora haya optado por la vertiente de la fotografía "creada", por lo menos en la primera etapa de su producción artística, pues así aprovecha ambiguamente el carácter "objetivo" de la cámara y los designios de un orden demiúrgico, lo cual no deja de ser una paradoja: a ella le gusta crear universos donde cada cosa aspira a producir un sentido y a tener un lugar, pero en el que el ojo privilegiado de la cámara documente, de manera simultánea, el otro lado de la realidad, el oscuro y apenas entrevisto, cuya condición insospechada da fundamento a la zozobra: mirar para ese lado deja ver que las metafóricas naves existenciales y del

universo pueden perder el rumbo y quedar a la deriva, como *un coupe de dés que jamais n'abolira l'hasard*, logrando que el ánimo se acongoje, desasosegado por el riesgo que lo amenaza o el mal que ya padece, pues la fragilidad de las cosas deja expuesto al ser humano hasta el punto de ponerlo en el riesgo inminente de perder aquello que creía logrado.

La zozobra, que esta fotógrafa sabe describir con originalidad y el cuidado perfeccionista con que prepara cada material, atraviesa un gran número de temas: el ámbito dudoso de los objetos cotidianos, el humor matizado por la ironía y la inteligencia, el arte, el cosmos femenino, el cuerpo y las muy oblicuas reflexiones intimistas (pues ella nunca accede al facilismo de la confesión). El tono casual y poco deliberado de sus composiciones logra un efecto persuasivo en el contemplador, quien se topa con un viaje que pasa de las referencias objetivas y figurativas a imágenes cada vez más abstractas, que parecen anunciar los futuros caminos de la artista, lo cual contradice la impresión de que la fotografía "creada" conduzca necesariamente a un amplio figurativismo; en el caso de Finuca, esta manera parece llevarla, más bien, al abstraccionismo visual a través de la selección de fragmentos arquitectónicos y de la abigarrada ambigüedad del cuerpo humano o de las imágenes de maniqués.

Para quienes hayan seguido la trayectoria de la autora, desde *No es como usted cree* hasta *Viaje redondo* y *Mujeres en las ciudades*, los



más recientes caminos seguidos por ella presentan varias peculiaridades: la primera es que, después de un silencio que se dilató durante casi dos años, desde septiembre de 1994, las fotografías que integraron al conjunto *Paladios* y, después, al de *Estratigrafías*, resultan ser el producto de un cambio estilístico que ha redundado en una mayor profundidad conceptual y en el abandono de ciertos juegos y bromas que antes permeaban el trabajo de la artista; la segunda es que la obra, abandonando parcialmente el mundo de las cosas y el trastocamiento bienhumorado del mundo, ha ganado en intimismo y gravedad, avanzando más abiertamente hacia el trabajo con el cuerpo humano, especialmente a través del desnudo femenino; la tercera es que, sin romper completamente con los tonos ni con las ideas de su obra precedente, Finuca ha enlazado las exigencias formales y expresivas de su primera propuesta con la búsqueda de nuevas técnicas, lo que ha significado el momentáneo abandono del color y de la plata sobre gelatina para arribar a los ambiguos misterios del *paladio*.

(El proceso de impresión en platino/paladio fue patentado en Inglaterra por William Willis en 1873, aunque no se difundió comercialmente sino hasta 1879, habiendo pasado por varias modificaciones durante ese lapso para volverlo más accesible y práctico. En un principio, se fabricaron papeles para la impresión comercial en platino, hasta que el precio de éste los hizo inaccesibles; por tal cau-

sa, en 1916 se introdujeron en el mercado los papeles del paladio, mas, por desgracia, su fabricación también resultó incosteable: en 1939 dejó de producirse. Tanto por el alto costo de los materiales utilizados como por lo laborioso del proceso, éste no es muy empleado en nuestros días, sin embargo, alguna vez fue la técnica predilecta de Alfred Stieglitz, Edward Steichen o Alvin L. Couburn; en México, Edward Weston y Tina Modotti fueron los primeros en exhibir imágenes en platino y paladio, en 1924, en el Palacio de Minería; y, en la actualidad, nuevos maestros como Irving Penn, Richard Avedon y George Tice han dado nueva vida a la práctica de dicha impresión.

Desde su descubrimiento hasta la fecha, el platino ha sido considerado el más fino y hermoso de los procesos de impresión, pues la imagen adquiere la textura y superficie del papel utilizado, ya que éste debe sensibilizarse directamente en vez de emulsionarse o recubrirse con algún tipo de gelatina. La escala tonal que es capaz de ofrecer resulta extraordinariamente amplia, permitiendo una separación de tonos imposible de lograr por cualquier otro medio. Tanto el paladio como el platino son químicamente inherentes, por lo que la imagen producida con estos metales es la que más persiste de todas las impresiones fotográficas; como el proceso de impresión se realiza mediante contacto y no se puede imprimir una imagen de mayor formato que su negativo, es necesario preparar especialmente el papel, seleccionarlo y

distribuir las soluciones sensibles y reveladoras sobre el mismo... todo esto contribuye a la belleza del resultado final e incluso le da un carácter único a cada impresión, pues resulta prácticamente imposible hablar de copias idénticas.)

Si quisiera buscarse un símil para entender lo que ocurrió durante los dos años silenciosos (¿convenirá decir "ciegos" y "oscuros"?), que precedieron a *Paladios*, bien en el que el salto artístico de la autora fue cualitativo, tanto en términos de concepción como de temas y soluciones técnicas, el resultado puede equiparse con los alcances de la poesía, en literatura, o del cuarteto de cuerdas, en música; para ser más preciso, debería decir que, mejor aún, se trató de un proyecto completamente lírico concebido bajo la estructura del *adagio*.

Bajo lo escueto de la palabra *paladios*, que aludió sencilla y directamente a la técnica empleada por ella para materializar su trabajo fotográfico producido después de septiembre de 1996, Josefina Rodríguez pareció alejarse de cualquier título que pudiera encauzar la lectura del público. En todo caso, sólo dejó establecidas algunas señales al nombrar las tres series que integraron al conjunto: "Tendederos", "Libro abierto" y "Fragmentos de un cuerpo". La primera serie fue un enlace entre los viejos trabajos de Finuca con los más recientes, el visible puente que explicó la persistencia y el abandono de rutinas y obsesiones, así como el vislumbramiento de caminos nuevos: en ella, el juego siguió siendo una de las modalidades más suge-

rentes de su autora; la segunda, propuso planos muy complejos en la concepción y manufactura de las imágenes: por lo mismo, regaló una de las secuencias conceptualmente más densas y profundas de la colección, no exenta de honduras poéticas; en la tercera, la fotografía dio rienda suelta al lirismo a través de acercamientos y entrevisiones de un cuerpo femenino, lirismo en el que la ligereza no dejó de mostrar sus lados más graves. Cada una de las series fue definida aforísticamente por su autora mediante quince aproximaciones, con lo que dejó al espectador en la necesidad de entender y completar lo que sus palabras apenas sugerían y las imágenes obligaban a leer de otra manera:

Tendederos: puentes que sostienen al mundo o lo dejan caer, sostén o despeñadero;

venas en las que late la vida o deja de latir;

frágiles como la vida que pende de un hilo, como la barrera entre el sueño y la realidad;

tensos, con esa tensión que antecede a la ruptura o al derrumbe;

firmes, fuertes, tan afianzados como el miedo o la costumbre;

flojos, endebles, como la certeza de la existencia o del amor.

Libro: creación, ya que la palabra nombra lo innombrable y, así, lo crea;

hoja en blanco donde el hombre debe escribir su propia historia y, a su vez, los otros lo escriben a él;

memoria, testimonio de lo que somos y de lo que no podemos ser;

arte, revelación y conciencia del mundo y de los hombres;

pasaje hacia adentro, hacia el viaje que no tiene otro fin que no sea un nuevo viaje. Nunca conocemos al todo sino a través de sus partes; un cuerpo nunca es conocido en su unidad más que de la mano del amor.

Conocer al otro es, a su vez, ventana hacia nosotros mismos y hacia el mundo.

La mirada que se acerca hasta perder el foco es la única que, en realidad, es capaz de conocer el todo.

Los amores comienzan de una manera fetichista, deificando partes del otro, y acaban de la misma manera, odiando alguna de esas partes.

Si el arte, a su manera, siempre ha tenido la tentación de ingresar a la realidad como si ésta no fuera algo simple, la fotografía, con su capacidad de cristalizar en una imagen y con una sola ojeada los diversos temperamentos de las cosas, revela que el ejercicio de mirar no se resuelve con sólo pasar la vista sobre la superficie de lo que nos rodea, sino que su apuesta se compromete con ese desnudamiento paulatino por el que el ojo y la cámara van despojando al mundo de sus vestiduras y de sus graduales máscaras.

Como en el lento *striptease* con el que la mítica Istar se fue quitando la ropa para poder atravesar cada puerta del mundo de los muertos, las cuatro series que compusieron las *Estratigrafías* (Finuca agregó una, con tres fotos a color, a las que ya habían integrado la exposición de *Paladios*) no sólo se caracterizaron por el intimismo de las tomas y el predominio de la técnica del paladio, sino que los muchos planos que habitaron en cada obra

pidieron al espectador que se acercara a mirar las fotos con más cuidado, que observara sus vetas e historias superpuestas, que pasara del primer nivel de la imagen a los más profundos y que permitiera la resonancia de esas imaginaciones visuales dentro de este áspero mundo al que creemos *real*. Casi platónicamente, la autora también fue pidiendo que el ojo se despojara de las apariencias para poder penetrar al mundo de las esencias, donde, tal vez, aguarden el vacío, el negro o la blancura, centros de un mandala desde el que es posible regresar a la superficie de la imagen como quien regresa de un viaje al fondo de las aguas o del mundo de los muertos.

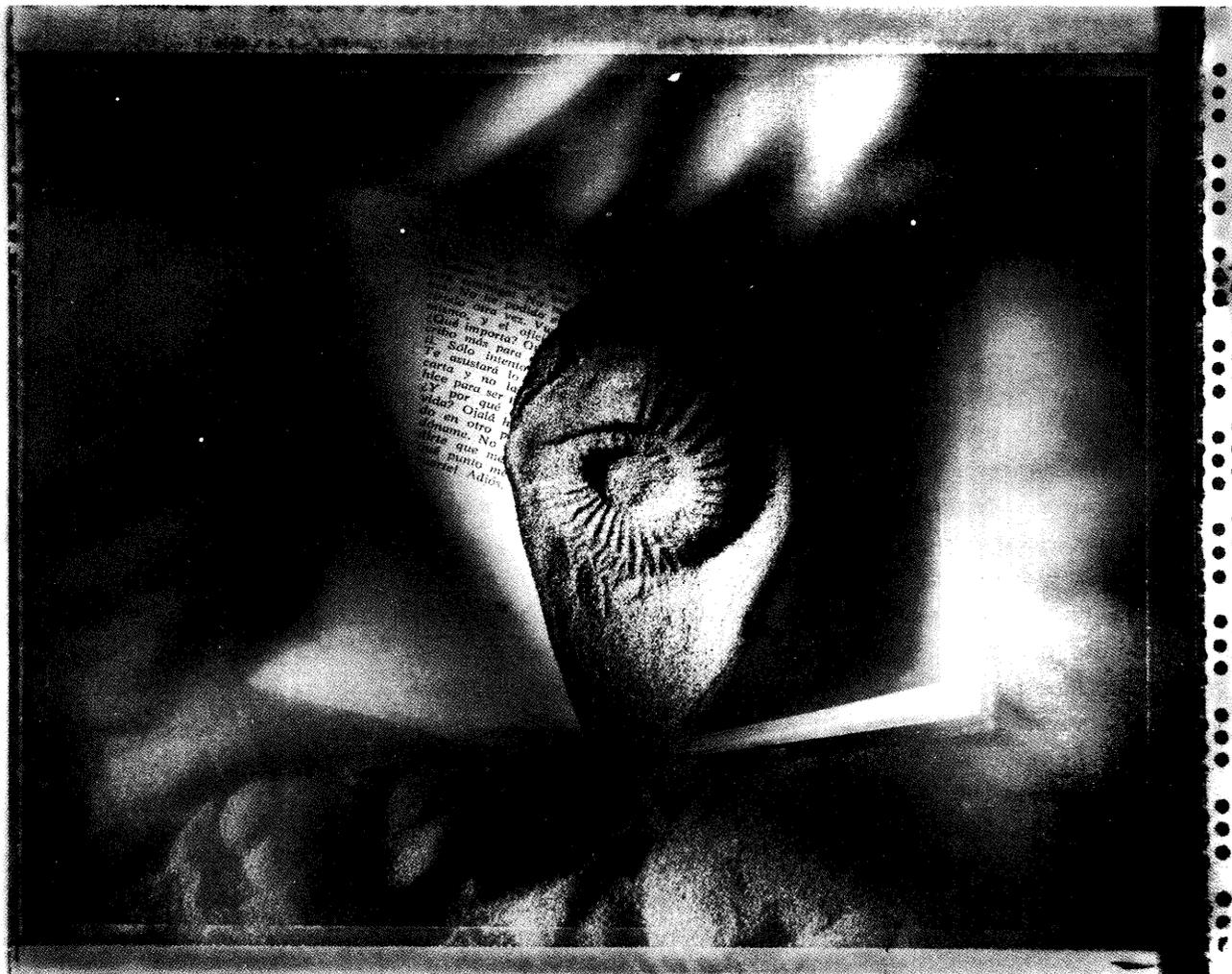
La superposición de niveles de realidad dentro de las imágenes fotográficas de Josefina Rodríguez tiene la gracia de restituir al espectador a la mirada más pura, a la que percibe al mundo desde el primer contacto en el que apenas se sospechan las capas de tierra que acechan debajo de un paisaje, a la sucesión de músculos y tejidos que se esconden bajo los misterios de la piel, a la muerte escondida tras las certidumbres de una sonrisa... después de un intimista viaje que empieza por los ojos y termina por comprometer a los demás sentidos.

Si algo confirma su obra es la certidumbre de que no hay certezas, de que no se busca el agrado con fotografías "decorativas", de que el magma incierto y voraginoso del mundo también se entiende mediante la aproximación fotográfica y de que el público puede comple-

tar el desvelamiento de esa fisura que se abre tras el temblor inasible de una imagen: la vida, el arte.

Tal vez, el mágico secreto de Josefina Rodríguez radique en la potencia de voz que tiene su mirada y en que obliga a modificar los ojos con los que la gente dice observar al mundo. Tal vez, después de no entender cómo lo hace (pues la magia suele ser inaccesible), se entienda este misterio que ella propone, uno de los que verdaderamente le interesan: la forma es el umbral de las esencias ■





Del deslumbramiento a la desilusión ante el fascismo: el caso de Vitaliano Brancati

Virginia Esther de la Torre Veloz*

El artículo refiere la evolución personal observada en la vida y obra literaria del escritor Vitaliano Brancati, y el vínculo de esa evolución con respecto a la realidad del Estado fascista en el que transcurrió la vida del autor italiano. Este caso está íntimamente ligado a las vicisitudes de las relaciones entre la clase intelectual y el poder, y por lo tanto, contribuye a descubrir las contradicciones principales entre la cultura y el Estado. Se ha procedido al análisis histórico-biográfico y a un examen sucinto de la obra literaria brancatiana, bajo un enfoque sociológico-literario.

Italia y Brancati: Vidas paralelas

La seducción de las masas ávidas de la certidumbre que sólo puede ser provista por los fundamentalismos religiosos y seculares, traduce el ascenso sigiloso de las dictaduras.

Esa seducción, empero, no atrapa tan sólo al "hombre-masa", negación antonomástica de la capacidad reflexiva y de una cultura política que haya trascendido el sentimiento provinciano de exclusión de la cosa pública. Los autoritarismos po-

seen la capacidad para cooptar a numerosos miembros, no sólo de las clases medias con cierto nivel educativo –que con frecuencia se convierten en sus principales agentes–, sino a miembros de los sectores intelectuales más lúcidos, tanto de los países en "vías de desarrollo" como los pertenecientes a un Primer mundo.

Tal es el caso del escritor siciliano Vitaliano Brancati, cuya filiación fascista se añadía a nombres relevantes como Ezra Pound, D'Annunzio, Giovanni Gentile, entre otros. Más aún, Brancati no sólo fue seducido por los cánticos del fascismo mussoliniano, sino que se convirtió en uno de sus promotores literarios más activos.

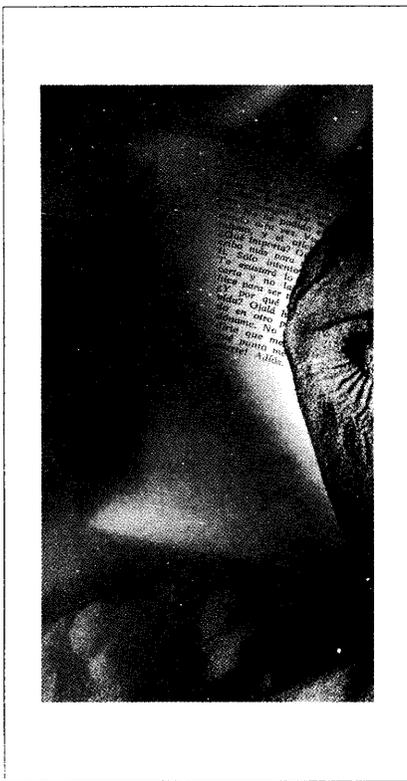
Sin embargo, el de Vitaliano Brancati no es el caso de los escritores que no se atrevían a voltear para revisar el camino recorrido en el pensamiento y la obra, ya por miedo a convertirse en estatua de sal en la sociedad intolerante hacia los disidentes y hacia la actividad intelectual, ni mucho menos por temor a ser excluido de los beneficios de las nóminas corporativas. Por el contrario, el escritor siciliano reconoce una transición de su pensamiento, vida y obra, que inicia en su juventud –física e intelectual– adicta al culto al *Duce*, al vitalismo que originalmente se vinculaba al fascismo, a la acción por encima de la actitud reflexiva y a la exaltación de los valores del mesianismo nacionalista.

Como la sociedad de su tiempo, Brancati se reconocería como víctima de la seducción fascista en un ambiente caracterizado por la ausencia de referentes democráticos, esto es, en la Europa del primer tercio de la centuria inmersa en la crisis económica del periodo conocido como entre-guerras, con clases medias

* Departamento de Sociología, UAM-Azcapotzalco.

dominadas por el sentimiento antirrevolucionario, y las burguesías en pos de soluciones de emergencia que salvaran su propia supervivencia.

Así, tras la publicación de su drama en un acto *Everest*, que motivó la designación del autor siciliano como uno de los hijos dilectos del gobierno de Mussolini, Brancati habría de probar los sinsabores de la intolerancia del régimen: en



1933 es objeto de reconversiones por sus primeras observaciones críticas al Estado fascista.

Este artículo da cuenta de la transición ideológica en la vida y la obra de Vitaliano Brancati que abarca periodos de percepción de las bases opresivas de la vida públi-

ca y política de la Italia fascista, hasta el franco desencanto y apatía hacia el régimen dictatorial.

Así, la obra de Vitaliano Brancati, aparecida entre 1926 y 1949, al igual que su vida, es producto fiel de la Italia que vivía la consolidación y la final del régimen fascista.

En la vida literaria del autor se pueden distinguir claramente tres periodos: uno juvenil que va de 1928 a 1933 aproximadamente, donde el aspecto político domina sobre el literario, la figura de Mussolini persiste en la imaginación del escritor e invade su obra de motivos fascistas.

El periodo profascista de Brancati constaría en sus primeras obras, donde se pergeñan los valores estéticos de un fascismo que todavía carecía de un proyecto cultural, pero que ya contaba con una temática cada vez más recurrente: la exaltación de la Patria, del líder (*Il Duce*), de la juventud y la acción por encima de la reflexión.

A este periodo le sigue una fase de transición en la que aparecen en Brancati las primeras señales de una crisis ideológica y política portadoras de un cambio profundo en su personalidad de hombre y de escritor, cambio que se revelará plenamente en la tercera etapa a partir de 1934 en adelante, en la cual repudiará toda su producción anterior.

La obra de Brancati es el eco de un sector de la sociedad italiana que vive el fascismo, de una sociedad que habla a través de uno de sus miembros, para expresar una metamorfosis social que va desde el deslumbramiento a la desilusión ante el fascismo.

Por ello, el objetivo de las siguientes líneas es mostrar cómo influyó la realidad histórica en las inclinaciones políticas del escritor y de qué manera repercutió este hecho en su literatura.

Adhesión al fascismo

La adhesión de Brancati al fascismo se llevó a cabo debido a diversos factores histórico-sociales. Por una parte, era el reflejo de la tendencia general a inscribirse a un nuevo partido que prometía grandes logros en favor del mejoramiento de la Patria, cargado de novedad, de vitalidad y activismo.

Dice Brancati en su Diario al respecto:

Yo sé qué cosa quiere decir el fervor de un joven intelectual impregnado de cultura decadente, por estas fórmulas que prometen "nuevas formas de vida" y "nueva materia" de poesía. La fórmula es una droga gratísima a los cerebros cansados... conozco minuciosamente el sabor que tenía en el 27, para un joven de 20 años llevado a la meditación, a la fantasía, a la flojera, el asirse por un hombre violento, el creer que estuviese por nacer una nueva deliciosa moral cuyo bien era actuar y el mal dudar, tenía el sabor de un vaso de vino... conozco después la vergüenza que sucede a estas embriagueces.¹

Este comportamiento permite ver como el fascismo penetraba profundamente en el espíritu de los

italianos, antes que como filosofía más bien como un sentimiento fundamental y común de la vida.

Por otra parte, la admiración por D'Annunzio y la lectura de otros escritores que estaban de acuerdo con el régimen, así como la falta de experiencia propia de un joven de 20 años que respira un ambiente que se le presenta deslumbrante y dinámico, contribuyeron para la inscripción definitiva de Brancati al partido fascista.

Señala Brancati:

A los 20 años era fascista hasta la raíz de los cabellos. No encuentro algún atenuante para esto: me atraía del fascismo, cuanto éste tenía de peor, y no puedo invocar para mí las excusas a las que tiene derecho un burgués conservador subyugado por las palabras Nación, estirpe, orden, vida tranquila, familia, etc. Por efecto de no sé qué triste tendencia que se anida en el fondo de mi naturaleza ... a los 20 años yo me avergonzaba sinceramente de toda cualidad alta y noble, y aspiraba a bajarme y envilecerme con el mismo candor, avidez, vehemencia con la cual se sueña lo contrario.²

El cambio que en ese momento sólo ofrecía el nuevo régimen, no podía tener otro resultado que el consentimiento del escritor a esta nueva forma de vida, de la cual dará testimonio en sus primeras obras en donde rinde culto a la acción y al mito mussoliniano, al representar en forma grandiosa las virtudes físicas de la figura de Mussolini, cuyo objetivo fundamental era alcanzarlas.

Así comienza la actividad literaria y periodística de Brancati. Desde 1922 había empezado a colaborar en *Il Giornale dell'Isola* y en 1923 en *Il Giornale dell'Isola letterario*.

En 1924 comienza a escribir el poema dramático intitulado *Fedor* que terminaría en 1926. Ésta es una obra inspirada en la retórica del régimen fascista y con una gran influencia dannunziana, que se percibe en los primeros intentos de Brancati como escritor: ahí están como ejemplo las propuestas temáticas: la celebración de la Patria, de la vida, de la fuerza, y otros.

Vanna Gazzola Stacchini dice a propósito de este poema:

Fedor expresa y revela la exigencia del autor de una universal armonía, una ansia absoluta, avidez de respuestas sobre los temas más arduos de la existencia: el porqué del dolor del mundo, del tormento de los nacimientos y de la creación, del drama de un alma fragilísima dominada por una incontenible violencia creativa.³

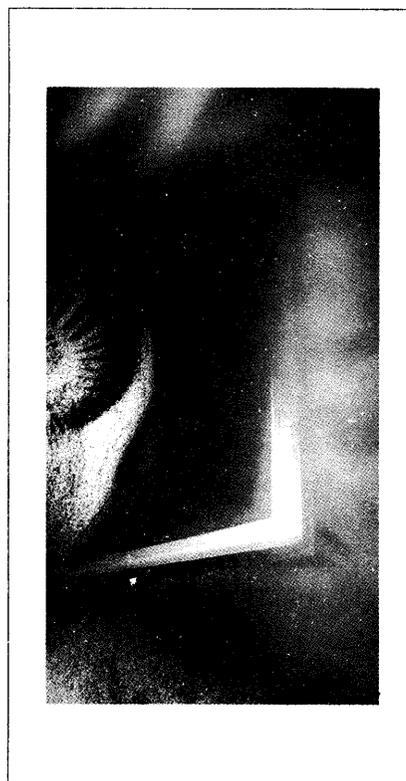
Fedor es un escultor al cual Prometeo propone esculpir 30 estatuas de titanes que dominen las cimas de las montañas.

La tarea se concluye cuando el escultor se da cuenta de ser negado infructuosamente a las inspiraciones que poseían las cosas simples, para crear gigantes de mirada apagada: "Vean como ha pasado! Es mi vida perdida, aquella que no viví. Yo no vi al amor, ahora el amor no me ve más." Pero ahora es tarde, siente la frustración del artista y precisamente cuando intuye el

verdadero significado de la vida advierte la presencia de la muerte y muere.

El relato trasluce en su simbolismo el típico comportamiento fascista, que se resuelve en el intelecto juzgado inútil y dañino.

En este clima mussoliniano, Brancati profundiza cada vez más sus relaciones con la ideología fascista y la organización del régimen, la cual se refuerza después de las



elecciones del 24, superando la crisis política subsecuente al asesinato de Giacomo Matteotti.

En el discurso del 3 de enero de 1925, Mussolini anuncia una serie de medidas represivas que son completadas en noviembre de 1926 con la disolución de los partidos, la

supresión de la libertad de prensa y otras medidas autoritarias.

El 21 de abril de 1925 se publica el *Manifiesto de los Intelectuales* del fascismo escrito por Giovanni Gentile, que confirma el proceso, en evolución, de identificación con el fascismo de Mussolini. Comienza así el periodo de carisma personal, la creación de un mito que tendrá mucha importancia en la producción del fanatismo de masa.⁴

Brancati participa de este culto al *Duce*: en el drama en un acto titulado *Everest*, escrito en 1928 y publicado en 1931, el escritor imagina el rostro de Mussolini esculpido sobre las rocas en una aventura fantástica, ubicada en el futuro.

Everest es el primer drama en el cual los símbolos, el valor y las ideas de la revolución fascista encuentran una realización literaria; es una obra que transfigura la realidad en un mundo del porvenir en el que se representa el simbolismo político de una sociedad fundada sobre la validez de la fuerza, de la fe y del entusiasmo irracional.

La acción se sitúa dentro de 2000 años, en una pequeña ciudad improvisada a 6000 metros de altura sobre el Everest. En la cima inaccesible de la montaña hay una estatua, de la cual nadie puede ver los lineamientos, porque está envuelta en un fardo de ramas y de hojas. Grupos de hombres han intentado la escalada a la cima, no obstante catástrofes y sacrificios. Toca a los jóvenes de la nueva generación descubrir una estatua hasta aquel momento ignorada, cubierta por matas y ramas. Finalmente, alguno logra poner fuego a las hojas que

escondían el "Misterioso simulacro", y se descubre primero una frente inmensa vuelta al Oriente y después toda la cabeza de Benito Mussolini, que viene reconocido como el *Condottiero*, el italiano que vivió 2000 años antes.

En este drama se encuentran muchos de los elementos fascistas, hay un espíritu de conquista que se materializa a través de la acción entusiasta y valiente de los jóvenes, porque ellos tienen la potencia y la fuerza físicas, por eso Brancati mantiene intacta la juventud de los habitantes de esta ciudad ideal del 3900; y serán los jóvenes quienes descubrirán y alcanzarán a Mussolini con esfuerzos y sacrificios.

Mussolini simboliza el superhombre que tiene bajo los pies toda la fuerza y el poder representados en una estatua monumental capaz de dominar el mundo con la mirada, y de atraer a los hombres que se dejan llevar por el impulso hacia lo alto por alcanzar el ideal fascista:

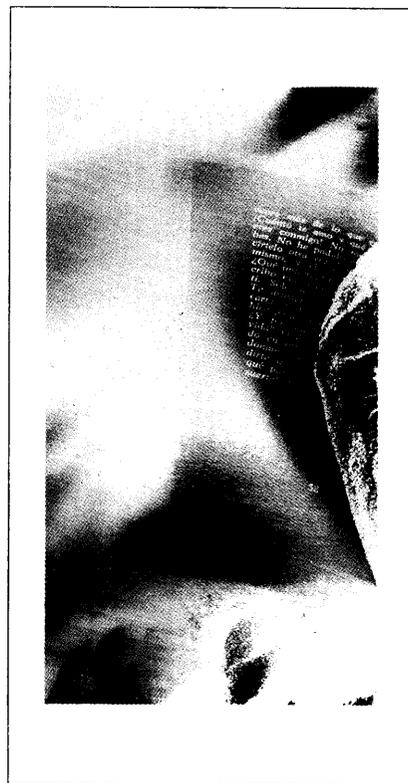
...y llegamos después de cinco días acá arriba.

Decíamos: para ver la estatua, por el momento no podía verse, decidimos esperar. Y construimos las casas, bellas, cómodas y todo ventanas. Y después ... hay una fuerza que nos retiene como si nuestros zapatos se hubieran vuelto pesados, cargados de tierra... Pero nuestras cabezas están llenas de cielo"⁵.

Aquí se ve cómo estos hombres llegan a la cima, de una manera irracional, dominados y seducidos por Mussolini; ellos no pueden ni quieren volver atrás porque hay

una fuerza superior que los detiene allá arriba y les da una sensación de plenitud que solamente pueden encontrar en la inmensidad representada por Mussolini.

El mito transferido a la realidad simboliza el comportamiento de algunos italianos que creían en el fascismo de una manera absurda, y se sentían atraídos por ascensos de tipo político social motivados solamente por la fe que tenían en la

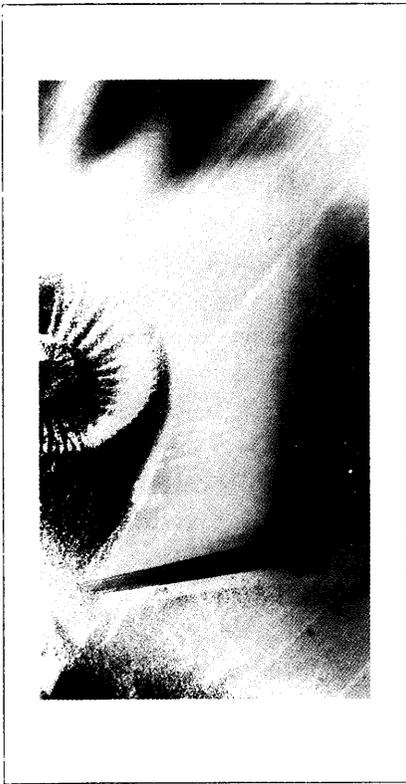


política del régimen, sin darse cuenta de la manipulación que éste ejercía sobre sus vidas.

El poder político de *Everest* se hace evidente con el éxito que tuvo cuando fue representado por primera vez el 8 de junio de 1930 en el teatro "Margherita" de Roma.

Brancati fue recibido en seguida por el *Duce*, con el objeto de entregarle una copia especial de *Everest* y pudo tener la gloria de sentir el favorecimiento y el consentimiento de Benito Mussolini. Piensa Brancati, antes de verlo, durante el viaje de Catania a Roma:

Es la primera vez que veo a Mussolini solo, frente a frente. Me despierto, porque la I de la palabra



Mussolini me punza las sienes. ¡Que extraño sueño! Me digo. Mi compañero de viaje se ha vuelto todavía más descolorido, más acartonado, más inmóvil... qué significa la presencia sobre la tierra de un hombre así tan opaco, me pregunto en silencio, y de otro como Mussolini?⁶

Estas palabras expresan la gran admiración del escritor por el *Duce*, al compararlo con un hombre común privado de personalidad, de carácter, de luz, que no tiene valor porque no posee las cualidades de Mussolini. Finalmente, cuando se encuentra frente a él, afirma:

... veo a Mussolini. Toda la sala en torno a él brilla, suelo, muebles, oscuras paredes y se tiene por un segundo la impresión que deba reflejarlo. Pero la figura de él es grande, sola, única, en la sala, en medio de estos reflejos que no pasan, en medio de esta inútil voluntad de reflejarla, que hay en las cosas del entorno.⁷

Luego de haberlo visto, dice Brancati:

El, el hombre que he visto hace unos minutos, aparece como un nuevo sentido de la vida. Yo no sé bien quién es él y no lo juzgo históricamente, también porque su obra no está terminada... Pero él es ciertamente otra forma de ver y de vivir la vida, y en él habla alguna cosa que me hace estremecer. De estar cerca de su figura física, me ha quedado un gran rombo en la memoria; como de un manantial.⁸

Esta descripción permite entender la época y la fascinación de Brancati por el *Duce* porque después de haberlo visto, el escritor queda cautivado por la personalidad del dictador, encontrando así un nuevo sentido a la vida que lo orientará a profundizar los nexos con el fascismo porque Mussolini

representaba la acción, el brillo, la magnificencia, cualidades que un joven como Brancati buscaba inútilmente en su entorno.

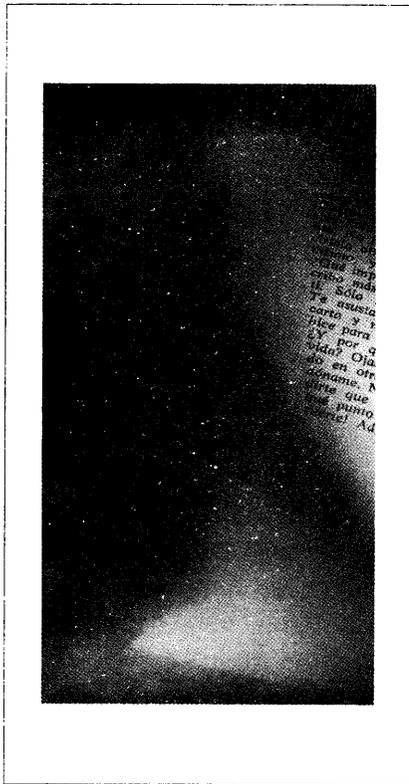
Mientras tanto, Brancati se movía dentro del ambiente fascista creado en el círculo del periódico *Il Tevere*, diario romano dirigido por Telesio Interlandi; en este periódico, el escritor participa como colaborador en la redacción y ahí publica entre el 1929 y el 33 una serie de artículos.

También en este tiempo Brancati escribía la novela *El amigo del vencedor* que aparecerá en el 32, donde no falta la apología mussoliniana.

Los datos autobiográficos de la novela son notables, ya sea en las vicisitudes de una juventud vivida entre Módice (Moduca en la Novela) y Catania (Catana), o por la inserción de personajes del ambiente de la época, disfrazados por medio de seudónimos. Paolo Sipala, estudioso de la obra brancatiana, señala algunos de ellos: Antonio Bruno (Antonio Bruners) Pippo Ardizzone (Pippo Ardizoni), Mimí Rapisardi (Mimí Rafaldi), Gabriele D'Annunzio (Gabriele, Gabrieli), etc. Y añade que llevado sobre el plano ideal literario, el tema conductor, esto es la amistad, rivalidad entre el amigo Pietro Dellini (Vitaliano Brancati) y el "vencedor" Giovanni Corda (Benito Mussolini) es una relación que tiende a representar como la superioridad intelectual del primero resulta lesionada por la capacidad creativa del segundo y como, por lo tanto, en confrontamiento histórico, el pensamiento es inferior a la acción.

El amigo del vencedor se desarrolla en un clima histórico-político, los acontecimientos se dan en torno a los entusiasmos patrióticos de los interventistas y a las desilusiones de los jóvenes cuando ha terminado la Primera Guerra Mundial, y se concluye en la delineación del nuevo régimen, es decir, la instauración de la dictadura.

Con los hechos históricos demasiado evidentes en esta novela,



Brancati hace patente la apología nacionalista que repetiría en el drama en cuatro actos titulado *Piave* publicado en 1932. Este drama está ambientado en 1917 al término de la Primera Guerra Mundial, después de la derrota de Caporetto, por ello la obra se desarrolla en

un clima muy patriótico con un sentido existencial de la vida que oscila entre la soledad y la muerte.

Sobre este escenario Brancati trata de representar la crisis de conciencia de los jóvenes militares que deben regresar para partir al frente.

El final del drama es dominado por la figura autoritaria y heroica de un oscuro sargento que en medio de la desgracia logra milagrosamente sobrevivir por el bien y la grandeza de la Patria. También aquí, como en *Everest*, aquel oscuro personaje resulta ser Mussolini.

Las obras mencionadas hasta este punto tienen el denominador común de la juvenil adhesión de Brancati al fascismo, de ahí que el signo político prevalece aún sobre el literario.

Posteriormente, una serie de eventos incidirán profundamente en el alma de Brancati e irá reconociendo límites y errores en la dictadura, para descubrir en su interior grandes aspiraciones de libertad que lo llevarán al alejamiento del régimen.

Pero conviene precisar que ninguna conversión es tan repentina y radical para eliminar la experiencia precedente, sin dejar residuos o elementos de continuidad, por eso el cambio de Brancati no se realizó súbitamente sino que estuvo en relación con los hechos políticos de la época.

Periodo de transición

En el momento en el que Brancati se da cuenta de que el fascismo no

es como prometía ser, y que sus objetivos no se habían realizado, sufre una gran desilusión y empieza a reflexionar sobre sus concepciones ideológico-políticas que lo llevarán más tarde a repudiar al fascismo.

Comienza una nueva fase: El Partido Nacional Fascista (PNF), que se presentaba como el restaurador del orden social y el pacificador de las conciencias, después del Concordado con la Iglesia Romana, registra un incremento de inscripciones; particularmente los escolares y los estudiantes que automáticamente se insertan en las estructuras del partido. Los profesores universitarios, excepto pocos, suscriben el juramento de fidelidad al régimen.⁹

Afirma Paolo Sipala que en la medida en la cual el fascismo de los años 30 es diferente del de los años 20, el comportamiento de Vitaliano Brancati se modifica gradualmente. Así como su adhesión había crecido en la fase más original del movimiento, cuando era más espontánea la relación entre vitalismo y fascismo, el alejamiento del autor se anuncia cuando el movimiento pierde su carácter elitista y asume las formas de un régimen de masa.

Así, en 1933 Brancati ocupa el puesto de jefe de redacción de la revista *Quadrivio*, siempre en el área política del régimen.

Pero la crisis de Brancati sobrevendría pronto, y aparece en la novela que publica en episodios en la revista en 1933, obra titulada *Singular aventura de viaje*, donde se relata la historia de una pareja de jóvenes que se abandonan al ins-

tinto sexual como alternativa frente al aburrimiento de una vida basada en la rutina.

La novela ante todo marca el definitivo alejamiento de las construcciones épico simbólicas dedicadas a Mussolini, y también la desaparición de la influencia literaria de D'Annunzio, evidente en la producción juvenil brancatiana.

Aquí la sensualidad se presenta como alusión y metáfora a la condición humana bajo la dictadura, y la situación se deriva de la crisis de valores precedentemente aceptados y exaltados que ahora se representan en un vacío político y religioso. Esta situación el escritor la asocia a su propia generación.

En las obras hasta ahora examinadas, el descubrimiento del sexo y de la atracción sensual aparecían como términos complementarios de una trama que tenía en otros temas sus núcleos vitales; en *Singular aventura de viaje*, de la sensualidad se pasa súbitamente a la lujuria y se vuelve el motivo dominante de la novela.

Estos son ya los motivos principales de la producción brancatiana futura, donde prevalecen el tema erótico y el político sobre el escenario del ambiente siciliano.

Las reacciones de la crítica, especialmente de la fascista, fueron muy violentas, y cuando la novela aparece en 1934, la censura la confisca bajo el cargo de inmoral.

Esta reacción oficial provocó en el escritor la orientación hacia una fase reflexiva de sus relaciones con la sociedad y con la ideología del fascismo, y en junio del mismo año Brancati dimitió al cargo de jefe

de redacción de *Quadrivio* y pidió una licencia; pero en práctica se abstuvo de ahí en adelante de participar activamente en la vida del partido.

Son estas las primeras señales exteriores de una crisis ya latente en la ideología y en la sensibilidad del escritor.

En esta nueva fase de la vida de Brancati su inicial afinidad con el fascismo se torna en rechazo explícito hacia todo lo que emanara de la autoridad.

En esta etapa Brancati empieza a ver los errores del fascismo, en Italia y fuera de ella; esta declinación paulatina por la promesa fascista, presenta su fase descendente con la guerra de Etiopía y de España. En la península itálica es el tiempo de la intervención del régimen en el campo de la cultura, cuando el fascismo todo lo coordina y lo controla. El poder de la dictadura se deja sentir en los gestos y palabras del vivir cotidiano, se prohíbe estrechar la mano al saludar para sustituirla por el saludo romano y a los dependientes estatales se les obliga a obtener la cartilla fascista.

Esta situación muestra al régimen fascista con todas sus repercusiones en la vida política y cultural italiana, y en la intimidad de Brancati provoca grandes contradicciones que lo llevan a regresar a Catania para dedicarse a la enseñanza.

Así una fase de su vida se había cerrado. Afirma Brancati en la conclusión del relato titulado *El abuelo* escrito en 1934, el mismo año de la confiscación de *Singular aventura de viaje* y de la redacción de su novela *Los años perdidos*:

Sabía bien que el hombre no muere todo de una vez, sino edad por edad, sabía que las edades del hombre son dos: la niñez y la madurez. Aquel año no se había visto un ala en el cielo y mi primera edad estaba muerta... Me quedaba todavía otra edad: el tiempo para ser honestos, para ser verdaderos, y sobre todo simples, yo lo tenía todavía. Pero una parte de mi vida estaba terminada, uno de mis ojos se había cerrado para siempre.¹⁰

Estas palabras anuncian explícitamente la nueva etapa de la vida y de la obra del escritor, que señala la decisión definitiva por un mundo honesto, verdadero, simple de vivir y de escribir.

Periodo antifascista

A partir de ese momento la obra literaria de Brancati sufre transformaciones radicales y ya no se referirá a la temática del régimen. Ahora sus principales tópicos serán el aburrimiento, el sueño, la melancolía, la tristeza, como símbolos de la negación de la ilusión fascista; el escritor cambia los ídolos del fascismo por el vacío existencial, y la acción por la apatía, por el aburrimiento.

Asimismo, aparece un nuevo aspecto en la obra brancatiana: la sátira, con la cual el autor expresa su rechazo a las modas culturales a través de la metáfora satírica que le permite dar a conocer sus nuevas convicciones políticas.

Por ello el autor en la novela *Los años perdidos* (1934) ya no trata el tema del fascismo para dar salida a las constantes de la melancolía y la tristeza.

El móvil fundamental de la novela es el aburrimiento, un aburrimiento que traspasa toda la situación histórica, y todo no hace sino enmascarar la historia de la transformación de Brancati de fascista en antifascista, o cuando menos de su negación de la ilusión fascista, ya que el autobiografismo de la novela es evidente.

Esta novela, según Sípala, podría expresar una alegoría de los años perdidos de Brancati en la juventud fascista, cuando perseguía aventuras delirantes, sueños de grandeza, manifestaciones de fuerza que daban la ilusión de la vida, de la acción, pero que no lograron concretarse y solamente dejaron amarguras y desilusiones en el escritor.

Con *Los años perdidos* escrito en Catania, entre 1934 y 1936, el autor da un paso adelante en su producción, y será su primera y verdadera novela con la cual se puede decir comienza su auténtica carrera de narrador.

Y será también en este tiempo cuando Brancati hará explícita su gradual separación del fascismo. Escribe en su *Diario*:

En verdad todo aquello que escribí y publiqué del 36 en adelante... es hostil al gusto oficial, pero este esfuerzo, ¡ay de mí!, es compensado de cuanto había escrito antes.

El escritor condena toda su producción hasta el 36 y define aque-

llos libros como abominables; con ello quiso marcar su fractura con el pasado, y es el momento en el cual toma conciencia de su total conversión literaria y política.

Es importante señalar que Brancati había roto las relaciones con el fascismo cuando todavía la dictadura triunfaba, como resulta evidente de sus escritos, especialmente los artículos publicados en *La Stampa* de Turín que lo enemistaron con las jerarquías fascistas.

En esa situación Brancati disminuye su colaboración en el diario fascista *Quadrivio* para intensificarla en *Omnibus*, donde en las "Cartas al director" da una serie de imágenes de Italia que se consumía en el aburrimiento de vivir, mientras el régimen estaba comprometido con la conquista de Etiopía, en una aventura imperialista actuando como verdadera potencia.

En 1938 Brancati fue transferido a Catania donde aumenta su producción literaria.

En 1940 escribe su novela *Don Juan en Sicilia* publicada en 1941 cuando Brancati ya se había establecido en Roma donde se dedicó a escribir novelas, obras de teatro y guiones para películas.

En Italia los acontecimientos políticos se recrudecían, mientras que en 1943 los aliados desembarcaron en Sicilia.

Para el fascismo, al menos en el sur, la aventura había terminado. El estado de emergencia le tocó a Brancati en Zafferana Etnea cuando había regresado a Sicilia.

Con este hecho el régimen fascista cae el 25 de julio de 1943 de

un golpe de Estado, e Italia firma el armisticio.

Estos acontecimientos influirán notablemente en la obra del autor. En 1945, Mussolini es fusilado y se anuncia la liberación.

El escritor transcurrirá estos años parte en Roma y parte en Sicilia, dedicado fundamentalmente al periodismo. En 1946 se casa con Anna Proclemer y el 19 de noviembre del mismo año obtiene el Premio Vendemmia con su libro de relatos titulado *El viejo con las botas*.

Esta obra adquiere un relieve particular dentro de la narrativa de Brancati; pues tiene un gran significado político por su alusión a las jerarquías y a las dimensiones masivas de las organizaciones del régimen totalitario, satirizadas mediante las metáforas que utiliza el escritor.

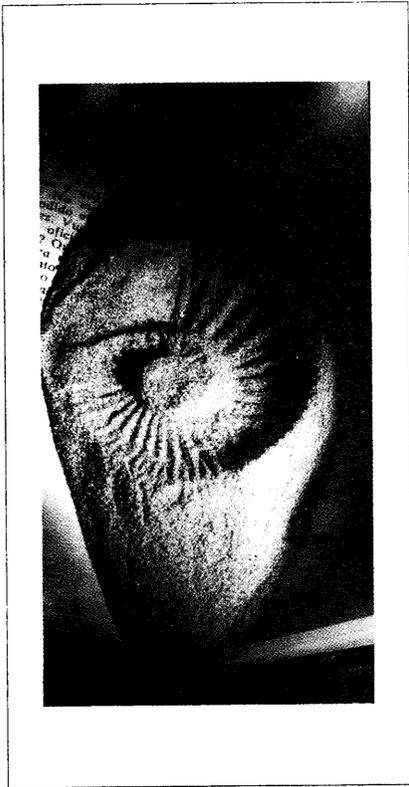
El personaje principal es Aldo Piscitello, un hombre sin grandes ideales, proyectos ni ambiciones, desinteresado por completo de la política, empleado gubernamental de una ciudad siciliana; al inicio del relato es amenazado de rescisión porque no estaba inscrito en el Fascio.

Por las presiones de la esposa y para no perder el empleo, acepta inscribirse al partido. Aldo se siente muy a disgusto con esta decisión, pero no es capaz de rechazarla o de declarar abiertamente sus pensamientos, y se limita a formular mentalmente algunas injurias.

En la segunda parte de la narración su secreto e íntimo rechazo por el fascismo crece hasta hacerse obsesivo, ahora que él está obligado a entrar en contacto con

aquel mundo lleno de divisas, botas, cinturones, jerarcas prepotentes y atléticos; en esta situación su rebelión interna se desencadena, pero sólo en la intimidad de su casa:

Cuando llegó a casa en vista de que ninguno de los suyos había regresado, se arrancó el distintivo del saco, lo escupió dos veces, lo botó al suelo y lo pisó; entonces, así aplasta



do como estaba y reducido a una cucaracha, lo levantó de nuevo y lo tuvo frente a sus ojos, pero por poco tiempo; lo tiró a la bacinica, y lo orinó, después con un palo lo sacó, lo lavó con agua y jabón, lo compuso lo mejor que pudo y se lo volvió a poner en el ojo.¹¹

La rabia de Piscitello es orientada hacia los pequeños aspectos de las costumbres y del ritual que el régimen imponía.

Todas las cosas antipáticas las hace él; los cantantes en los teatros no pueden conceder el bis: nos ha quitado el placer de tomar una taza de café ...debemos saludar alzando la mano como si nos reparásemos de un baquetazo o de una escupida. En fin, debemos ponernos las botas.¹²

Las botas simbolizan claramente el rechazo al fascismo. Cuando el protagonista trata de ponérselas, pide ayuda a la esposa y a la hija:

...madre e hija se precipitan de sus camas, se arrodillan delante de él y se esfuerzan en ponerle las botas, empujándolas del tacón, mientras él, aferrado a los tirantes hacía fuerza hasta explotar. Pero el esfuerzo de todos era en vano, y él se abatía gritando: ¡llamaré al portero, no son buenas para nada!¹³

Así hecho adulto sin intereses políticos, convertido en fascista por no perder el pan, y antifascista por disgusto y rabia, Aldo Piscitello fue al final "depurado" después de la caída del fascismo. Ahora ya no tiene la fuerza para rebelarse o desesperarse y se queda a escuchar la sentencia que lo despedirá definitivamente por su pasado de "escuadrista".

En este relato prevalece el elemento patético al presentarnos las vicisitudes de este personaje, fascista involuntario, que implicado en el drama de la guerra se con-

vierte en víctima del destino político de Italia y demuestra también la facilidad de transformación de aquellos que se convirtieron repentinamente del fascismo al antifascismo por estar de acuerdo con las leyes y costumbres dominantes del momento.

El antifascismo de Brancati se vuelve una especie de "antiheroísmo", opuesto a las fanfarronadas tontas del régimen como él lo definió en su *Diario*; por eso, como protesta, su crítica se orientará siempre a esos aspectos.

El argumento del *Viejo con las botas* le servirá de guión para la película titulada *Los años difíciles* que obtendrá un gran éxito.

En 1947 comienza a escribir en *El politécnico* de Elio Vittorini y sigue trabajando para el cine con guiones y libretos; pero es sobre todo la actividad periodística la que le permite observar y juzgar los acontecimientos de la vida italiana, las posiciones de los partidos y el comportamiento de los intelectuales.

Brancati comenta estos acontecimientos en los periódicos, es el tiempo de su colaboración en *Il Corriere della Sera* en el que publica su "Diario romano".

En 1949 publica la novela titulada *El bello Antonio*, una experiencia siciliana desarrollada entre los años que van de la anteguerra a la posguerra. Es uno de los libros más complejos del escritor porque en él confluyen los temas principales de su obra en esta etapa: el gallismo¹⁴, la política y el moralismo.

La acción en su mayor parte está ambientada en Catania al sur de Sicilia, y parece desenvolverse en

función del protagonista Antonio Magnano, un burgués auténtico campeón de belleza física que provoca en las mujeres grandísimas turbaciones eróticas.

Antonio se casa con Bárbara Puglisi, una bella y rica muchacha. Transcurridos tres años se descubre que Antonio no ha logrado consumir el matrimonio debido a problemas de impotencia sexual. El padre de Bárbara se apresura a anular el matrimonio y se produce un gran escándalo en una sociedad donde el fracaso en el amor es considerado más infamante que cualquier otro delito. Este hecho trastorna no sólo la fama de Antonio, sino el honor de las dos familias y del padre de Antonio.

Aquí el tema conductor es el gallismo, pues el apuesto joven resultó ser un gallo falso. En esta novela, el tópico del gallismo está estrechamente relacionado con los motivos políticos y morales.

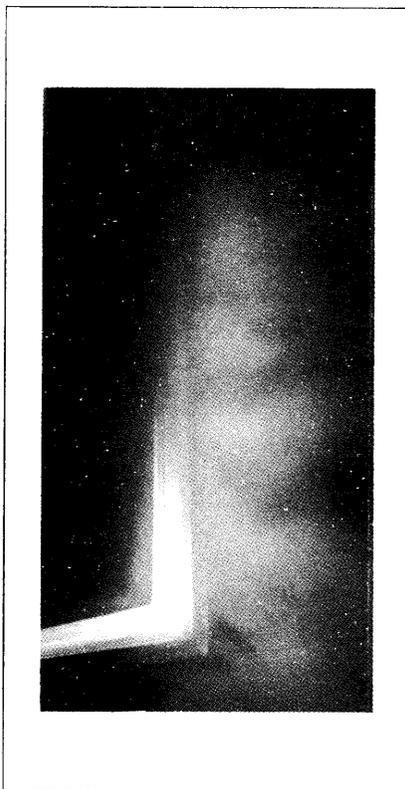
En el episodio de la pensión Eros donde se reúnen algunos amigos de Antonio, se hacen discursos de potencia sexual y sátira antifascista, y es entre los antifascistas donde Antonio encuentra solidaridad y comprensión.

Esta novela nos muestra como la sociedad "gallista" es despiadada en su crítica mordaz, haciendo sufrir a quienes, como don Alfio, el padre de Antonio, y sin duda el propio Antonio no saben repudiar el culto fálico, mito colectivo de una sociedad. En el fondo la obra muestra el rechazo a esta sociedad construida sobre valores banales que solamente dejan amarguras en la vida de los hombres, y

umentan el vacío existencial del que son incapaces de liberarse.

Así, la sociedad que tanto determina a los protagonistas de la obra brancatiana, es el reflejo de la propia influencia social del escritor que sirviéndose de ésta nace emerger de sus obras, a través de la metáfora satírica, sus convicciones políticas.

El contacto con los colaboradores de la revista semanal *Il mondo* ofrece a Brancati la oportunidad de



conocer una nueva relación entre la política y la cultura. Los intelectuales de *Il mondo*, se declaran a favor de la libertad de la cultura y de una metodología laica en la confrontación con las viejas y nuevas tendencias convencionales y totalitarias. Entre los liberales de *Il mondo* la

figura de Benedetto Croce es dominante y Vitaliano Brancati concluye el repudio de la experiencia juvenil que había sido totalmente gentiliana y anticrociana declarándose fervientemente crociano.

Inspirado en la ética crociana escribe en 1952 un discurso sobre el tema "diversidad y universalidad", publicado con el título *Las dos dictaduras* que es un poco la conclusión de sus nuevas posiciones morales y políticas.

Es este el episodio más relevante del papel de Brancati como intelectual empeñado en los valores de la libertad del espíritu, pero sin militancia orgánica en partidos o formaciones políticas. Su última obra, junto con algunos proyectos de guiones cinematográficos, es la redacción de *Paolo Il Caldo* iniciada en 1952 y no terminada todavía cuando, el 25 de septiembre de 1954, muere Brancati en Turín durante una intervención quirúrgica.¹⁵

Del itinerario brancatiano

La vida y obra de Vitaliano Brancati dan cuenta del dilema en la relación cultura-Estado, asunto que naturalmente centró la atención del propio autor de *El Bello Antonio*.

La propia vida de Brancati muestra que esta relación siempre es dinámica, conflictiva, esto es, una relación preñada de contradicciones en la definición de la autonomía de la cultura frente al poder, y en la necesidad de legitimación y control del poder a través de una cultura modelada *ex profeso*.

Brancati, por otro lado, abraza finalmente la idea de la libertad espiritual frente a toda cooptación y subordinación de cualquier tipo. Ello lo lleva a adoptar un escepticismo maduro, fundado en una fuerte convicción libertaria y crítica que se advierte en sus personajes literarios, que se debaten en un mundo carente de sustento racional.

Ese mundo, como se desprende de la obra brancatiana, es el de la entronización de los despotismos, que, como se ha observado, surge siempre de un ambiente saturado por un sentimiento de desencanto e incertidumbre, resultado, no sólo de las debilidades de la economía, sino de las flaquezas de la condición humana.

Del itinerario existencial de Brancati plasmado en su obra literaria, se desprende una vida que no osciló linealmente entre la fascinación por el mesianismo proveedor de respuestas absolutas y desencanto estéril solamente compensado con una obra de gran envergadura literaria. El camino de Vitaliano Brancati lo condujo a la convicción positiva de la libertad cultural como un imperativo humano y social ■

NOTAS

- 1 Vitaliano Brancati. *Diario Romano*. p.38.
- 2 Vitaliano Brancati. *I Fascisti invecchiano*. p.50.
- 3 Vanna Gazzola S. *Il teatro di Vitaliano Brancati*. p.56.

- 4 Véase Paolo Sipala. *Vitaliano Brancati*. p.6.
- 5 Vitaliano Brancati. *Everest*.
- 6 Citado en el prefacio del libro *Don Giovanni in Sicilia*. pp. V a IX.
- 7 *Ibidem*.
- 8 *Ibidem*.
- 9 Véase Paolo Sipala: *Vitaliano Brancati*. pp.8-9.
- 10 Vitaliano Brancati. *Il Nonno*.
- 11 Vitaliano Brancati. *El Viejo con las Botas*.
- 12 *Ibidem*.
- 13 *Ibidem*.
- 14 Gallismo, entre algunos sectores italianos, significa la ostentación del éxito en las relaciones sexuales. Fuerza viril.
- 15 Véase Paolo Sipala. *Vitaliano Brancati*. pp. 16 y 17.

BIBLIOGRAFÍA

- Amoroso, Giuseppe. *Vitaliano Brancati*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.
- Brancati, Vitalino. *Fedor*, Poema dramático, Catania, Studio Editorial Moderno, 1928.
- , *Everest*, Catania, Estudio Editoriale Moderno, 1931.
- , *Piave, Drama in quattro atti*, Milano, Mondadori, 1931.
- , *L'amico de vincitore*, Milano, Ceschina, 1929.
- , *Singolare avventura di viaggio*, Verona, Mondadori, 1934.
- , *Gli anni perduti*, Milano, Fabbri-Bompiani, 1982.
- , *Don giovanni in Sicilia* Milano, Bompiani, 1976.
- , *Il vecchio con gli stivali ed altri racconti*, Milano, Fabbri-Bompiani, 1981.
- , *Teatro di Brancati*, Opere complete, Milano, Bompiani, 1957.
- , *Diario romano*, a cura di De Feo e G. A. Cibotto, Il edizione, Milano, Bompiani, 1961.
- , *Le due dittature. Considerazioni sul tema diversità ed universalità*, Saggio, Roma, Associazione italiana per la libertà della cultura, 1952.
- Bruno G. Giordano. *Giuseppe Bottai. Un fascista critico*, Milano, Feltrinelli Editore, 1976.
- Castornovo, Valerio et. al., *L'Italia contemporanea (1945-1975)* Torino, Einaudi, 1976.
- De Felice, Enzo, *Intervista sul fascismo*, a cura di Michel A. Ledeen, III ed., Roma. Laterza, 1975.
- Gazzola, S. Anna, *Il teatro de Vitaliano Brancati*, Lecce, Edizioni Milella, 1972.
- , *La narrativa de Vitaliano Brancati*, Firenze, Olschki, 1970.
- Jannuzzi, Lina. Vitaliano Brancati in *Letterature italiana. I Contemporanei*, vol. II, Milano. Marzorati, 1963.
- Laurreta, Enzo. *Invito alla lettura di Brancati*, Milano V., Mursia Editore, S.P.A., 1980.
- Lukacs, Gyorgy, *Sociología de la literatura*, Barcelona, Ediciones Península, 1968.
- Manacorda, Giulano, *Letteratura e cultura del periodo Fascista*, Milano, Principato Editore, 1976.
- , *Momenti della letteratura italiana degli anni trenta*, Foggia, Edizione Bastogi, 1979.
- , *Storia della letteratura contemporanea 1940-1965*. III Ed. Roma, Editori riuniti, 1974.
- Sacaa, Antonio, "Rapporti possibili tra letteratura e sociologia" in *Revue internationale de sociologie*, serie II, Vol. IV, No. 1-3 diciembre 1968.
- , "Saggio sulla letteratura italiana attuale" in *Nuovi argomenti* No. 59-60, nov. 1962, febbraio 1963.
- Salinitro, Franco. *Breve storia del fascismo*. II edizione, ed. di Cultura Popolare, 1975.
- Silva, Umberto. *Ideologia e arte del Fascismo*, II ed. Riveduta e corretta, Milano Gabriele Mazzotta Editori, 1975.
- Sipala, Paolo M. *Vitaliano Brancati*. Introduzione e guida allo studio dell'opera brancatiana, Firenze, Le Monnier, 1978.



Remedios Varo: su-realismo

Antonio Marquet*

No creo que pueda declinar en su esencia [se refiere al surrealismo] ya que es un sentimiento inherente al hombre... El surrealismo ha contribuido en la misma forma que el psicoanálisis ha contribuido a explorar el subconsciente.

RemediosVaro¹

No resulta excepcional quien plantea como única, o en todo caso la mejor, alternativa para abordar un texto, la reconstrucción de las preferencias del artista. Con tal lógica resulta que si Remedios se dedicó al estudio de la alquimia y de textos esotéricos, es imprescindible tomarlo como punto de partida para desembocar en la comprensión que no puede menos que ser esotérica: circularidad condenada al solipsismo, como la empresa de Salomón Grimberg, quien se propone en el artículo "Remedios Varo y el juglar: armonía, balance y unidad"² descifrar "el código secreto de sus pinturas", lo cual resulta ambicioso y no exento de cierta dosis de ridículo. Grimberg elabora una interpretación cabalística de "El malabarista o el juglar" [154]³, de 1956, en donde "explica" la presencia de animales y de los diversos objetos ("la cabra representa al diablo, los pá-

jaros a la divinidad; el león, la luz y el búho la oscuridad" (p. 28) ofreciendo al lector no versado en esoterismo datos que sin lugar a dudas, son pertinentes. Su comentario se transforma en una traducción en la que los íconos remiten a un solo referente. Dejando el plano de los detalles, Grimberg concluye que la figura del juglar sirve a Varo para trazar un autorretrato: "Ambos intentan sobreponerse al desamparo al explorar los misterios del universo. Ambos subyugan a las masas, pero sólo son interrogados por unos cuantos." (p. 29) Entre esos "cuantos" se encuentra por supuesto el traductor, lo que resta credibilidad a su conclusión, sin duda pretenciosa. Aunque no se puede negar que ilumina algunos aspectos del cuadro, su visión a la postre resulta empobrecedora al retener el significado de la obra en los horizontes conscientes que se propuso la pintora, y al conferir a ello un carácter prioritario y exclusivo. Por un lado, la pintura que Grimberg escogió se presta magníficamente para su labor de develamiento del significado del referente de los objetos. Ese proceder, sin embargo, no se ajusta a todos los cuadros de Varo, y dudo que a partir de estos principios cabalísticos se pueda establecer una comprensión de la obra pictórica de manera global y sobre todo contextualizarla en la cultura mexicana. La conclusión delata el objetivo del crítico: equipararse con la pintora. Grimberg parece decir "Yo soy el que comprende porque tengo la clave. Pertenezco al grupo de elegidos que interrogan a la pintora; como iniciado, soy interlocutor privilegiado".

Con la convicción de que toda lectura no puede ser sino parcial y revelar sólo algunos aspectos de una

* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.



obra trascendente, en primer lugar abordaré la pintura a través de los comentarios de la propia María de los Remedios Alicia Rodriga Varo y Uranga (1908–1963).

Sin estar animadas por un principio obsesivamente detallista, minucioso, que comanda la ejecución de los cuadros, Remedios Varo puso en relato algunas de sus propias pinturas: se trata de veintisiete relatos breves, dirigidos a su hermano, el doctor Rodrigo Varo⁴. Mucho "escapa" a esta puesta en palabra y, al mismo tiempo, tan pocos elementos, revelan tanto. Sin lugar a duda la pintura de Varo va más allá que estos relatos: ello no debe extrañar porque la artista privilegió la imagen como vehículo de expresión, por encima de la palabra. Al converger imagen y palabra, lo hace también los poderes de la verbalización frente a los de la figura-

bilidad; los del signo lingüístico frente a los del ícono. Ya en otro ámbito, en la experiencia onírica, el sujeto se ve confrontado justamente a este entrecruzamiento de dos órdenes cuya explotación puede arrojar cierta luz, y permiten al investigador recorrer nuevos senderos del planeta Varo, partiendo del contenido manifiesto (sobre el cual operan las fuerzas de una fuerte condensación; del reiterado desplazamiento, de la simbolización y de la figurabilidad) al latente.

Contamos tanto con las imágenes como con su transcripción verbal (prefiero no llamarlo explicación, aunque el mismo término de transcripción resulta inadecuado). Ribeteada la imagen por la verbalización, el cuadro aparece como si se tratara de un sueño con un conjunto de imágenes por lo general reacio a su aprehensión por

la palabra. Aunque la imagen antecede al relato, al volver a anudar representación y verbalización, relato y escena, se devuelve a los cuadros de Remedios Varo ese carácter de sorpresa, de revelación fulgurante que los caracteriza.

Los relatos fueron concebidos para su hermano —entre paréntesis, habría que señalar que Rodrigo y Remedios comparten casualmente las mismas iniciales, R. V., lo que daría a este relato cierta especularidad en la dimensión de la letra. El destinatario importa ya que en función de él se dice y/o se oculta. En primer lugar, en vista del narratario, forzosamente habría que pasar por alto algunos aspectos en esta verbalización. ¿Qué le podía interesar a un hermano médico la cábala, el *I Ching*, la técnica de la decalcomanía y sus posibilidades de explotación? En segundo lugar, la misma brevedad en este contexto acaso sea significativa por motivos suplementarios: ¿hubiera sido Remedios tan parca con su hermano menor, al que estaba mucho más apegada desde la infancia, compañero de juegos y de travesuras, y muerto en la Guerra Civil⁵? Remedios mantuvo con él una relación más bien distante. Según Janet Kaplan, Rodrigo incluso "desaprobaría luego su vida bohemia y desconfiaría de la seriedad de sus actividades artísticas"⁶. No es tan sólo por esta primacía de la imagen en la vida psíquica, anterior a la verbalización por lo que las descripciones son sobrias. La parsimonia es sintomática en la relación fraternal. Desde la perspectiva de Remedios quizá su hermano

necesitaba un texto que no fuera iconográfico para que pudiera internarse en un mundo que ciertamente le parecería extraño y al que tal vez no hubiera intentado comprender. No le interesa saber qué es lo que hace su hermana en el terreno artístico, que seguramente es objeto de incompreensión y quizá de poca valoración. El simple hecho de tener que explicar en este sentido supondría una especie de derrota del arte.

En ocasiones constituido por elementos yuxtapuestos, el relato es breve también por otras razones. Funciona como el sueño. La dimensión plástica es más vasta, o por lo menos así lo parece, que las palabras con las que se le describe. Al narrar un sueño, persiste la sensación de que el relato no representa adecuadamente a las imágenes oníricas. Y es que "el contenido manifiesto del sueño es más breve que el latente, constituyendo, por tanto, una especie de traducción abreviada del mismo."⁷

En la actualidad, quien ahora los lee, es el espectador, el beneficiario: en la exposición de 1994 en el Museo de Arte Moderno, los relatos acompañaban a los cuadros: fungían así como puente para acceder a un universo diferente. De alguna manera, la exposición "Remedios Varo" presenta la obra de Varo envuelta por estos comentarios, lo cual lleva al espectador a comparar sus primeras impresiones visuales con las afirmaciones de Varo y le obliga a volver a ver el cuadro con otra perspectiva.

En cuanto a ese conjunto de relatos, ¿se trata de una selección de

los que consideraba Varo sus mejores cuadros para describirlos? ¿Escogió sus cuadros preferidos?; o ¿aqueillos con los que se sentía más segura? En el conjunto operó una selección que necesariamente debe responder a algún criterio o a alguna circunstancia. ¿La selección implica acaso un balance? ¿Por qué Remedios Varo puso sus cuadros en relato antes de morir? Ignoro cuáles fueron las circunstancias que rodearon su escritura: el libro *Remedios Varo: Catálogo razonado* no es explícito a este respecto; tan sólo los antepone a la reproducción de los cuadros. ¿Rodrigo lo solicitó? Los veintisiete relatos incluidos pertenecen a cuadros pintados desde 1955 hasta 1963, es decir, a los cuadros que en el catálogo razonado van del número 118 al 359: abarcan todo el periodo de madurez, periodo que abordaré posteriormente: significativamente no incluyen nada anterior a esta fecha: la producción anterior no requería de una puesta en palabra, es un hecho.

El color y la línea

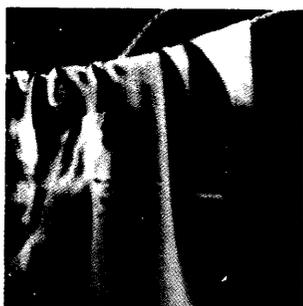
Si se trata de hacer una exégesis de la obra de Varo, es preciso encontrar el sentido que Varo atribuía a dos coordenadas fundamentales de su obra: el color y la línea: los cuadros de Varo ofrecen pistas claras para ello ya que uno de los atractivos de Remedios Varo es su frecuente puesta en escena de hallazgos y de los momentos de comprensión tanto del universo como

los descubrimientos que el propio sujeto hace de sí.

Quisiera detenerme primero en "El flautista" [127] que data de 1955 y que en palabras de Remedios Varo fue descrito de la siguiente manera:

El flautista construye esta torre octogonal levantando las piedras con el poder e impulso de su flauta, las piedras son fósiles. La torre es octogonal para simbolizar (algo vagamente, debo decir) la teoría de las octavas. (Teoría muy importante en ciertas enseñanzas esotéricas.) La mitad de la torre es como transparente y sólo dibujada porque está imaginada por el que va construyendo.

Varo inicia su relato colocando al flautista como sujeto de la primera frase; sin embargo, al final el complemento es el flautista. Para abrir y cerrar el relato, en el recorrido pasa a segundo plano. Entre tanto la torre, término que menciona tres veces, pasó a ocupar el lugar de sujeto, hecho que me parece significativo por el énfasis verbal tanto por el número de veces en que aparece. Por otra parte, Varo no habla de música sino del "sonido de su flauta", lo cual pone en relieve al instrumento y particulariza su función. El verbo de la primera y última frase es construir, pero a juzgar por lo que se aprecia en el cuadro parece más bien una operación de ensamblaje, de acoplamiento de elementos que "naturalmente" están allí para eso: todo embona sorprendentemente sin



necesidad de pulir o recortar. En su relato, Varo no habla del color: nada dice de un mundo casi bicromático, o en todo caso de un mundo en que los colores predominantes son verdes y ocres. No menciona tampoco que el flautista parece como desprenderse de las rocas que están a su espalda, como si el tañer de la flauta tuviera un doble efecto: construir la torre como Varo afirma, al mismo tiempo que él mismo se constituye diferenciándose de un mundo pétreo el cual puede ahora modificar a través del "sonido de su flauta". El ropaje que se confunde con las rocas y que comparte cierto carácter etéreo, vaporoso o nebuloso como la atmósfera que envuelve a la escena, le cubre desde la punta del pie hasta el cuello dejando al descubierto tan sólo las manos, color marfil, y la cara, con tonos cetrinos, (tal es la forma

en que visten muchos de los protagonistas de Varo: ¿encerramiento asfixiante del cuerpo? ¿hermetismo narcisista? ¿enclaustramiento protector?). Pero ¿el musgo que recubre las rocas está invadiendo su indumentaria? Se puede observar también que existe un contraste entre la parte derecha y la izquierda, entre el espacio modificado por la construcción y el espacio árido sujeto a la erosión, y el abandono. El elemento sorpresivo de este cuadro no es tan sólo los medios tan insólitos en que se lleva a cabo la construcción. El espectador se pregunta cómo es posible la conjunción de esos elementos en ese escenario, cómo llegó el flautista a ese lugar al que parece tan ajeno no tanto por el cromatismo de su piel tan en consonancia con la atmósfera, sino por su iniciativa, por su actitud creativa en un paisaje en

el que no hay rastros de lo humano y a pesar de ello no se siente hostilizado por el paisaje. En el primer plano, y en el lugar central aparecen las piedras con restos fosilizados. La construcción del flautista se levanta en el segundo plano a la izquierda.

Me importa poner en relieve el estatus de la imaginación que se encuentra representada por la línea, "sólo dibujada porque está imaginada...", líneas que tienen el mismo carácter sorpresivo, único, en un sitio cubierto por matorrales, en donde incluso la línea del horizonte está ausente, oculto por la neblina que parece levantarse desde el mismo suelo. Las líneas rectas, limpias, despojadas, firmes, estructuran la construcción que en su mitad izquierda aparece como si fuera el plano de un ingeniero, de tamaño natural, comparable con los planos de su padre, ingeniero hidráulico, quien le enseñó a utilizar los instrumentos necesarios en el diseño técnico. La línea señala que el proyecto está en proceso y ofrece una idea exacta de la manera en que quedará la construcción, de los propósitos musicales del tañido de la flauta. Los sonidos, por otra parte, se representan también por medio de una línea que transporta cuatro piedras al tercer cuerpo de la torre. Es indiscutible que la imaginación, el dibujo, la música y la fuerza creativa y constructiva, elementos que caracterizan el estilo de Varo en términos generales, todo aparece globalmente colocado del lado del padre.

El cuadro aparece como un acertijo. ¿Qué es lo que a salvo de las

miradas, en la soledad, rítmicamente tiene el poder de erección, con una fuerza que proviene desde tiempos inmemorables y que en cada ocasión da vida a lo que se ha producido desde la prehistoria hasta nuestros días? La música, la erección de la torre de tres cuerpos⁸, las escaleras⁹ interiores, único elemento que alberga esa torre, la flauta¹⁰ como único instrumento indispensable para producir una música que levanta una torre, las piedras¹¹ dispersas en el paisaje, en las cuales hay rastros de vida, todos son elementos simbólicos que remiten al aparato sexual masculino¹²; mientras que el paisaje desierto en el que encontramos cráteres, la vegetación remiten simbólicamente al pubis¹³.

Pero dejando de lado el indiscutible carácter sexual del cuadro, me interesa la manera en que representa Varo a la imaginación creadora: como un proyecto por realizar; como una construcción por ejecutarse, pero concebida previamente. La imaginación –o más bien el producto de ella– se representa sin color, es, invisible "como transparente", pero tiene como uno de sus más importantes atributos, la factibilidad. Se operan una serie de inversiones de lo que podríamos esperar. En Varo, la imaginación pertenece obviamente al orden de lo representable: representar en el sentido escenográfico, pero también en el sentido de representación mental que nos obliga a pensar en la claridad y seguridad en las concepciones de Remedios Varo, aun cuando se valía de la decalcomanía como procedimiento creador,

pintar sin imágenes preestablecidas, dejando la estructuración del cuadro al azar de las manchas que aparecieran. Sus cuadros partían de una imagen mental muy definida. "El flautista" [127], que es una puesta en escena del propio proceso creador, así lo revela¹⁴. En este cuadro, en efecto, sexualidad y proceso creador quedan engarzados de tal manera que estos ámbitos se enriquecen. Al acto sexual se teje con un carácter simbólico que se le devuelve un carácter prístino, único, irrepetible, desde el cual puede provocar asombro. Esta síntesis no podía ser expresado sino en la edad madura cuando existe una experiencia de la que se puede sacar conclusiones. Es con los instrumentos paternos y siguiendo los trazos por él dejados en la imaginación de Remedios pequeña, como Varo lo puede lograr, en el momento en que la sombra de la muerte se sienta más próxima.

Por otra parte quiero poner de relieve una idea de Varo sobre el color concebido como una forma de individualización, pigmentación adquirida al separarse el sujeto del grupo. En el proyecto para Canceirología llamado "Creación del mundo o Microcosmos" [214], mural que no se llevó a cabo, la gente y los animales que salen del edificio (Varo afirma que se trata de un templo) que ocupa un lugar central en el cuadro, son blancos y sólo adquiere color quien se aleja del grupo.

Al salir son todos blancos y están envueltos en una vestimenta blanca común a modo de placenta celeste y al separarse en individuos toman color.

Nada nos dice Remedios Varo del hecho de que ese templo se encuentra en una isla (circularidad que aparece una y otra vez como elemento estructurante en los cuadros de Varo y que funciona quizá como espacio protector y/o como trampa de la que no pueden salir los personajes¹⁵). Tampoco menciona el relato la parte superior derecha del cuadro en donde se encuentra, quizá, la representación del mal, apenas apuntada en el relato¹⁶, en donde aparece un ser inquietante, que tiene los atributos del personaje que aparece por la chimenea en "Visita inesperada" [216] y protagoniza "El visitante" [234]. Del escape de la nave de este personaje siniestro gotea hacia la tierra una sustancia negra que cae directamente al agua que rodea la isla en donde se produce el génesis, y que ocasiona un remolino concéntrico de varios niveles, antes de que fluya en torno de la isla. De tal forma tendríamos una semantización del color en el que el blanco corresponde a la creación, lo negro a un principio ominoso atribuido al mal, con el color que aparece al constituirse el sujeto fuera del grupo entre el bien y el mal.

En otra versión de este cuadro que lleva el nombre de "Microcosmos o Determinismo" [235], los seres humanos son blancos mientras los animales son de color gris oscuro. Y esta transformación me parece interesante ya que muchos personajes de Varo, que se supone son alteregos de la pintora, visten túnicas grisáceas. ¿Abre este hecho una dimensión hacia el mal, pero sobre todo hacia el sentimiento de cul-



pa que al parecer tenía una cierta preponderancia en las frecuentes depresiones de Remedios Varo?

Los entramados del lienzo

En "La tejedora de Verona" [142] reaparece la mujer tejiendo del cuadro llamado "La tejedora roja" [141] (ambos de 1956)¹⁷. El tejido cobra vida con la forma de una mujer cuyo cuerpo se dirige a una gran ventana abierta sobre una ciudad de Verona solitaria, congelada en el Renacimiento. La criatura tejida vuelve el rostro hacia el espectador.

La mujer es justamente la obra de otra mujer. La criatura cuyo cuerpo es plano, tiene una consistencia de tela, de estambre. Sólo las manos y el rostro parecen ser humanos. Se podría suponer que el tejido pau-

latinamente podría adquirir volumen a medida que el paciente trabajo de la tejedora avanza.

Esta serie de cuadros que representan a tejedoras y bordadoras, son también una metáfora de la creación en Varo. El resultado de un trabajo paciente, constante, en ambos casos produce una mujer en relación especular. El sujeto que se constituye a través de su obra, crea una imagen de sí mismo, idealizada o mejorada. La criatura puede en cierto modo sortear los obstáculos de la misma tejedora de una manera diferente. Así concebida, la creación de Varo puede compararse con la creación borgiana que se opera en el cuento "Las ruinas circulares" (1941), incluido en *El jardín de los senderos que se bifurcan* y posteriormente en *Ficciones*, en el que un hombre crea a otro hombre. La creación constituye al sujeto. El

sujeto está tejiendo una obra con la cual puede acceder y operar en otras dimensiones a las que él mismo no puede aproximarse quizá porque le están vedadas, tal vez le sea imposible. La creación se vuelve de esta manera un factor constituyente pero al mismo tiempo una forma de obtener una libertad y otra esencia a través de la cual podrá actuar de una manera diferente, se le abrirán nuevas opciones.

Hasta este momento hemos hablado de la representación del acto creador en los cuadros de la edad madura de Remedios Varo, sin hacer una diferencia pertinente. En "El flautista" [127] se trata de la convergencia de creación y sexualidad colocada en un mundo predominantemente masculino; en "La tejedora de Verona" [142], se representa el proceso de creación a través de la laboriosidad femenina, una creación especular; mientras que en "Creación del mundo o Microcosmos" [214], se trata de una versión de Remedios Varo del génesis.

Contrariamente a lo que se afirma del carácter depresivo de Remedios Varo, su pintura resulta particularmente optimista. Estos cuadros, pintados apenas un año después de que se realizara el despegue creador de Remedios Varo, testimonian la convicción de la pintora en su propio trabajo. En "La tejedora roja" se puede observar dos seres, que no adquirieron ni volumen ni vida, colgados relegados en el segundo plano, al fondo de la habitación, como creaciones imperfectas. Lo cual revela una conciencia tanto en la propia trayec-

toria como en los poderes actuales de la creación que fueron precedidos por una serie de intentos sin resonancia. Acompañadas de sus criaturas, las mujeres ya no están solas.

El espectador asiste al acto de creación misma, creación en proceso, lo cual equivaldría a pensar en las posibilidades de desarrollo y de crecimiento que la pintora proyecta para sí. El proceso de creación se desarrolla en soledad, en un ambiente silencioso. Se hace énfasis en el retiro y en la necesidad de ovillarse, de volcarse sobre sí mismo para ponerse manos a la obra. Los bocetos de estas obras que están documentados en *Remedios Varo: Catálogo razonado* muestran exclusivamente a la tejedora en la que Varo concentró su atención. Entre la figura de "La tejedora roja" y "La tejedora de Verona" hay un cambio cromático evidente. No sólo la paleta se enriquece, sino que los horizontes se amplían. La primera crea en la oscuridad; la segunda, a la luz del día. En la primera versión, la mirada del espectador penetra directamente; en la segunda, se filtra a través de una ventana. El mismo tema fue tratado con la técnica representacional del "efecto casa de muñecas"¹⁸. En el segundo caso, la escena tiene lugar en lo alto de la casa, en un desván en el que la tejedora ya no está acompañada por su gato que juega en el primer plano de "La tejedora roja". Aparentemente el tema es el mismo. Pero la repetición nunca es de lo mismo. El segundo tejido tiene más vida y los colores del rostro pertenecen a los de una cara. La segunda ca-



beza está más acabada. Los cambios son significativos. En el cuerpo de la obra, en el lienzo, aparecen los rastros del propio cuerpo. Rastros simbolizados: el desván de la casa representa justamente la parte superior de la casa en donde crea, es decir, con la cabeza: una vez que se ha efectuado la limpieza de ese desván y cuando el sujeto se confronta consigo mismo sin testigos, sin intermediarios.

Una vez efectuada esta confrontación interior y personal, el tejido se permite volver los ojos al espectador. Un nuevo posicionamiento se ha operado. Mientras la tejedora no levanta la vista de su obra, su criatura ya mira de frente al espectador. No es como el primer tejido que permanece con la mirada perdida, sin ver ni al espectador ni al panorama que ofrece la vista de la ventana. En el segundo cuadro

aparece un panorama. El artista ha tomado cartas de ciudadanía. Está en la ciudad ideal, colocada en uno de los periodos más importantes para la historia de la pintura occidental. Por otro lado, la segunda tejedora está envuelta en un manto grisáceo, envoltura que requiere el repliegue narcisístico necesario para emprender una obra. Entre el creador y el ser creado la diferencia más llamativa no sólo es el volumen, de lo plano a la materia viva, moldeada. El color varía: el creador crea quizá desde la dimensión de lo gris oscuro, casi negro de la primera tejedora hasta el gris más claro de la segunda, que por lo demás se sienta con una postura más erguida.

El soporte material que requiere la creación sorprende por la austeridad de los medios: tan sólo el estambre y las agujas se unen a la

actitud de concentración, de recogimiento espiritual, de interioridad de la creadora. Ambas tejedoras se encuentran incluso con la mirada puesta en su obra de tal manera que al nivel de los ojos del espectador parecería que los mantienen cerrados. La creación en el segundo caso sale a una ciudad ideal, sola quizá pero en perfecta armonía: quizá los habitantes se han encerrado en sus casas y están consagrados a sus propias obras, recogidos. Por ello en la Verona de Varo, ciudad dorada, ordenada, alejada del bullicio, a la que se destina a la propia criatura, se respira tranquilidad y paz.

El cuadro representa la constitución de un objeto bueno que se ofrece con convicción a la ciudad, al espectador. La "tejedora" ya está fuera de su habitación. Con mayor confianza se integra en el jardín. Es una obra inconclusa, pero allí resulta más evidente la procedencia de ese estambre que cae del cielo como rayo luminoso que da luz al cuadro. La creadora ha dejado su torre y con ella la referencia al mundo masculino.

En "Tres destinos" aparece la misma ciudad desierta, pulcra. Una luz crepuscular ilumina a tres hombres dedicados en sus respectivos gabinetes, situados nuevamente en la parte superior de construcciones de un piso, a la pintura, a la escritura y a paladear el vino que se escancia en la copa. La luminosidad proviene de los interiores que destellan reflejos dorados. Los tres destinos están unidos por un juego de poleas que reciben su impulso nuevamente del cielo. No veo el

cielo de Remedios como un cielo poblado de dioses o de astros que mueven los destinos de los hombres sino como una representación de lo superior en el hombre, del intelecto, de la cabeza por una parte. Y por la otra, ese juego de poleas y bandas que conectan a los creadores con los astros les ofrecen la tranquilidad de estar relegados a un más allá. La creación de Remedios Varo lucha contra la dispersión, recuérdese la unificación de las piedras en "El flautista" [127].

Se ha mencionado el mimetismo, fenómeno en el cual aparece la línea, el color y la mutación de la materia en un lugar central, como obsesión recurrente en el mundo variano. En efecto, la relación con lo otro tiende a reducirse. La simpatía se demuestra transformándose en el otro. Quien prodiga mimos a los gatos terminará con patas y cola que se le muestran bajo la túnica en "Simpatía" [136]. Quien permanece mucho tiempo sentado adquiere la forma del sillón que le sirve de asiento ("Mimetismo" [296]). Pero esa mutación remite a un tercer mimetismo: el de las relaciones iconográficas estrechas que algunos cuadros mantienen con el universo de Carrington, amiga íntima de la pintora. Janet Kaplan señala las correspondencias entre el autorretrato de Carrington, en que las zapatillas de la pintora invitan a las patas de la silla a adquirir su forma, clase peculiar de narcisismo en que el entorno termina por parecerse al sujeto que lo habita. En Varo, en cambio, es el protagonista del cuadro el que adopta la anatomía de un animal o las formas de

un objeto. Ese mimetismo remite pues a una relación especular inversa con Leonora Carrington. En el autorretrato mencionado, Leonora Carrington aparece junto a una loba; en el segundo plano, un caballo blanco corre al galope. La loba negra en la estancia y el caballo blanco en libertad en el bosque representan desplazamientos de los atributos de una Leonora Carrington que se presenta como un ser dotado de atributos salvajes, con un deseo nómada y solitario como la loba; y al mismo tiempo, con la energía y libertad del caballo que reproduce al otro caballito de juguete que aparece a espaldas de Carrington. Es este personaje fuerte que se muestra abiertamente; aparece en el centro, en un lugar protagónico ocupado contundentemente. El cuadro de Varo, por su parte carece de una ventana que prolongue la habitación con el exterior. En todo caso está el ropero abierto del que salen nubes creando una especie de caos, si se tiene en cuenta el universo ordenado que suele presentar Remedios Varo. Brazos y patas imitan al sillón, la piel ha adoptado el diseño del dibujo de la tapicería de la silla. El ámbito es mucho más estrecho, encerrado.¹⁹

Por otro lado, el mimetismo tiene un dejo inquietante, en el sentido de que la identidad no está establecida de una manera más o menos permanente e incluso el mundo de los objetos tiene una especie de poder sobre el cuerpo del sujeto que en un momento determinado puede decidir convertirse en brazo o pata de sillón. Pa-

radóticamente me parece que en algunos cuadros de Varo se despliega un indiscutible dominio técnico junto a una ausencia total de "dominio" sobre un cuerpo sobre el cual tienen potestad incluso los objetos que lo rodean. En este cuadro me parecen significativos los sitios que han sido objeto de mimetismo: los pies, las manos y la piel. Los pies, y en general las piernas han sido en muchas obras sustituidas por ruedas: es una de sus transformaciones predilectas. Las ruedas confieren a los personajes una facilidad de desplazamiento, con menor esfuerzo y sobre todo desde una perspectiva mecánica, que permitiría reemplazar a la llanta defectuosa o inservible. La mutación en rueda representaría la versión positiva de la transformación en pata de sillón, pata particularmente frágil, que impide incluso el desplazamiento puesto que se mantiene fija al suelo y cuya utilidad ha sido reducida a sostener.

El caso de las manos puede resultar más perturbador: ¿cómo pueden ser útiles las manos convertidas en "brazos" para una pintora? Al transformarse en brazos, esas manos particularmente hábiles en el detalle pierden de golpe sus inusitados atributos. Ello significa el fin de la carrera de la pintora.

En realidad esta metamorfosis consolida la inmovilidad; convertirse en mueble es una metáfora de la muerte, la mayor angustia de Varo. Conocido es su miedo pánico por la enfermedad, el envejecimiento y su preocupación por encontrar o tener un sitio que la pudiera acoger. Varo pensaba que al

frisar los sesenta años, doña Milagra, alterego de la protagonista en los relatos, se retiraría al campo. Varo pensaba que podría refugiarse en el convento de Aguilar de la Frontera, al sur de Córdoba, cuyo fundador al parecer era un ancestro suyo. Fantasía que requiere ser analizada. Por un lado, está la búsqueda de un lugar para morir. Ante la idea de la muerte, lo urgente es asegurarse un lugar de retiro ya sea en el campo o en la clausura. Ese sitio es objeto de búsqueda por sus personajes, que muy a menudo son representados en un sitio que no les pertenece: se encuentran de paso generalmente. Estos temas sin duda hunden sus raíces en fantasías que reproducen vivencias infantiles, cuando el padre, ingeniero hidráulico, tenía que desplazarse constantemente de lugar²⁰. La metamorfosis en si-

llón, donde esté presente la fantasía del desaparecer, se opone al constante movimiento. Transformarse en mueble es una forma de compromiso en que se desaparece y al mismo tiempo que el personaje permanece en el mismo sitio, un sitio propio que finalmente le corresponde.

Y por último, está la piel cuya pigmentación cambia y en la que se inscribe un diseño diferente. La piel que se transforma en tapiz es una idea que ha explotado Varo con diferentes connotaciones: la tierra misma con sus mares y montañas es un tejido; y la manera de dar vida a ciertas criaturas pasa por un tejido. Sería preciso elaborar un poco más sobre la piel de los personajes pintados por Varo: piel que se desgarrar fácilmente, que se transforma, como si la envoltura protectora que es la piel no tuviera



la suficiente consistencia para mantenerse sin cambio. No sé hasta qué punto esto pueda relacionarse con elementos biográficos de la pintora que fue llamada Remedios en homenaje a la virgen claro está, pero también para que aportara el remedio a la muerte de su hermana, muerta poco tiempo antes de su nacimiento. Finalmente el lugar que ocupaba Remedios Varo en su familia remitía a un sitio vacío dejado por otra hermana... Quizá el tema del viaje tenga más vínculos que los que hasta ahora se han señalado con los desplazamientos de su padre y con su carácter de exiliada: todo remitiría más bien a una ausencia de lugar en la familia. Y la piel juega en este sentido un papel fundamental ya que en Remedios Varo se perfilaría la fantasía de que no fue provista de una envoltura que le perteneciera. Quizá la fantasía inconsciente remita a la piel de la otra hermana.

Varomanía renovada

¿Cuál es el atractivo de los cuadros de Remedios Varo? ¿Qué es lo que cautiva en ellos? ¿Qué atrae poderosamente la mirada del espectador desde el primer instante? En algunos cuadros se despliega un mundo ordenado. La presentación de un espacio limpio en el que todo está en su lugar y todo posee un lugar que se presenta como contrapartida de la fantasía de no pertenecer a ningún sitio. Un mundo en que reina el silencio, la laboriosidad de seres que saben lo



que hacen y expresan serenamente esa convicción en su trabajo. En él, nada parece racional, pero también es ajeno a desgarramientos, a gritos. La palidez de los rostros de los personajes, siempre en posición erguida, revela que no han abandonado su labor a la que consagran toda su atención, sin aspirar a nada más que trabajar. El de Varo es un universo en que el contraste de las superficies rugosas están siempre mantenidas *a raya* con la tersura; en donde se produce la constante multiplicación de los espacios. Resulta increíble que en una pequeña plataforma circular del extraño vehículo que protagoniza "La roulotte" [133] se pueden contar fácilmente más de seis planos en donde se acomoda ampliamente un piano.

Pese a un esfuerzo constante de crear un orden que conjure el caos,

los espacios cerrados tienen una ventana por donde penetra algo extraordinario. La ventana parecería un sitio importante en la vida enclaustrada que han elegido los protagonistas. o en su defecto la chimenea, sitio desde el cual se produce el retorno de lo reprimido y que viene a perturbar la tranquilidad bajo la forma de hallazgos inesperados.

Fascina al mismo tiempo la mezcla de objetos extraños y la estricta economía que rige el mundo de sus objetos. En la "Roulotte", los espacios que se multiplican sólo aparece un piano tocado por una mujer. Los objetos no permanecen ociosos, ni aparecen como hiato o discontinuidad; están íntimamente relacionados con los personajes; raramente están abandonados. Y a pesar de ello, parece un mundo de fantasía en el que las relaciones



de utilidad pragmática no existen. En el mundo de la tejedora, aparte de las agujas y las extrañas filaturas imprescindibles, no hay nada en los espacios que fueron creados para la obra.

Según Kaplan, uno de los elementos característicos del estilo de Varo, es la creación de una atmósfera similar a la de un cuento de hadas. Desde mi punto de vista no es un cuento de hadas lo que propone el universo de Varo. Esa referencia hacia un mundo diferente remite a otro tipo de mecanismos que son los del sueño. Los principios que operan en los cuadros de Varo sin duda alguna son la condensación, el desplazamiento, la simbolización y sobre todo la figurabilidad. Son los principios rectores de la vida onírica. Esos sueños han sido plasmados con una notable técnica, con una notable persistencia y

continuidad. La obra de Varo capta la atención del público por ese fondo común que comparte el espectador y el cuadro. Después de todo, ¿quién no ha soñado? La diferencia está en la capacidad de haber plasmado de una manera tan intensa, sueños recurrentes cuya peculiar economía simbólica sólo pertenece a Varo.

La fecundidad creadora

En la trayectoria pictórica de Remedios Varo hay un hecho fundamental: en 1955 se produce en su carrera un cambio radical. Hasta esa fecha su pintura era interesante, con línea segura e impecable, había realizado retratos interesantes y algunos cuadros parecían predecir las potencialidades de su

estilo; los elementos más característicos de su universo estaban presentes aunque apenas esbozados; había producido una serie de lienzos que pueden afiliarse a otras tendencias artísticas de vanguardia, con cierta fortuna. Sin embargo, en 1955 no es el éxito en una galería el responsable del cambio profundo que se opera, aunque sin duda alguna ese éxito convenció a Varo, si aún le quedaban dudas, de que debía dedicarse exclusivamente a la pintura.

Como parte imprescindible de esta entrada en la madurez se produce una fuerte regresión simbolizada por dos viajes: uno a Venezuela y otro a París que reproducen dos momentos de su reencuentro con la madre. "Exploración de las fuentes del Orinoco" [249] representa un eco de la reunión con su familia en Venezuela en los años de 1947-1948; y su decisión de regresar a México en 1949: en realidad a lo que apunta el cuadro es al duelo que debe hacer Varo en la edad madura de las patrias a las que ya no podrá regresar; duelo de los lugares en los que ha vivido; de la gente con la que ha convivido, de la que ha quedado separada por haber elegido México como lugar de residencia. Buscar pictóricamente el origen de las aguas por las que se navega, la llevan a Venezuela. Pero a pesar de la nostalgia que le produce, no es en los orígenes, con su familia, en donde Varo ha de establecerse. Se trata fundamentalmente de hacer ese viaje para despedirse y cerrar esa etapa.

En 1958 Varo debe viajar a Francia para entrevistarse con su madre a

la que ve en Biarritz y a Péret que estaba enfermo y del cual se había separado en 1947. La madurez representa para Varo una serie de despedidas y de renunciaciones, una toma de conciencia del precio que ha tenido que pagar por sus elecciones y a una angustia constante por la decadencia corporal y finalmente con la muerte.

Otro elemento importante en el despegue creador es el que señala Jaguer: Remedios Varo empieza a pintar cuando se casa con Walter Gruen en 1952, quien alienta a la pintora a plasmar su mundo anímico, programa que retoma un proyecto de juventud cuando participó Remedios Varo en la exposición logicofobista.

¿Cuáles son los temas que cultiva Varo en el momento de su despegue creador? Los títulos de sus cuadros son elocuentes "La tarea" [111]; "Revelación o el Relojero" [118]; "Creación con rayos astrales" [120]; "Ciencia inútil o el alquimista" [122]; "Robo de sustancia" [128]; "Ruptura" [132], cuadros que fueron pintados en 1955.

Se deduce que el creador que aparece en "Creación con rayos astrales" es tan sólo el que logra hacer converger hacia un punto determinado una serie de circunstancias que existen aisladas. Lo importante es la unificación en un punto al que se dirige la energía. No se crea de la nada, la creación aparece como una síntesis. Se desplaza de otros sitios algo de lo que previamente se tenía noticia para crear algo que no existía. En este contexto, la pregunta que cabría plantearse no es para qué. Lo que subraya Varo es el

proceso de creación de un ser solitario y sus diversos preparativos: la elección del sitio, donde se han reunido los espejos; el hecho de que haya construido un espacio adecuado para que penetren esos rayos provenientes del espacio y sobre todo que se haya entregado al estudio. El demiurgo-artista reúne las circunstancias para que la creación se produzca en un momento preciso.

La "Ciencia inútil" me parece la contrapartida del cuadro anterior: el personaje sentado en su banco se cubre con una tela hecha de las baldosas del piso. Apegado a la tierra, está dedicado a recolectar el agua de lluvia y a procesarla. Ejercicio rutinario repetitivo que consiste simplemente en dar vueltas a una manivela. ¿Es este embaldosado una prisión o simplemente una manera de incorporar al alquimista? ¿Es acaso una denuncia de la superficialidad a la que se llega por tales vías, tan sólo a recubrirse, a incorporarse a una superficie sin acceder a algo más profundo? O por el contrario es una manifestación de los poderes del alquimista el convertir a la superficie terrestre en lo que le envuelve y la capacidad de transformar las baldosas en un revestimiento para él, ofreciéndole una nueva consistencia dúctil, abrigadora a lo que de por sí era duro. En Varo la atribución de nuevas funciones, se produce en lo que normalmente tiene una función de recubrimiento.

Al llegar a su madurez, lo que Varo representa es el momento de comprensión. Sus cuadros se focalizan en el instante, irreplicable, que se presenta como parteaguas y viene

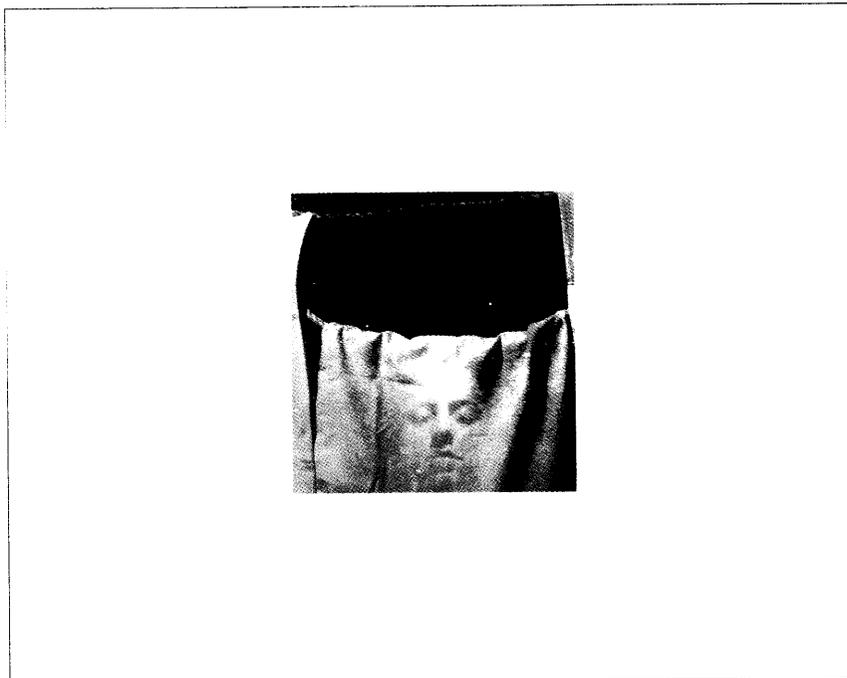
a romper, en algún caso cierto círculo, en otros casos, la monotonía. En el espacio pictórico aparece el momento de mayor miedo, un momento amenazador. En el relojero: "por la ventana entra una revelación" y comprende de golpe "muchísimas cosas" (p. 51) nos dice Varo.

Por otra parte, en la época de madurez cada cuadro crea un espacio personal. Uno de los espacios predilectos, a juzgar por su reiterada aparición en los cuadros de Varo, es la torre. ¿Cuántas torres pintó Varo? En la nueva época que abre el periodo de madurez, es preciso en primer lugar crear un espacio para alojar a las consecuencias que traerá consigo ese hallazgo. Visión del trabajo que le resta el esfuerzo, la maldición bíblica de pagar el sustento con el sudor de la frente. El hombre solo puede crear un mundo para sí, o quizá solo en condiciones de soledad de apartamiento es posible creador. En este primer momento no hay una obra emprendida colectivamente: habrá que esperar a "Bordando el tejido terrestre" [304], en 1961 para esa creación a doce manos, que cuenta además con la flautista y con el director del proyecto. La obra es individual. Las piedras ya estaban allí y es justamente con la música como se puede hacer que las piedras ocupen un lugar en la estructura de una torre. Parecería que estuvieran las piedras esperando justamente esa música que las pudiera transportar al sitio que les correspondía. Los elementos de construcción son los más antiguos. En algunas de las piedras existe

incluso huellas de fósiles. ¿Es acaso porque uno de los hilos conductores de Varo es tratar de reconstruir ese espacio antiguo perdido para siempre y que ahora tan sólo a través del arte es posible recuperar?

Pero es fundamental tratar un elemento como las líneas de la torre que representa la idea de la construcción. En otros cuadros, esas mismas líneas en forma de hilos aparece en "Angustia" [70] y en "Gitana y arlequín" [74]. En ambos cuadros de 1947 las líneas envuelven al personaje, lo enmarañan literalmente. En "El flautista" la pintora demuestra un dominio de la línea y la utiliza para construir; no para quedar enredada en esas líneas. En el periodo anterior los protagonistas son más bien apesadumbrados por esas líneas imaginarias. Más que otra cosa, los cuadros representan el sentimiento dominante de su protagonista, que puede ser dolor o angustia. Sumergidos por los afectos, carecen de esa preconcepción definida de la que nos habla "El flautista" [127].

El ermitaño se ha apartado al bosque y aparece en una actitud tranquila reflexiva, volcado a la introspección y es por ello que en el pecho se abre un pasadizo que no sabemos hacia dónde conduce pero que evidentemente invita a un viaje interior. Lo importante es el aislamiento para consultar esos túneles que se abren a los personajes. El alquimista parece en estado inmóvil. Los brazos cruzados demuestran la tranquilidad y la espera de lo que viniera. Sabe, sin embargo, que el camino más seguro, el único quizá es el de la introspección.



Uno de los factores del despegue creador de Varo tiene que ver con la puesta en escena de la pintura como oficio, atribuyéndole a la pintura un programa ambicioso y desmesurado. El objetivo del pintor debe ser, simplemente, crear la vida. Si pinta un pájaro éste debe cobrar vida y levantar el vuelo desde el propio papel. Por lo tanto la preparación de los colores debe ser sometida a un proceso laborioso y debe intervenir un elemento musical que proviene del corazón del creador y del aprovechamiento y sabia utilización de la energía celeste. El saber y la técnica desempeñan un papel importante, tanto como la disposición del artista a entregar algo personal, íntimo a las criaturas que crea. Sólo con esta conjunción de elementos, adquieren movimiento y vida. Esa es la prueba de fuego del artista, lo que le confiere

la seguridad de que su obra es trascendente. No hay duda en cuanto al valor de la creación puesto que en el mismo proceso se produce el milagro. Por otro lado, es preciso tomar en cuenta, que según el cuadro, el creador es un hombre-pájaro de tal manera que sus criaturas participan de su naturaleza, son hechos a imagen y semejanza del creador. Es el artista el que da vida, el que toma el lugar de demiurgo. El artista ha substituido a Dios como creador.

Los hallazgos de la mirada

La factura de la obra se constituye en una *mise en abîme*: la pintora representa a una artista creando su obra y la ofrece al público para que la contemple. Las obras a las que se

entregan sus personajes no están terminadas: el equivalente del viaje es la representación del proceso de la confección de la obra. El cuadro terminado y firmado por Varo es el que representa una obra en proceso.

La *mise en abîme* se mezcla con otro mecanismo de defensa, la transformación en lo contrario en el cuadro la "Revelación o el relojero" [118] en el que los ocho relojes dan la misma hora las doce y cuarto, de la noche probablemente, pero en cada uno de los relojes se encierra una época diferente: aparece un griego, un egipcio, el Renacimiento, la Edad Media y el siglo XIX. Los relojes dan la misma hora en ámbitos diferentes; en eras diferentes que se han vuelto sincrónicas eliminando a la diacronía, como si el momento presente no fuera un resultado de las épocas anteriores: la lógica se ha transformado para representar uno de los elementos del tiempo del inconsciente en el que pueden coexistir pasado y presente. Por otra parte esos mismos relojes terminados en puntas piramidales sostienen un techo de tela como si la misma casa fuera a la vez una sólida construcción a juzgar por el espesor de los muros verdes y una tienda. Por otro lado hay una vegetación que crece en los zoclos de la habitación señalando quizá el abandono en que se encuentra. Un reloj, sin embargo, tiene la cortina corrida porque hay épocas cerradas en las que debemos suponer que el movimiento oscilatorio del péndulo que es el que permite abrir las hojas de la cortina se ha detenido, y otro reloj aparece de es-

paldas al punto de vista del observador. El espectador está observando a un relojero quizá perplejo, quizá pensativo, quizá tan sólo observando las esferas concéntricas que ¿escapan? o ¿penetran? (Varo señala que "entra") por la ventana (Varo dice que tiene "una expresión de asombro y de iluminación...").

"Descubrimiento de un geólogo mutante" [308]²¹ de 1961²² parece que en la figura humana tan sólo el cuerpo y la cabeza son de hombre mientras el tronco está ocupado por una caparazón de la cual surgen alas y sale una cola de mapache y las piernas son más bien patas peludas de algún insecto. Este geólogo metamorfoseado en animal observa atentamente a una flor gigante sin tener conciencia de que el espectador también lo observa. Este realiza su propio hallazgo: toparse con un botánico que es insecto, y de esta manera la dimensión de descubrimiento se multiplica y obliga al espectador en última instancia a preguntarse si a sus espaldas no habrá quien lo observe a él mismo como un hallazgo. Pero en esta triple dimensión parecería que el tacto ha sido desterrado. La única posibilidad de contacto es a través de los ojos, de una observación atenta, similar a la del botánico que exige la pintura para los hallazgos que ella misma presenta. Sólo este hecho aparece en relieve. El entorno se ha mineralizado o calcificado, en todo caso es un ambiente de desolación en el que el mismo cielo es color ocre.

Agradezco a Fernando Velazco, director de la Biblioteca de la

Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco las facilidades que me ofreció para consultar libros del fondo reservado y a la Dra. Ana Rosa Domenella, sus invaluable referencias bibliográficas ■

NOTAS

1 *Apud.* Janet Kaplan *Viajes imaginarios: el arte y la vida de Remedios Varo*, Era, México, 1994. p. 206. Remedios Varo hizo estas afirmaciones en una entrevista que obra en el archivo Gruen.

2 *Cf. Remedios Varo: Catálogo razonado*, pp. 25-29.

3 He adoptado los títulos que aparecen en *Remedios Varo: Catálogo razonado* elaborado por Walter Gruen y Ricardo Ovalle. Entre corchetes aparece el número que el cuadro tiene en este catálogo.

4 En *Remedios Varo: Catálogo razonado* aparecen bajo el título de "Comentario de Remedios Varo a algunos de sus cuadros [dirigidos a su hermano el doctor Rodrigo Varo]", pp. 51-60.

5 El hermano menor fue el más cercano a ella. Remedios Varo hizo en 1923 un retrato de él a lápiz [7]. Junto con la abuela a la que retrató en varias ocasiones utilizando técnicas diferentes, fueron los únicos miembros de la familia Varo a los que Remedios inmortalizó.

6 *Op. cit.* p. 11.

7 A este fenómeno Freud da el nombre de condensación.

8 "Para la totalidad del aparato genital masculino, el símbolo de mayor importancia es el sagrado número tres." Sigmund Freud, *Introducción al psicoanálisis*, p. 160.

9 Freud señala que "La *escalera*, la *rampa*, y el acto de *subir* por ellas son, desde luego, símbolos de las relaciones sexuales. Reflexionando detenidamente, hallamos en ellos, como factor común, el ritmo de la ascensión, y quizá también el incremento de la excitación; esto es, la opresión que sentimos a medida que alcanzamos una mayor altura." (p. 164) Y posteriormente repite que "la escalera nos es ya conocida como elemento del simbolismo sexual de los sueños..." Cf. Sigmund Freud, *Introducción al psicoanálisis*, p. 171.

10 "La parte principal y la más interesante para los dos sexos del aparato genital del hombre, esto es, el pene, halla en primer lugar sustituciones simbólicas en objetos que se le asemejan por su forma, tales como *bastones*, *paraguas*, *tallos*, *árboles*, etc." p. 160.

11 "*Montaña* y *roca* son símbolos del miembro masculino, y *jardín*, en cambio, lo es con gran frecuencia de los órganos genitales de la mujer." Sigmund Freud, *Introducción al psicoanálisis*, p. 164.

12 Entre las correspondencias que mantienen los elementos del sueño con sus substratos se encuentra la "relación simbólica" que es desarrollada en Sigmund Freud, "El simbolismo en el sueño", en *Introducción al psicoanálisis*, pp. 153-177.

13 Entre los simbolismos utilizados en la representación de los órganos genitales femeninos Freud señala los caracoles, las conchas, la puerta y el portal. Freud señala que "El cabello que guarnece el aparato genital en los dos sexos es descrito en el sueño bajo el aspecto de un bosque o un matorral. La complicada topografía del aparato genital femenino hace que nos lo representemos frecuentemente con un *paisaje* con rocas, bosques y aguas, quedando en cambio, simbolizado el imponente mecanismo del aparato

genital del hombre por toda clase de *máquinas* difíciles de describir." p. 162.

14 Teresa del Conde afirma algo semejante: "su quehacer es preciso, *calculado*, sometido a las reglas de un juego *formulado* con severidad y hasta con obsesión." En "Los psicoanalistas y Remedios" (en *Remedios Varo: Catálogo razonado*), p. 18. He subrayado dos términos que remiten a una idea de la concepción previa a la ejecución.

15 Entre los cuadros en los que el círculo desempeña un papel importante se podría citar: "Encuentro" [268], "Mujer saliendo del psicoanalista" [292], "Tránsito en espiral" [334], "Banqueros en acción" [335], "Rompiendo el círculo vivioso" [346], "Naturaleza muerta resucitando" [361].

16 El relato, al parecer uno de los más "extensos", se cierra con esta frase "En la parte del proyecto que no pinté en este cuadro, la falta de armonía era una nave horripilante obediendo a dos centros motores, etc." *op. cit.*, p. 57.

17 Ambos cuadros están precedidos por "La tejedora de Verona" (Lápiz/papel mantequilla) [139] y "La tejedora de Verona" (lápiz/papel) [140].

18 Cf. *Viajes imaginarios: el arte y la vida de Remedios Varo*, 2a ed. Era, México, 1994. p.208.

19 Cf. El capítulo 7, "Transformaciones" de *Viajes imaginarios: el arte y la vida de Remedios Varo*, en particular las pp. 217-220.

20 Esto ha sido señalado por Jaguer y Kaplan.

21 Personalmente no creo que sea necesario referir este cuadro a la experiencia de Hiroshima y Nagasaki como lo hizo Kaplan en *Viajes imaginarios: el arte y la vida de Remedios Varo*, p. 174, para encontrar una explicación. Tampoco creo que los intereses de *Remedios Varo: Catálogo razonado* la llevaran a una representación de lo que debería ser la ciencia en el siglo XX. La relación se establece más con el espectador que no necesita ser científico ni iniciado en ciencias ocultas y en todo el saber cabalístico que seguramente

acumuló Remedios Varo: los cuadros de Varo convocan al espectador en general. El éxito de la exposición Varo en el museo de Arte Moderno en 1994 es prueba de ello. No creo que hayan afluído solamente esoteristas y científicos. 22 En este caso me parece más adecuado el nombre definitivo que le fue asignado al cuadro en *Remedios Varo: Catálogo razonado* (Cf. p. 197 y 300), es decir "Descubrimiento de un geólogo mutante" [308] en lugar del otro nombre que tenía que era "Hallazgo del botánico mutante" que refiere todo a una relación entre el personaje y la flor, cercenando la dimensión de juego con el espectador para producir un efecto de interrogación.

BIBLIOGRAFÍA

- Anzieu, Didier, *El cuerpo de la obra: ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*, trad. de Antonio Marquet, Siglo XXI Editores, México, 1993.
- Freud, Sigmund, *Introducción al psicoanálisis*, trad. de Luis López-Ballesteros, Alianza Editorial, Madrid, 1986. 486 pp.
- Jaguer, Edouard, *Remedios Varo*, trad. de José Emilio Pacheco, Era, México, 1980. 72 pp.
- Janet Kaplan, *Viajes imaginarios: el arte y la vida de Remedios Varo*, trad. de Amalia Martín-Gamero, 2a ed., Era, México, 1994.
- Marquet, Antonio, "La metamorfosis de Remedios Varo", en *Plural*, 273 (jun., 1994), pp. 41-49.
- Ovalle Ricardo y Walter Gruen, *Remedios Varo: catálogo razonado*, Ediciones Era, México, 1994. 342 pp.
- Palazón, María Rosa, *Reflexiones sobre estética a partir de André Breton*, 2a ed. corregida y aumentada, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 1991.
- Varo, Remedios, *Cartas, sueños y otros textos*, introd. y notas de Isabel Castell, Universidad Autónoma de Tlaxcala, México 1994.



La visión del "otro" en el movimiento indio ecuatoriano de 1990

Ezequiel Maldonado*

Junio de 1990. Sierra del Ecuador. Lucha por recuperar tierras y cultura. Baile en torno de una bandera con los colores del arco iris. 500 años de saqueo, racismo y cotidiano despojo de la tierra. Marcha india. Policía. Dieciséis puntos del mandato por la vida: declaración de Ecuador como 'Estado plurinacional'; entrega de tierras y legalización de territorios; precios justos a los productos campesinos y autonomía en el mercadeo, etc. Militares. Funcionarios.

28 de marzo de 1990. Quito. Un indio toca una larga trompeta, se inicia una gran marcha india, los participantes corean: "¡ni una hacienda más en el Ecuador!" "¡tierra, vida y libertad!"; "Por nuestros pueblos, aquí estamos ¡Carajo!" "¡Ni un solo grano a los mercados, los ricos que se mueran de hambre! Indígena habla por un magnavoz denuncia el despojo de tierras; pide la legalización de escrituras. Exige respeto al pueblo marginado. Iglesia de Santo Domingo: cantos y palmas de feligreses y un coro que repite, ¡solución! Indio habla sobre la Confederación de Nacionalidades Indias del Ecuador, CONAIE, y los 16 puntos del mandato por la vida. Exige al gobierno solucionar conflictos de tierra en la sierra andina. En el púlpito, una mujer india habla

en Quichua; los vocablos democracia, pueblo, barrio y Taita Dios, son reiterados en español.

5 de Junio. Tungurahua, Latacunga, Ambato. Carreteras obstaculizadas con gigantescas piedras, árboles arrancados de cuajo, troncos y ramas. Marcha indígena con cantos y consignas: ¡el indio unido, jamás será vencido!; ¡Vivan los derechos de los indios! Fuerza militar tensa y a la expectativa. Ciudad de Quito, plaza pública. Orador indio subido en un estrado, hombres de traje y corbata sentados; al frente una multitud indígena: "disculpen compañeros que hable en castellano; pero lo hago para que los funcionarios, que aquí están, entiendan. Sr. gobernador, firme este papelito (lleva un documento a la mesa de los funcionarios); Sr. intendente de policía, ¡perdone pero a los importantes no se les ve por acá! (risas del público) El Sr. que va a firmar, siempre ha dicho la verdad, que siga diciendo verdades. ¡Que no encarcelen, que no nos tomen presos! Si quieren pelea, tendrán pelea. ¡Carajo!"¹

Carretera Panamericana, cerca de Gatazo Grande, provincia de Chimborazo. Helicóptero militar sobrevuela en una carretera obstruida con ramas, palos y piedras. Policías pretenden llevarse a indios, efectivos del ejército quitan piedras, indios colocan troncos. Un herido ¿muerto? en el camellón. Militares resguardados por indios, principalmente mujeres. "Mujeres luchando contra 300 militares, empujando, arriando como borregos a soldados que portan metrallas. Aquí están los borregos del Sr. Rodrigo Borja (presidente de Ecuador en esa época) y aquí está nuestro muerto"². Indios y mestizos se confunden en una gran procesión. Féretro en hombros de un

* Área de Literatura UAM-Azcapotzalco.

grupo de indios y voces arengando: ¡viva el pueblo organizado!; ¡viva la fuerza de los indios!

Televisión de Ecuador a nivel nacional. Rodrigo Borja habla al pueblo: "Agitadores irresponsables, sin conciencia de patria y sin sentimientos de nacionalidad, están manipulando a indígenas de la serranía. Pretenden dividir al país sembrando odios. Conspiran y son violentos. Han logrado desabastecer a la ciudad..."³

Cantón Guamote, provincia de Chimborazo. Arenga indígena en Quichua y luego en castellano. "Señores autoridades, piensen tres veces en el pueblo indígena. Piensen desde la sangre hasta el hueso de su propia carne. Ustedes son descendientes de españoles que violaron, explotaron a nuestros antepasados. Fueron 500 años de sometimiento. Nuestra lucha no es de locos, ni de rebeldes. Es el derecho del pueblo indígena. Nuestros antepasados cuentan: nadie era derecho de nadie. Señores autoridades, estos son nuestros dirigentes, los principales conspiradores: Tupac Amaru, Fernando Daquilema, Manuela. Los héroes han dado su sangre..."⁴

Un locutor de TV denuncia bloqueos en las carreteras, escasez de alimentos, saqueos. Una escena muestra la desolación de un mercado público: sin la habitual presencia de los indios comerciantes. Soldados en la carretera Panamericana lanzan bombas lacrimógenas a indios que resisten. La Con-

ferencia Episcopal mediará en el conflicto. Lucho Macas y Nina Pacari, dirigentes indios, en el Parlamento ecuatoriano. Negociación. Funcionarios. Militares. Funcionarios. Negociación.

Estas son algunas de las escenas del movimiento indígena que en junio de 1990 logró paralizar durante diez días a la República del Ecuador. Un movimiento organiza-



do durante largos años y que conmovía el amodorre de una opinión pública enclaustrada en unas elecciones parlamentarias. Expertos en foros económicos internacionales opinan sobre la década perdida, la de los ochenta, los indios ecuatorianos dicen, es la "década ganada" en paciente organización. Partidos políticos tradicionales, analistas y politólogos, organizaciones diversas y aun la izquierda ecuatoriana son tomados auténticamente por sorpresa. Julio Gortaire, sacerdote jesuita, señala el

caso de las comunidades de Chimborazo donde los indios, sin que obedeciesen una orden central sino un consenso en las comunidades, miden su fuerza, sus posibilidades: "puestos de acuerdo en una fecha vinieron desde Quito reúnen mucha gente y dijeron: para tal día cortamos carreteras y ya veremos la respuesta. Al otro día, se lanzan, cortan carreteras y paralizan la ciudad, Ecuador entero; y ven que es un éxito grande y deciden: vamos a un segundo día y acabado el segundo día, no pues si estamos con más fuerza vamos al tercer, al cuarto y al séptimo y ya estamos en el décimo"⁵. En otros términos, fue una articulación entre la organización y lo espontáneo en donde a unas condiciones objetivas –discriminación, miseria, hambre– se vincularon las subjetivas –vigoroso estado de ánimo, temple alerta ante la adversidad–. ¿Qué quieren estos runas?, se preguntan tinterillos, funcionarios y hasta el Presidente de la República.

La movilización indígena coincide con la festividad del Inti Raymi, fiesta sagrada en honor al sol, ritual de la cosecha del maíz. En Yanayacu, cantón Cotacachi, provincia de Imbabura, los indios de la región realizan el baño ritual a la media noche. Yanayacu es una fuente natural de agua mineralizada ferrosa donde se purifican los cotacachis, adquieren energía positiva y desechan la negativa. El grave sonido del churo o caracol aler-

ta a los bañantes. Al salir, afinan sus instrumentos musicales y bailan al son de guitarra y zampoña, rondador y quena, charango y bombo. El cronómetro indígena de los cotacachis se articula con el de los sa-raguros y los cañaris, con los quichuas todos.

La verdadera sorpresa de la clase dominante ecuatoriana: este movimiento rompe con anteriores levantamientos, con pasadas movilizaciones, la mayoría espontáneos, que incluyen múltiples peticiones, casi siempre vinculadas con la posesión de la tierra. Rebeliones como la de Daquilema y de la guerrillera Manuela habían terminado a sangre y fuego. Nadie se rindió y la masacre fue metódica. Asonadas, rebeliones, revueltas, subversiones, eran el pan de cada día; los actuales indios enarbolan planteamientos programáticos y diseñan un proyecto de nación distinto al de las clases privilegiadas. La convocatoria a la movilización establece demandas de carácter jurídico-políticas, agrarias, económicas y culturales. Por ejemplo, exige desde la condonación de sus deudas, o la congelación de precios en artículos de primera necesidad, hasta peticiones del orden cultural que escandalizan a la burocracia ecuatoriana: control, protección y desarrollo de los sitios arqueológicos, recursos permanentes a la educación bilingüe, oficialización y financiamiento a la medicina indígena, expulsión del Instituto Lingüístico de Verano. La llamada "opinión pública" señaló que eran "reclamos de sorprendente ingenuidad e inmediatez"⁶. "Milena-

ristas", utópicos y románticos, fueron otros calificativos que utilizó el discurso de la "modernidad".

Esta nueva generación luchó con la misma heroicidad de sus antepasados pero con una estrategia y tácticas que impulsan la "resistencia" pasiva o más bien sin anteponer la violencia. La labor de una iglesia progresista promovió entre los indios la revaloración de su dignidad mediante una peculiar interpretación del evangelio. Escuelas religiosas de formación indígena, centros de capacitación pastoral, estaciones de radio católicas y protestantes, una intelectualidad india vinculada a las mejores tradiciones de su pueblo, gravitan en esta novedosa actuación indígena. En este ámbito, la Pachamama o la Madre Tierra sigue siendo la fuente nutricia de los indios y elemento vital en sus demandas. "...las numerosas luchas llevadas adelante para recuperar las tierras que un día les pertenecieron, los interminables trámites burocráticos en las oficinas del IERAC, de las gobernaciones, de los juzgados, etc., han sido la mejor escuela para conocer al adversario, afinar métodos de respuesta y, desde luego, acumular indignación ante tanta desidia y menosprecios racistas de las autoridades de todo nivel".⁷

En torno a las negociaciones, siempre eternas y cargadas de promesas, se desarrolló la posterior vida política en el Ecuador. Las aguas volvieron a su nivel y el Estado, ya repuesto del relámpago indio, y en el ritmo de la cotidianeidad, tomó su papel como guía y baluarte de la nación. La inicial simpatía de

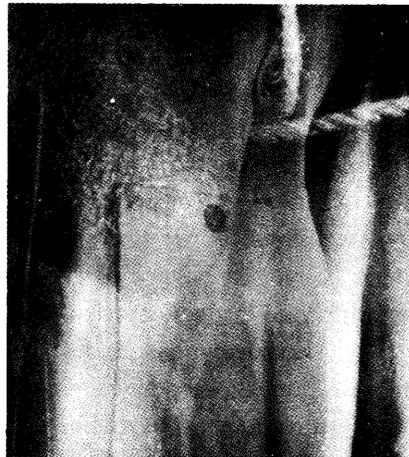
sectores mestizos fue cambiando en la medida en que el orfeón de los medios masivos denunció las "reales" pretensiones separatistas de unos indios que atentaban contra la soberanía del Estado ecuatoriano. "La posición del gobierno se volvió más inflexible, e incluso se tornó prepotente y arrogante. Como mediador oficial fue designado un funcionario que desde hace algunos años atrás había venido deformando la verdad histórica de los pueblos indios, y negando su particularidad nacional"⁸. La correlación de fuerzas adversa a los indios sigue su curso y ahora se instrumenta una guerra de baja intensidad contra las comunidades indias: presencia de militares en los pueblos, hostigamiento cotidiano a los moradores, creación de conflictos artificiales de carácter religioso etc. Los prejuicios racistas, en chistes, cuentos, maldiciones, cobran fuerza y se proyectan en buses, mercados, cines.

El 'alzamiento' indígena mostró a unos indios como factores políticos de importancia estratégica en Ecuador. "Su peso político se debe a que forman, quizás, el sector poblacional mejor organizado de todo el país"⁹. Certezas de esta índole son las que desataron diversas formas represivas de un Estado ecuatoriano en proceso de asimilación del impacto del movimiento y donde los indios veían disminuido su capital de simpatía en los medios de información. En esa etapa"... el Ecuador vivió una resaca del levantamiento, caracterizada por el recrudescimiento de la violencia en el campo y el avivamiento de atá-

vicas pasiones segregacionistas y racistas en los mestizos y ciudadanos"¹⁰. La presencia estatal se manifestó a través de atentados a sacerdotes progresistas, persecución a dirigentes indios, presencia de bandas paramilitares en haciendas, y de 'guardias de seguridad' en las zonas rurales. Una epidemia de cólera en la sierra acentuó el rechazo de los ciudadanos hacia los indios: "Los comuneros ahora son mal vistos en Riobamba. No se les permite el ingreso a ciertas tiendas o supermercados. Se les segrega de las reuniones masivas y no pueden entrar a los cines, no por orden oficial, sino por la iniciativa de la gente. Tampoco pueden concurrir a clínicas particulares por razones de control y los campesinos insisten en que esta última medida también es discriminatoria"¹¹.

Influidos por una práctica tradicional, algunos sectores de la clase en el poder ecuatoriana utilizan un cúmulo de estereotipos para descalificar el movimiento indígena: indios manipulados, penetración internacional en sus comunidades, influencia dañina de la iglesia de los pobres, etcétera. Reaparecen otros adjetivos que se creían olvidados en el archivo racista: ignorantes, incapaces, y sin "posibilidades de autodeterminación dada su naturaleza humana". Expertos en antropología descalifican el animismo indio, atribución de actividad voluntaria a seres y fenómenos naturales, y lo señalan como una traición a las

"genuinas tradiciones indias". Y en el furor de la campaña se denuncia la pretensión india de crear un "Estado paralelo" en la Amazonía ecuatoriana que serviría a intereses extranjeros en la disolución del Estado. El expediente fue el mismo: ideas exportadas ahora de ecologistas que andan por el Amazonas. En este revanchismo estatal José Almeida se pregunta: "... el movi-



miento indígena, ¿había despertado sentimientos racistas largamente simulados en determinadas esferas de la sociedad ecuatoriana? o ¿las fuerzas del sistema habían detectado ya el potencial transformador de esta fuerza social emergente, y se disponía a disolverla de cualquier manera?"¹²

Un elemento que nos permite comprender medianamente el origen de la discriminación es la visión binaria que la ancestral dominación impuso en la atribución del signo negativo al universo in-

dígena. Con esta visión se forman juicios, valoraciones que se expresan en modos de vida en múltiples formas que conducen incluso a pueblos mestizos a negar esa parte de la identidad india que nos conforma. El mostrar su falsedad, su carácter prejuiciado es un largo y complejo proceso que la resistencia india ha develado

En una reciente investigación donde los indios expresan sus propias posiciones e intereses, recuperan sus voces y ya no son meras "cajas de resonancia" o intérpretes de investigadores, señalan al prejuicio racista como el problema más acuciante de la cultura indígena: "la discriminación de que son objeto por el hecho de portar valores culturales distintos y la necesidad de afirmarse en los mismos para afrontar dicho rechazo (...) los contextos más expresivos de la opresión y confrontación étnica experimentados, resultaron ser la hacienda, el mercado, la escuela, la iglesia, la administración pública y los programas de desarrollo (...) De los casos vivenciados, se podía entrever respuestas tanto de repliegue humillado como de rebeldía y rechazo, o canalización hacia el callado mejoramiento personal"¹³. La vestimenta, sombrero y poncho, el lenguaje, el tono de la piel, las costumbres han sido apreciados como elementos de definición étnica, pero también de confrontación con el "otro".

Con la entrada al parlamento ecuatoriano de los indios en junio de 1996 producto de unas elecciones cuyo signo renovador fue la presencia del Movimiento Pachakutik que ganó 75 escaños, la mayoría con candidatos indígenas, ¿qué fibras se movieron en espacio donde prevalecen el traje y la corbata, como elementos de la formalidad imperante en esos usos y costumbres?; ¿cuál fue el grado de afirmación y/o confrontación de un Miguel Llucó o un Luis Macas frente a sus pares mestizos?; ¿cedieron el poncho por el saco sport, o se despojaron del sombrero en espacio de tanta formalidad? Ese proceso de afirmación/confrontación se dio precisamente en un ámbito que fue generoso a la hora de excluir y discriminar como se vio en el movimiento indio de 1990. Un ejemplo entre múltiples: "En muchas de las oficinas públicas cuelga del dintel el sintomático letrero 'sombrero en mano'"¹⁴. No es un anuncio dirigido a un público en general, se dirige a los indios y revela la relación de subordinación, en este caso, entre el teniente político y el indígena.

En el mes de noviembre de 1996, siete años después del movimiento indio, pregunté a Galo Ramón, intelectual mestizo, sobre el proceso afirmación/confrontación del indio ecuatoriano: "aquí en el Ecuador, como casi en toda América Latina, existe una matriz de larga duración en la que el mundo mestizo, blanco-mestizo en general, concibe a los indígenas a través de un conjunto de categorías, ideas muy viejas pero que perviven en es-

ta matriz: raza vencida, gente sin potencial histórico, tontos sin iniciativa, borrachos, a veces vagos o, simplemente, buenos para el trabajo manual; aseveraciones matizadas respecto a su conducta: traicioneros, inconsistentes, además de otras supuestas maneras de ser: comilones, mal educados, etc. Esa matriz la comparten diversos sectores sociales y conlleva un conjunto de discrimenes. Nosotros pensábamos que esa matriz podría cambiar con la disolución de la hacienda y con cambios sustantivos como la migración hacia las ciudades; en general, no cambió, más bien se amoldó o hubo un cambio en su carácter.

"Actualmente muchos indígenas han estudiado y entonces no se les puede acusar de brutos o que sólo se pueden dedicar al trabajo manual. O el prejuicio de que solamente pueden vivir en el área rural y que si se escolarizan, se urbanizan o se cristianizan se vuelven, en forma mecánica, mestizos. La idea de que son pasivos que no tienen iniciativa o propuestas quedó cuestionada con los levantamientos y movilizaciones de 1990, 92, 94: planteamientos organizativos y proyectos políticos sorprendieron a los tecnócratas. Inclusive la idea de que son pobres o irremediablemente pobres ha sido cuestionada ante el auge de los otavaleños que han mostrado una capacidad negociadora a tal punto que ya les llaman los "dragones andinos": con estrategias muy parecidas a las de los japoneses en la forma de utilizar a los grupos familiares e ir desde el consumo hasta la producción y

venta de sus productos en distintos mercados del mundo.

"Este novedoso panorama está cuestionando a esa matriz pero, simultáneamente, provoca complejos procesos: un sector de la población ecuatoriana, por supuesto minoritario, comienza a replantearse la relación con el mundo indígena y con eso establecer relaciones más igualitarias. El último proceso electoral, el de 1996, mostró que por lo menos el 60% de los votos que obtuvo Lucho Macas, candidato indígena, fueron de mestizos que revalúan entonces su relación con el mundo indígena. Sin embargo, otro elemento presente en Otavalo es que los mestizos de ahí, ante el progreso de los indios, comienzan a sentirse devaluados, víctimas de un proceso que los relega y los hace sentir como pobres. Quizás Otavalo esté viviendo un proceso de enfrentamiento étnico muy duro, lo mismo que en Cañar, con enfrentamientos étnicos y con relaciones interétnicas muy complejas.

"Otro cambio importante se ha manifestado al interior del gobierno. Ya no pueden ignorar a los indios, sus políticas y sus propuestas están matizadas por ese fenómeno; sea en el impulso en el pasado a la SENAI, Secretaría de Asuntos Etnicos o el actual Ministerio Étnico, proyecto de Bucaram. Las Fuerzas Armadas, reacias en el pasado, hoy cumplen un papel fundamental ante los indios, la iglesia cumple su función de mediadora. Sin embargo, el grueso de la población es aún portadora de esa matriz de larga duración y permanece perpleja

ante el problema. La gente mira con respeto a un otavaleño pero al mismo tiempo no lo admite. Es una situación extraña con profundos cambios en la relación interétnica. ¿Qué tan profundos serán esos cambios como para romper esa matriz de larga duración y crear condiciones de igualdad de la interculturalidad? Estas matrices de larga duración corresponden a las mentalidades, cambian lentamente y quizá se necesiten dos o tres generaciones más para que se den esos cambios. Hoy en Ecuador, estamos en un proceso de transición y cuestionamiento de la vieja matriz cultural"¹⁵.

En uno de los viajes que hice al norteño municipio de Cotacachi, provincia de Imbabura, con 33 mil habitantes y de éstos un 60% indígenas, experimenté la relación del recién elegido alcalde Auki Tituaña con la población mestiza urbana. Un Alcalde indio, moreno, de finas maneras y una trenza otavaleña. Pues bien, Auki junto con Alcamari, su esposa, transitó en un solo día de promotor a espectador y, finalmente, a árbitro en un Torneo de Trompo con participantes mestizos. Dos equipos, el Diablo Calle y San José, disputan el primer lugar: un experto jugador enreda el gran trompo y lo lanza al piso; lo recoge un compañero en la mano, lo balancea y pega a una pequeña rueda, el cabe, que se desliza a lo largo de la calle. El equipo ganador será el primero en recorrer unos 5 kilómetros

aproximadamente en las céntricas calles de Cotacachi. Estos equipos, después de una discusión infinita, han dado paso a las injurias y luego a los golpes. Focos rojos alertan sobre la debacle que se cierne sobre la festividad del pueblo. Alcamari y Auki están en el centro de la tormenta: que si las reglas, que no hubo arbitraje etcétera, y nadie cede. Han transcurrido unas tres horas y



del Palacio Municipal salen y entran emisarios. Está de por medio el honor de representar al municipio en otro torneo y la plata que han apostado los jugadores. Diablo Calle, mi favorito sentimental, se arma de prudencia y abandona el torneo. Vivas a Cotacachi, al alcalde, a los ganadores. Un inocente juego probó el temple político del flamante alcalde.

Estamos en el Palacio Municipal, comento las peripecias del juego y le pregunto a Auki Tituaña sobre el origen de su nombre:

"Es algo doloroso para mí el recordarlo. Cuántas cosas hemos topado en materia de educación, en política, en organización; son parte de un adverso proceso histórico que hemos vivido. Los indígenas no podíamos inscribir con nombres indígenas a los hijos: estaba prohibido por el registro oficial, por la iglesia, por todo mundo. El argumento que daban los mestizos, los funcionarios del Estado, generalmente todos mestizos, era 'no son nombres cristianos, son nombres extranjeros'. Rechazaban la inscripción de nombres en nuestro idioma. ¿Qué hicimos?, acudir a la legalidad establecida, la legalidad burguesa; movilización, organización y fundamentos: que se reforme el artículo tal del registro civil y que se dé opcionalmente la inscripción; si un indígena quiere poner un nombre en quichua o en los otros idiomas que se hablan aquí, que lo ponga. Que se suprima el criterio de que nuestros idiomas son incivilizados, salvajes, anticristianos y extranjeros. Fueron años y años de pelea.

"Nuestras demandas cobran rango oficial en 1984 con la opción de que los ciudadanos bautizados, inscritos con nombres castellanos, hispanos, cristianos, occidentales, civilizados podamos renunciar a ellos y cambiar de nombre. Es el caso de Nina Pakari, bautizada como Estela y que en su pueblo le dicen Estelita. Yo me llamaba Segundo Antonio y claro uno va con los pa-

dres y les dice: ¿por qué me pusieron Segundo Antonio? Así estaba en los almanaques, así dijo el taita cura, el sacerdote, que se pongan nombres cristianos a los guaguas o los niños. Nos propusimos como meta, un grupo de jóvenes indios, recuperar los nombres propios. Nosotros, desde 1982, empezamos a recuperar los nombres y a llamarnos Nina Pakari, Auki, Alkamari, etcétera. Segundo Antonio puede ser el nombre de algún santo y nada más. Los nombres indígenas quichuas tienen un pleno significado: Nina Pakari, por ejemplo, es luz del amanecer o fuego del amanecer. Leí a Garcilaso de la Vega y decía que Auki era un personaje con una especie de sacerdocio, impulsó transformaciones y aportes en su periodo. Fue un referente. Encuentro después que Auki era un cerro con energía interna y que el pueblo le depositaba una gran confianza, mucha fe; algo muy parecido al cerro de Imbabura o nuestra laguna. En Ecuador la obra de Saint-Exupéry *El principito* la tradujeron al quichua como *Aukiko el principito*. Yo me identifico más como energía y con este personaje de la historia que transformó, con el Auki sacerdote, con el Auki que liberó un proceso. Ahora legal e históricamente soy Auki.

"Mis hijas tienen nombres quichuas: la primera, nacida en Cuba, no la querían inscribir, argumentaban que yo era extranjero. Yo les dije: 'si los padres son extranjeros póngale nombre extranjero'. Se llama Curi Pacha y significa tiempos de oro. Mi otra hija, la menor que nació aquí, le llamamos Alpa Paka-

ri o tierra del amanecer; Pakari es amanecer y Alpa es tierra. Ahora ya es un poquito más aceptada la registración. Las secretarías procuran sugerir un nombre en español, en cristiano: Rebeca, Cristina, Estela; les decimos no, 'póngale el que yo le estoy diciendo'. Hay compañeras que se han quejado en la alcaldía: en el registro se niegan a poner nombres quichuas, y hemos tenido que movilizar a la organización, hacer denuncias en la prensa y en la radio por ese tipo de discriminación. El decreto existe pero la aplicación es difícil, como toda ley"¹⁶.

El nuevo trole que recorre la ciudad de Quito fue interceptado por los estudiantes de la Mejías, una escuela muy combativa en Ecuador. Una furibunda pasajera les empieza a gritar: indios de mierda, largos, runas, hijos de puta. No vi a ningún estudiante indio. El primer adjetivo me fue totalmente comprensible, el segundo y el tercero resultaban sinónimos del primero y el cuarto sintetizaba la cauda de prejuicios. En Otavalo, nomás por preguntar, inquirí a la guapa indígena empleada del hotel sobre los prejuicios. Ofendida me habló de las cálidas relaciones entre mestizos e indios. Vamos a la escuela juntos, convivimos, hacemos negocios. Me convenció. Hacía apenas unas semanas que en la festividad del Yamor los mestizos se indignaron por que una belleza india era la reina del festival. Se reconsideró el caso: una mestiza fue elegida reina del Yamor. La creación del Ministerio Étnico Cultural por el gobierno de Bucaram evidenció un doble

lenguaje, una doble moral: responsabiliza en ese Ministerio a un exdirigente indio, Valerio Greffa, y con ello divide, intenta desprestigiar a la Confederación de Nacionalidades Indias Ecuatorianas, CONAIE y se arroga como defensor de la causa india. El expediente está abierto y nos preguntamos ¿qué condicionamientos sociales se requieren en la aceptación del "otro"? ■

NOTAS

1 Julio García. *El levantamiento indígena de 1990* (video). Quito, Ecuador, CONAIE, 1991. 60 min.

2 *Loc. cit.*

3 *Loc. cit.*

4 *Loc. cit.*

5 Entrevista del autor a Julio Gortaire en la ciudad de Riobamba, Ecuador, 6 de nov. de 1996.

6 José Almeida et al. *Indios*. Quito, Ecuador, ILDIS-El Duende-Abya-Yala, 1991, p.267.

7 Equipo Comisión por la Defensa de los Derechos Humanos, CDDH, et al. *El levantamiento indígena y la cuestión nacional*. Quito, Ecuador, CDDH-Abya-Yala, 1990, p. 19.

8 Ileana Almeida. *Indios, op. cit.* P. 311.

9 Equipo CDDH, *op. Cit.* P. 19.

10 Diego Cornejo. *Indios op. Cit.* p. 11.

11 Marco Jurado. "Por las rutas del cólera", *Diario Hoy*, 22 de abril de 1991. Cit. por Diego Cornejo, *op. cit.* p. 12.

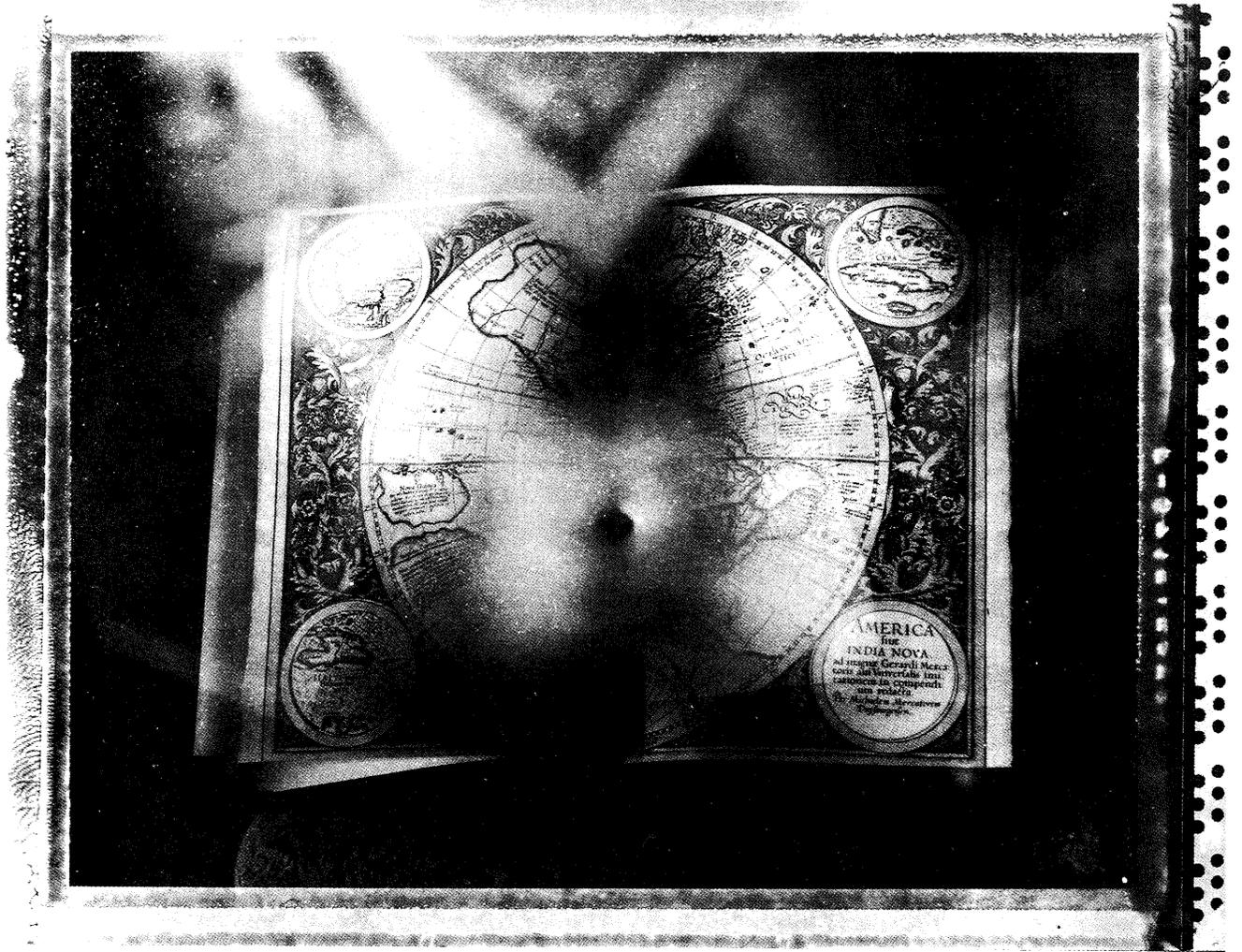
12 José Almeida, *op. cit.* p. 286.

13 José Almeida (Coord.), *Identidades indias en el Ecuador*. Ecuador, Abya-Yala, 1995, p.11.

14 Federico Aguiló. *El hombre del Chimborazo*. 4a. Ed. Quito, Ecuador, Abya-Yala, 1992. p. 119.

15 Entrevista del autor a Galo Ramón V. en la ciudad de Quito, Ecuador, el 28 de octubre de 1996.

16 Entrevista del autor a Auki Tituaña en el Municipio de Cotacachi, provincia de Imbabura, Ecuador, el 10 de noviembre de 1996.



Comunidades Eclesiales de Base: una respuesta de movilización popular del catolicismo latinoamericano

Ana María Peppino*

En medio de estas comunidades cristianas se vive una especie de alternativa al sistema bajo el cual sufrimos; en ellas la palabra libre circula entre todos; el poder es verdaderamente servicio al bien de todos y la comunidad es sujeto y no sólo objeto de la historia.¹

En este artículo me referiré a un movimiento social que no se identifica por su organización alrededor de reivindicaciones específicas, sino por una multiplicidad de actividades desarrolladas con el propósito de concretar una interpretación de la praxis cristiana. Las Comunidades Eclesiales de Base –en adelante CEBs– representan una expresión, desde la religión católica, de las tendencias renovadoras de movilización popular latinoamericana, en las cuales se produce un redimensionamiento de las necesidades comunitarias en medio de las crisis sucesivas que repercuten negativamente en la calidad y cantidad de atención que el Estado dedica a satisfacer las necesidades ciudadanas.

Este modo cristiano de vida en comunidad está destinado a establecer una relación más estrecha entre la Iglesia y los fieles que favorece sobre todo a los más desprotegidos y, también, resuelve

muchas veces la falta de sacerdotes. Su formación ha sido alentada por el clero progresista; en cambio, son vistas con recelo tanto por el ala conservadora de la propia Iglesia, como por los poderes establecidos. Y es que esa manera de vivir la fe colectivamente predispone a los participantes a una mayor concientización de los problemas que enfrentan a nivel individual, familiar y comunitario. Además, esta forma de organización horizontal entre iguales, rompe con el estilo vertical impuesto por los órdenes sociales y políticos que nos rigen. De ahí, que en no pocas ocasiones las CEBs han sido motivo de controversia, de rechazo y hasta de persecución por parte de los episcopados tradicionalistas que las consideran, de igual manera que a la Teología de la Liberación, una desviación peligrosa para la cohesión de la Iglesia. De hecho, ambas expresiones son parte del mismo proceso de movilización: "las comunidades eclesiales representan la práctica de la liberación popular y la teología de la liberación, la teoría de esta práctica".²

Esta exposición tiene como objetivo precisar las características principales de las CEBs, establecer su origen y explicar su significado en el contexto eclesial; está dirigida a lectores no especializados en el tema por el carácter introductorio del contenido. Igualmente, es pertinente aclarar que las fuentes consultadas corresponden a la línea favorable a estas prácticas, de ahí el riesgo de que mi interpretación pueda entenderse como una apología de estas prácticas comunitarias, lo cual, en definitiva, está lejos de ser mi propósito. Para mí representan una interesante propuesta social que no es privativa de los católicos sino que viene practicándose

* Área de Historia, UAM–Azcapotzalco.



por otros grupos no católicos (p. e. pentecostales) o no cristianos (p.e. espiritistas en Brasil), aunque éstos raramente procuran, como una parte del catolicismo de hoy, concientizar a los pobres y a los desheredados sino más bien ofrecen una "escapatoria" frente a una realidad poco soportable.

¿Qué son?

Es conveniente aclarar que el concepto *comunidades de base* no surgió en el campo eclesial "sino que fue previamente aceptado por los organismos sociales de la ONU"³. A estos términos que corresponden al área de lo humano (comunidad) y de las realidades temporales (de base), se adicionó el de la fe (eclesial). Estas tres dimensiones de la evangelización se unen para designar una realidad compleja que implica relaciones de amistad, fraternidad y participación plena en un grupo que se identifica por su conocimiento y reflexión "sobre la palabra de

Dios", y cuyo quehacer se extiende a la esfera material y a la realidad humana de sus integrantes.⁴

Las CEBs⁵ están constituidas por laicos cristianos organizados en torno a una parroquia, generalmente por iniciativa de los mismos sacerdotes y obispos católicos conscientes de que el cristiano debe reforzar la vivencia de su fe en su comunidad de base, es decir en

una comunidad local o ambiental, que corresponda a la realidad de un grupo homogéneo y que tenga una dimensión tal que permita el trato personal fraterno entre sus miembros.⁶

En las zonas rurales los grupos tienden a ser más uniformes que en las áreas urbanas, pero esta situación no es determinante. Lo importante es que todos (adultos o jóvenes, hombres o mujeres, campesinos o trabajadores urbanos, empleados o desempleados, iletrados o instruidos), tengan muy claro desde el principio cuál es el objetivo principal de una CEB y estén dispuestos a trabajar en con-

junto para lograrlo. Los integrantes generalmente proceden de los problemas comunes y más urgentes; en esta etapa se trata de *ver* con claridad las dimensiones del conflicto y, sobre todo, las causas que lo han originado. Una vez analizada la situación el grupo pasa a *juzgar*; se elaboran preguntas y se reflexiona sobre las mismas apoyándose con la lectura de pasajes bíblicos y de otros documentos de la Iglesia, de esa manera: "La página de la Biblia se confronta con la página de la vida".⁷ En la tercera y última etapa el grupo se encuentra preparado para *actuar*, para tomar decisiones que lleven a la satisfacción de las necesidades planteadas.

Se trata de *comunidades* en el sentido de que comparten una misma fe, viven en una misma zona, tienen problemas análogos y se reúnen para encontrar soluciones en común—unión; está formada por grupos homogéneos —en el sentido de que tienen metas e intereses comunes— y fraternos, entre ellos se estimula la solidaridad y la ayuda mutua; la convivencia

tiende a profundizarse en torno a la reflexión de su fe y en el compromiso social. Sus integrantes se sienten unidos porque sufren carencias semejantes –tanto espirituales como materiales–, usan el mismo lenguaje, comparten ideales y asumen los mismos compromisos. En estas comunidades "se da el mínimo de estructuras con el máximo de interrelación personal; el mínimo de verticalidad y de dirección con el máximo de participación igualitaria".⁸

Se llaman *eclesiales* porque la comunidad se construye en comunión para "ser y vivir la vocación de la Iglesia", y porque se cimienta en cuatro elementos fundamentales de la eclesialidad: la fe, la celebración, la comunión y la misión⁹; representan a la Iglesia misma como la expresión más popular y celular, donde se da un máximo de vivencia de la fe, donde se reproduce y actualiza la estrategia pastoral de la Iglesia.

Cuando se refiere a una comunidad eclesial, *de base* se interpreta –en su significación teológica– como sinónimo de fundamento, "principio de lo esencial", donde la comunidad se construye sobre "lo fundamental y principal para la fe cristiana". Pero también, porque congrega a aquellos que pertenecen a las capas inferiores de la pirámide social ("los pobres, los marginados, los desocupados, los sin instrucción, los sencillos, los humildes..."), y porque son "la célula inicial de estructuración eclesial, y foco de la evangelización, y actualmente factor primordial de promoción humana y de-

sarrollo". Como núcleo fundamental de la Iglesia que parte de su misma base –pues se trata de laicos–, constituyen una expresión que se enfrenta "al autoritarismo y al monopolio clerical, al verticalismo, al elitismo y a la excesiva institucionalización de la Iglesia"; y representan una condena a la función legitimadora de la Iglesia a un orden socioeconómico injusto.¹⁰

En suma, una CEB requiere de una identidad eclesial de tipo comunitario que se desarrolle en la base de la sociedad.

La eclesialidad de las comunidades de base determina su carácter de estructura pastoral de la Iglesia, ya que representan cuadros evangelizadores, formados por personas que cumplen una función dentro de la evangelización, entendida ésta no sólo como "el anuncio de la palabra [de Dios], pero también y dando autenticidad a esa proclamación, el gesto solidario, el compromiso con los pobres y oprimidos de este mundo, con su vida y con sus luchas".¹¹

Por otro lado, también se identifica al sujeto social si por base se entiende al "pueblo pobre, oprimido, y creyente; razas marginadas, clases explotadas, culturas despreciadas"¹². Pero también incluye a aquellos otros u otras que cumplen responsabilidades eclesiales diversas (sacerdotes, diáconos, religiosas o laicos), y que asumen un compromiso específico y cotidiano con la vida, los intereses y las luchas de las clases populares.

En estas comunidades se trata de integrar la reflexión bíblica, catequética, litúrgica con la responsa-

bilidad del compromiso social. En ciertas circunstancias se constituyen en el único espacio de participación popular y, en esos casos, tienden a asumir funciones múltiples para compensar la deficiencia de los organismos sociales responsables, por ejemplo: de la educación, de la salud y de los servicios.

No se puede hablar de un modelo único, rígido, permanente ni definitivo de CEB¹³. Dada la evolución rápida de la vida actual, resulta temerario y poco práctico precisar normas concretas e inamovibles respecto a su estructura. Sin embargo, es factible reconocer ciertas normas fundamentales que deben cumplirse, como son: los principios esenciales, la orientación plural y la capacidad de adaptación. Las CEBs se fundan en principios de orden bíblico, teológico, pastoral y sociológico cuyo estudio permanente favorece alcanzar una mayor madurez y un conocimiento más vasto de sus implicaciones. Dichas disposiciones no exigen prácticas inflexibles sino que admiten una pluralidad de formas que se van enriqueciendo unas a otras.

También, es posible precisar determinados caracteres que se repiten en las modalidades de CEB y que constituyen los ejes a partir de los cuales se organiza el trabajo de la comunidad, como son:

a) *integración*, que permite a las personas reunidas en el grupo a comprometerse unas con otras para el bien común, a partir del reconocimiento de la "dimensión evangélica y eclesial de los valores y de las actividades profanas que



promueven y ejercitan en su vida diaria";

b) *proximidad física* –siempre será más fácil en las zonas rurales que en los grandes conglomerados urbanos–, que garantice una comunicación periódica sin la cual es difícil la integración del grupo;

c) *homogeneidad*, como lo señalé anteriormente, no debe entenderse en sentido absoluto sino referido a la actitud basada en el reconocimiento de

un fin inteligible y claramente previsto, a unos intereses de promoción y de evangelización que catalicen lo que cada uno es y espera en la Iglesia y en el mundo;

d) *apertura*, indispensable para atender los cambios de un mundo de relaciones sociales cada vez más aceleradas y para permitir la libertad de sus integrantes, sin que esto altere el sentido del grupo y el de su acción.¹⁴

Igualmente, es necesario diferenciar las comunidades rurales de las urbanas. Las primeras, se caracte-

terizan por su proximidad geográfica así como por sus relaciones primarias y de solidaridad impuestas por las circunstancias externas. En Latinoamérica, la vida en las zonas rurales generalmente está determinada por relaciones de subsistencia y dependencia mutua, de caciquismo y de opresión económica. Se definen geográficamente en el sentido de que comparten la misma tierra, en la cual viven, trabajan y están enterrados sus muertos. Aún persiste la estructura de "mundo cerrado", que se va abriendo a medida que recibe información del exterior o que aumentan los contactos con otras prácticas sociales.

En cambio, la relación a nivel urbano está marcada por una disociación entre el lugar de trabajo y de residencia, que se profundiza a medida que aumenta el tamaño de la ciudad; esta situación afecta no sólo el tipo de vínculos afectivos y de intereses que se vuelven mucho más individuales, sino que también repercute en la calidad de las relaciones familiares que se tornan más superficiales y esporádicas. El

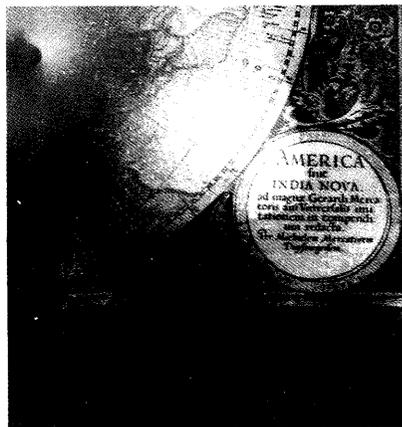
mundo urbano es más plural, más secular y ofrece estilos culturales variados; los cambios en la forma de vida y comportamiento son más frecuentes y a menudo no responden a decisiones personales, más bien están condicionados por factores externos.

Rurales o urbanas, en las CEB se

gesta el cristiano nuevo [...] y al mismo tiempo un ciudadano crítico, participante, democrático agente no de un sistema pre–establecido sino de una nueva esperanza social.¹⁵

¿Cómo nacen?

La formación de una CEB responde generalmente a la evangelización misionera que despierta y encauza los sentimientos de fe en comunión con otros cristianos. La responsabilidad inicial puede recaer en un presbítero, un diácono, una religiosa o un laico. Algunas veces nacen gracias al incentivo de una comunidad vecina, otras por iniciativa de personas vinculadas a organiza-



ciones cristianas de apostolado o por estímulo de grupos bíblicos. También, han sido animadas por personas con grandes inquietudes sociales y que encaminaron su compromiso a una dimensión más cristiana.¹⁶

Cualquiera sea el caso, en su comienzo depende de aquellos que promovieron su nacimiento. Casi todo lo recibe del exterior: ánimo, orientación, enseñanza, ministros e incluso recursos materiales. Si el grupo permanece en esta etapa mucho tiempo, seguramente se irá desintegrando poco a poco hasta desaparecer. En cambio, al tomar conciencia de su ser comunitario irá adquiriendo vida propia, independizándose de los apoyos iniciales y asumiendo la responsabilidad de su desarrollo.

De ahí, la importancia de que el comisionado para la formación de una comunidad haya sido seleccionado cuidadosamente y preparado para esa función; debe tratarse de alguien capaz de reflexionar claramente sobre los objetivos que se persiguen, de crear y mantener el ambiente propicio para el cre-

cimiento de los integrantes del grupo y para que la comunidad logre sus metas. El coordinador de la CEB está al servicio de la comunidad y debe estimular la participación de todos en todo, procurando que el grupo crezca en madurez, en comprensión mutua, en solidaridad y en conciencia crítica; su liderazgo debe ser más de servicio que de dirección.¹⁷

Superada la etapa del arranque, la CEB va tomando conciencia de su ser comunitario, refuerza su autonomía y, sobre todo, empieza

a descubrir que su unidad es fruto de la presencia especial del Espíritu de Jesús dentro de ella, presencia que es la creadora de la propia unidad.¹⁸

En su madurez, seguramente estará implicada en la economía, en la cultura y la política del pueblo que la rodea; en esta etapa se espera que multiplique las experiencias similares a su alrededor, se comunique orgánicamente con las vecinas, comparta su plenitud de vida y sus recursos materiales.¹⁹

Las CEB s "nacen y se desarrollan como una afirmación"²⁰ de la actitud nueva en la pastoral contemporánea latinoamericana; pueden verse como una expresión actualizada de las primeras comunidades cristianas. O, más bien, como el tránsito de una pastoral estática a una dinámica; pasando también de una pastoral que se centra en el perfeccionamiento y simple adaptación de detalles –considerando que lo tradicional es insustentable y sus estructuras inmutables en conjunto–, a una pastoral que pone siempre en cuestión todo lo que es método, fórmula limitada y usos y costumbres significativos de una época y sin valor para otra.

No se trata de una situación sencilla ni mucho menos asumida de igual manera por todos los involucrados. Sucede que en principio muchos están de acuerdo en que es necesario un cambio en la acción pastoral de la Iglesia pero, posteriormente, se sorprenden cuando otros pretenden actuar siguiendo la línea marcada; es más, se escandalizan e incluso persiguen de diferentes maneras a quienes se

"atreveron" a ser consecuentes con lo acordado en un encuentro conciliar, en una conferencia episcopal o en una reunión pastoral.

¿Cuándo emergen?

Distintos documentos papales²¹ y la actualización pastoral del Concilio Vaticano II²² constituyeron un parteaguas en los asuntos de la Iglesia, especialmente por lo que trata a la opción preferencial por los pobres. La semilla de la renovación de la Iglesia cayó en terreno fértil en Latinoamérica, donde la creación de las comunidades eclesiales de base son uno de los medios institucionales elegidos para cumplir con la nueva prioridad de acercar la Iglesia a los fieles. Además, ese compromiso en favor de los pobres y oprimidos tiene sus teólogos, que enfatizan el mensaje liberador de Cristo e interpretan la violencia estructural de las sociedades injustas a la luz de las ciencias sociales.²³

Así, las CEBs comenzaron a tomar cuerpo en los sesenta, no como un fenómeno aislado y especialmente intraeclesial sino como la expresión religiosa de la movilización popular que en esa década se desarrolla para enfrentar las contradicciones sociales de una economía dependiente. Es en Brasil donde emergen con fuerza a raíz de la convergencia de tres circunstancias ligadas a la Iglesia, que fueron:

1) los *Catequistas Populares* de Barra de Piraí que se organizaron para suplir la falta de sacerdotes

en la Diócesis de Rio de Janeiro y revelaron la capacidad apostólica de los laicos para desarrollar comunidades cristianas donde se dificultaba la presencia del ministro ordenado;

2) el *Movimiento de Educación de Base (MEB)* de Natal que aplicaron la metodología de Paulo Freire en sus escuelas radiofónicas que llevaban a los pobres y oprimidos del nordeste brasileño el mensaje unido de evangelización y promoción humana, de fe y concientización liberadora;

3) el *Plan de Emergencia* (1962–1964) elaborado por agentes de pastoral y sus obispos para dinamizar el trabajo de la Iglesia, especialmente de las parroquias y el laicado y que, además, incluían orientaciones en relación a la educación de base, la formación y militancia política y el compromiso con los líderes campesinos y obreros.²⁴

Estas ricas experiencias se multiplicaron rápidamente, y no sólo en Brasil.²⁵ Poco a poco fueron tomando su lugar en la estructura pastoral y su trabajo reconocido, discutido y aceptado como una vivencia nueva y renovadora para la vida de la Iglesia y sus feligreses.

En la II Conferencia General del Episcopado Latinoamericano celebrada en Medellín, Colombia (1968), que representa la interpretación del Concilio desde la óptica de los obispos latinoamericanos, "despuntaron como novedad histórica y germen de esperanza de la Iglesia en América Latina"²⁶. Precisamente en el Documento Final²⁷ se reconoce a la CEB como

célula inicial de estructuración eclesial, y foco de la evangelización, y actualmente factor primordial de promoción humana y desarrollo.²⁸

Posteriormente, en el Documento Aprobado de la III Conferencia General del Episcopado Latinoamericano (Puebla, 1979) se señala que aquellas experiencias que en 1968 (Medellín) eran incipientes han ido madurando y multiplicándose y se han convertido "en focos de evangelización y en motores de liberación y desarrollo" (n.96)²⁹; se distingue a las CEBs como importantes "centros de comunión y participación" (n.567) porque se ha comprobado que ellas

crean mayor interrelación personal, aceptación de la Palabra de Dios, revisión de vida y reflexión sobre la realidad, a la luz del Evangelio y se acentúa el compromiso con la familia, con el trabajo, el barrio y la comunidad local (n. 629).

Además, se responde al cuestionamiento sobre cómo identificar a una verdadera CEB (n.641) y se las toma particularmente en cuenta al tratar las líneas pastorales (nn.648–657).

Entre una y otra Conferencia General, se dio a conocer la exhortación apostólica *Evangelii Nuntiandi* de Paulo VI, con motivo del décimo aniversario de la clausura del Concilio Vaticano II y a un año de la III Asamblea General del Sínodo de los Obispos que fue consagrada a la evangelización. Precisamente en esta última, se presentaron distintos testimonios de la labor de las



CEBs y se discutió la importancia de considerarlas "destinatarias especiales de la evangelización y al mismo tiempo evangelizadoras". Partiendo de esa inquietud, el Papa retoma el cuestionamiento y distingue claramente (58) entre aquellas experiencias "que surgen y se desarrollan, salvo alguna excepción, en el interior de la Iglesia, permaneciendo solidarias con su vida, alimentadas con sus enseñanzas, unidas a sus pastores", de aquellas que

se reúnen con un espíritu de crítica amarga hacia la Iglesia que estigmatizan como *institucional* y a la que se oponen como comunidades carismáticas, libres de estructuras, inspiradas únicamente en el Evangelio.

Por lo tanto, señala el documento, el término *eclesial* sólo corresponde a las primeras como lugar de evangelización unidas a la Iglesia local de la cual surgieron y a la Iglesia universal, evitando así dejarse "aprisionar por la polarización política o por las ideologías de mo-

da, prontas a explotar su inmenso potencial humano".

En México, un año antes de la reunión de Medellín (1968), comenzó una experiencia significativa que es considerada un antecedente directo de las CEBs en el país. Los padres Pedro Rolland y Luis Genoel iniciaron su labor pastoral en la Diócesis de Cuernavaca, Morelos, apoyados por el obispo Sergio Méndez Arceo³⁰ que les brindó la libertad necesaria para llevar a cabo su proyecto en las colonias La Carolina y Teopanzolco. La primera impresión de los sacerdotes franceses, fue la de encontrarse ante una grey bautizada pero no evangelizada; de ahí que iniciaron reuniones con matrimonios deseosos "de despertar una fe dormida y de iluminarla con el Evangelio"³¹. Poco a poco aumentó el número de participantes y también su concientización. A partir de 1969, cada cuatro meses, se organizaron jornadas de cuatro a cinco días en las que participaron sacerdotes, religiosas y laicos de todo el país que querían compartir sus experiencias.

En un principio las llamaban *pequeñas comunidades cristianas*, pero después de Medellín y siguiendo el ejemplo brasileño las rebautizaron como comunidades eclesiales de base. Es importante destacar que en esa época existía en Cuernavaca un clima de apertura eclesial inusitada por la influencia de su obispo y el contacto con situaciones excepcionales. Mons. Sergio Méndez Arceo había participado en las sesiones del Concilio manteniendo una posición de apertura a las propuestas renovadoras ahí presentadas. La adaptación de la Catedral de Cuernavaca y la intervención de mariachis en la misa dominical, se sumaron a la observancia de las nuevas disposiciones litúrgicas que, por supuesto, no fueron del agrado de todos.³² Igualmente, apoyó y defendió dos proyectos singulares que por radicales fueron cancelados por orden del Vaticano.

Uno de ellos, se refiere al proyecto del benedictino belga Gregorio Lemerrier que comenzó, a principio de los sesenta, una experiencia de psicoanálisis para encarar situacio-



nes conflictivas (vocación religiosa insegura, neurosis, homosexualismo) en su monasterio de Nuestra Señora de la Resurrección, fundado en 1950 en las cercanías de Cuernavaca. Esta propuesta fue presentada en Roma, durante el Concilio, por Lemerrier y Méndez Arceo, dando lugar a un debate sobre la posible utilización del psicoanálisis en la vida religiosa. El resultado fue negativo, lo que significó la clausura del monasterio. El obispo de Cuernavaca intercedió por Lemerrier ante el Papa y logró que una comisión estudiará el caso. En mayo de 1967, casi dos años después, se dictaminó que el Abad podía volver al convento con la condición de que cancelara definitivamente la aplicación del método psicoanalítico para determinar la autenticidad de la vocación religiosa. En respuesta, Lemerrier y 21 de los 24 monjes de la comunidad decidieron continuar con la experiencia, por lo cual se retiraron de la vida religiosa y fundaron la Comunidad de Emaús.³³

El segundo caso, tiene que ver con el sacerdote, teólogo y filósofo Iván

Illich (Viena, 1926), fundador del Centro Intercultural de Formación-CIF(1961) que posteriormente dio lugar al Centro Interamericano de Documentación-CIDOC y al Centro de Pastoral para América Latina (1966). El cambio respondió al llamado misional de Juan XXIII para apoyar a Latinoamérica y a la ayuda proporcionada por EU, Canadá y Europa para la formación de dos centros de intercomunicación eclesial, actualización pastoral y social: uno en Cuernavaca y el otro en Petrópolis (Brasil). A CIDOC le correspondió responsabilizarse de la capacitación de los misioneros extranjeros que luego irían a distintos países latinoamericanos. No sólo se les enseñaba español, también se dictaban cursos sobre la realidad política, económica y social de la región. Esto permitió la presencia de estudiosos y expertos del continente, estableciéndose un intercambio que favoreció un diálogo provechoso sobre corrientes teológicas, pastorales, sociales y ecuménicas. Sin embargo, las actividades del centro no fueron aceptadas por el sector

tradicionalista del clero mexicano; algunos obispos prohibieron a sus sacerdotes acudir a sus cursos. El propio Illich atizó la hoguera con dos artículos: uno, *El lado sombrío de la caridad* (enero de 1967) en el que denunciaba "el aspecto colonizador de la tarea misional"; el otro, *El clero: una especie que desaparece* (julio del mismo año) en que "plantea la necesidad de destruir la burocracia eclesial".³⁴ Las presiones se recrudecieron y fue llamado a Roma (julio 1968) para interrogarlo sobre sus actividades, pero se negó a responder. En febrero de 1969 Illich renunció a sus votos.

Tomamos espacio para reseñar someramente estas experiencias que ayudan a precisar el entorno favorecedor en el que emergieron las CEBs en Cuernavaca. Luis Genoel señala que la mayoría de los sacerdotes de la Diócesis de Cuernavaca participaron en un curso de pastoral en el CIDOC y que este centro "ayudó a refrescar el pensamiento eclesial en la Diócesis".³⁵

El Movimiento por un Mundo Mejor³⁶ impulsó la transformación de

la foranía y la parroquia en auténtica comunidad cristiana. En 1969, se celebró en Celaya la reunión del Movimiento de Comunidades Cristianas de Iglesia, para profundizar en la eclesiología del Vaticano II. Como conclusión se incitó a los participantes a crear un espacio de reflexión donde los laicos tuvieran un papel activo. El ejemplo se inició en San Bartolo, Guanajuato, con el impulso del P. Rogelio Segundo.³⁷

Igualmente, se fortaleció la relación con las CEBs de Brasil a raíz de los cursos impartidos en México por el P. Marins y su equipo, a partir de 1970; y también por la participación de representantes de base mexicanos en las reuniones nacionales brasileñas que se realizaron en Vitoria (1976) y en João Pessoa (1978) y, sobre todo, en el Encuentro Latinoamericano "no-oficial" de las CEBs realizado en Volta Redonda en marzo de 1980.³⁸

Con motivo de la II Conferencia General del CELAM en Puebla (27 de enero al 13 de febrero de 1979)³⁹, el equipo central de las CEBs organizó el Encuentro Post-Puebla de Agentes de Pastoral, al que invitaron a varios obispos y teólogos de América Latina comprometidos con la iglesia de los pobres y por consiguiente con las CEBs, que habían llegado a la capital poblana para participar en la Conferencia. El objetivo del mismo fue: "crecer en conciencia latinoamericana y empezar a pensar juntos en la respuesta creativa que los cristianos [deben] dar a la reunión del CELAM".⁴⁰ Participaron como conferencistas, entre otros, Gustavo Gutiérrez de Perú, Leonardo

Boff, Clodovis Boff y Fray Beto de Brasil; Monseñor Oscar Arnulfo Romero y Jon Sobrino de El Salvador; y Mons. Ariztía de Chile.

Las etapas de desarrollo de las CEBs en México pueden valorarse atendiendo los resultados de los encuentros nacionales⁴¹, y de los regionales que sirven de preparación a los primeros. En estas reuniones se intercambian experiencias, se reflexiona sobre el proceso vivido y se miden las necesidades y avances respecto al análisis de la realidad social y al compromiso con la fe. Asimismo, se señalan opciones para superar los retos que continuamente se van presentando. De una etapa de integración caracterizada por la importancia del encuentro de las personas y la formación de grupos, se transitó a otra de análisis de la realidad y reflexión de la fe.

Desde el principio se subrayó la decisión de trabajar a partir de los acontecimientos y no de una programación cerrada y predeterminada; si bien en un principio la visión de la realidad era funcionalista y descriptiva, posteriormente se fue desarrollando una lectura más crítica de los hechos. Igualmente, se proporcionaron elementos para una relectura de la Biblia a partir de las vivencias comunitarias y su relación con el entorno político⁴², social y económico. De esa manera, la reflexión de la fe se aliaba con el compromiso social, entendido este último como las acciones que lleven al cambio social profundo tal como se menciona en la encíclica *Populorum Progressio* y en los Documentos de Medellín, de tal

manera: que aun las acciones reivindicativas y las de simple promoción, tipo cooperativas, estén orientadas en la línea de la conscientización y organización popular, "en la línea de que el pueblo sea sujeto y no sólo objeto en la acción social".⁴³

Actualmente se calcula en 15,000 el número aproximado de CEBs que están funcionando en México, articuladas en diez regiones⁴⁴.

¿Qué representan?

En una realidad donde priva el asistencialismo que hace del pobre un objeto de la caridad, las CEBs constituyen una opción para convertirlo en sujeto de su propia liberación. Si antes los miembros de las mismas buscaban preferentemente en la religión un sedante a sus sufrimientos, ahora se pretende que encuentren en ellas un espacio de discernimiento crítico frente a la ideología dominante y de organización popular para resistir y luchar contra la opresión.⁴⁵

Por este camino "se deja de vivir la religiosidad como un elemento tranquilizante y de pasividad, y se descubre toda su dimensión liberadora".⁴⁶ Se pasa de una religión tradicional dominante, con costumbres y devociones que tienden a la individualización, a un círculo de compromiso para cambiar la propia vida, la comunidad y las estructuras sociales; de una experiencia religiosa de obediencia a una actitud participativa y corres-



ponsable. En este sentido las CEBs representa un cambio, el tránsito de una Iglesia encerrada en lo religioso a una abierta a lo social; de un quehacer religioso tradicional a otro más liberador, más comprometido con los pobres.

También, constituyen un elemento descentralizador tanto desde el punto de vista *geográfico* –del centro a la periferia–, como *institucional* –de las organizaciones y estructuras parroquiales hacia grupos comunitarios–, *ministerial* –de una centralización clerical a una participación de todos más responsable y más autónoma–, y *pastoral* –de lo devocional al compromiso liberador–.⁴⁷

La trayectoria de las CEBs en América Latina ha reforzado la importancia de estas comunidades evangelizadoras en la renovación eclesial y social; igualmente, ha permitido la movilización de los laicos, facilitando su participación en la toma de decisiones y responsabilidades eclesiales de evangelización, catéquesis y vida de culto desde la comprensión de la realidad socioeconómica y política

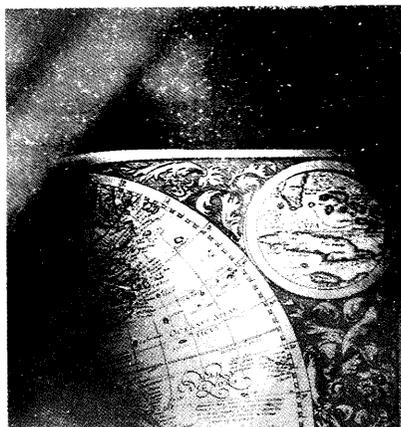
de su entorno. Precisamente, la inserción en la realidad facilita trabajar sobre asuntos concretos, y esto permite un conocimiento de las posibilidades y limitaciones de la comunidad eclesial para generar una acción resolutive. El espacio de reflexión creado de esta manera motiva a sus integrantes para que articulen esfuerzos con el fin de encontrar salida a sus problemas; en este sentido, también constituyen una oportunidad de educación popular en el sentido amplio de la expresión.

Las CEBs se distinguen de los grupos de reflexión en que intentan ir más allá del estudio y del razonamiento, ya que se orientan principalmente a la acción. De la misma manera, deben relacionar la lectura de la Biblia con la problemática cotidiana, para establecer una relación entre la escritura y la realidad social. Se proponen actividades de concientización y organización popular, por lo que llegan al compromiso social y político sin constituirse en grupos de activistas sociales o fracciones de partidos políticos sino que responden a su

esencia de "inspiración evangélica y a la explícita reflexión de fe".

Desde el momento que la práctica pastoral de las CEBs se basa en la situación social de los pobres y fija como horizonte su liberación integral, se establece una ruptura con la práctica tradicional de la comunidad eclesial que concentra su proceder en el nivel sacramental y del comportamiento moral individual, "inclusive como medio de adaptación del individuo al orden social vigente"⁴⁸. Para quienes establecen una clara separación entre la Iglesia y el mundo, la actividad de las CEBs les parecen "demasiado políticas" y poco "religiosas". Aunque se puede alegar al respecto, que:

Pretender despolitizar a las CEBs sería castrar su carácter pastoral liberador y volverlas meras cajas de resonancia del discurso eclesiástico/político dominante, profundizando la introyección de la ideología del opresor en la conciencia del oprimido. Serían así legitimadoras de una Iglesia de neocristiandad, vinculada a los intereses de los propietarios



privados de los medios de producción, y mediatizada –en su relación social– por el Estado burgués.⁴⁹

Es un hecho que los miembros de las CEBs van adquiriendo conciencia social y política. Gradualmente comprenden la importancia de unirse para resolver problemas comunes, y van aprendiendo que a veces no es suficiente el esfuerzo desarrollado en la CEB, sino que son necesarias, además, otras alternativas de organización que permitan una defensa más contundente de sus derechos. En esos momentos en que la comunidad va tomando conciencia de sus necesidades sociales, de su dignidad y de sus derechos, está germinando un proyecto alternativo al que se le ha impuesto externamente. Así, el movimiento popular⁵⁰ se pone en marcha.

En estas últimas tres décadas las CEBs han tenido que enfrentar distintos tipos de dificultades y cada comunidad las ha superado según las características y posibilidades de su realidad. Aquí destaco ciertos conflictos que han sido

señalados como los más representativos de las problemáticas regionales que denotan la discrepancia entre: a) la Iglesia de la tradición y la Iglesia del Evangelio; b) las normas de la institución eclesial y las exigencias pastorales que surgen de la realidad; c) el centro y las bases; d) la necesaria organización concreta de la esperanza y las fuerzas que quieren ahogarla; e) entre el absoluto de Dios y lo relativo de las opciones históricas; f) la Iglesia universal y la iglesia particular; g) la religiosidad popular espontánea y el mensaje evangelizador; h) la sabiduría del pueblo y lo "científico" de los cursos, investigación y programación pastoral, etcétera...⁵¹

Se trata claramente de la controversia entre dos posturas, dos puntos de vista, dos actitudes que no comparten la praxis, que tienen su propia manera de entender *la opción por los pobres*. Unos siguen el camino *institucional*, otros el de la *liberación*; ambos, constituyen diferentes facetas de esa entidad milenaria que tiene su sede en el Vaticano.

Es más, como quedó demostrado en la IV Conferencia del CELAM en Santo Domingo (1992), la curia romana quiere recuperar el poder que se vio seriamente cuestionado por las reformas introducidas por el Concilio Vaticano II, afirmando la centralidad institucional sobre las especificidades pastorales de América Latina. El Documento Final, si bien confirma *la opción preferencial por los pobres* y reafirma su reconocimiento a las CEBs, abandona el método que ha caracterizado el trabajo eclesial latinoamericano de las últimas décadas (ver–juzgar–actuar)⁵² y posibilita la pérdida de la autonomía de lo temporal al supeditar la relación del creyente con el mundo a la Doctrina Social de la Iglesia "que constituye la base y el estímulo de la auténtica opción preferencial por los pobres". Igualmente, se refuerza la necesidad de integrar las CEBs "con las parroquias, con la diócesis y con la Iglesia universal", condicionando la solidaridad con organizaciones populares para no caer en "ideologías incompatibles con la Doctrina Social de la Iglesia".

Es evidente que la despolitización de la pastoral que se propone en Santo Domingo, puede debilitar la posibilidad liberadora del trabajo comunitario de base en momentos en que sería necesario que las CEBs asumieran como tarea la promoción del "hombre nuevo" latinoamericano.⁵³ De la misma manera, se actualiza el peligro de la recuperación⁵⁴ del terreno ganado por las CEBs, para ceñirlo únicamente a la función religiosa y para reafirmar la centralidad institucional de Roma sobre las iglesias particulares ■

NOTAS

- 1 Boff, Leonardo. *Y la Iglesia se hizo pueblo. Eclesiogénesis: la Iglesia que nace de la fe del pueblo*. Bogotá, Ediciones Paulinas, 1986, p. 171.
- 2 *Ibidem*, p. 103.
- 3 Alonso, Antonio. *Comunidades eclesiales de base. Teología-Sociología-Pastoral*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1970. p. 21.
- 4 Iriarte, Gregorio. *¿Qué es una Comunidad Eclesial de Base?* Bogotá, Ediciones Paulinas, 1989. pp. 15, 16.
- 5 Llamadas también Comunidades Cristianas Populares (Perú) o Comunidades Cristianas de Base (Medellín 68), sin embargo en la "praxis pastoral" actual se prefiere reservar el nombre de Comunidades Eclesiales de Base a una etapa diferente a la de los grupos de base.
- 6 CELAM-Consejo Episcopal Latinoamericano, *II Conferencia General del Episcopado Latinoamericano* [Medellín, 1968]. *La Iglesia en la actual transformación de América Latina a la luz del Concilio. II Conclusiones*. México, Librería Parroquial. p. 220.
- 7 Boff, Leonardo. *op. cit.*, p. 105.
- 8 Iriarte, Gregorio. *¿Qué es una Comunidad Eclesial de Base?*. *op. cit.*, pp. 13, 14.
- 9 Boff, Leonardo. *Y la Iglesia se hizo pueblo*, *op. cit.*, pp. 97-100.
- 10 Iriarte, Gregorio. *op. cit.*, p. 14.
- 11 Gutiérrez, Gustavo. "La irrupción del pobre en América Latina y las comunidades cristianas populares", *Teología de la Liberación y Comunidades Cristianas de Bases*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1983. p. 136.
- 12 *Ibidem*, p. 134.
- 13 Resulta ilustrativa la lectura de los informes de la base presentados por SEDOC. *Una iglesia que nace del pueblo*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1979. 524 pp., y por el Centro Antonio de Montesinos-CAM. *Las CEBs en América Latina*. México, 1980. 34 pp. + anexo 24 pp. (Serie Iglesia y Religión); y en general cualquiera de las fuentes aquí registradas dan cuenta de la diversidad de comunidades.
- 14 Alonso, Antonio. *op. cit.*, pp. 35-39.
- 15 Boff, Leonardo. *Y la Iglesia se hizo pueblo*, *op. cit.*, p. 87.
- 16 Para comprender la variedad de situaciones que dan origen a una CEB, resulta útil la lectura de las publicaciones del Centro Antonio de Montesinos-CAM: *Como vivimos las CEBs en el campo y la ciudad*. México, s/f. 64 pp.; y de Mons. Luís Fernandes, *Como se hace una CEB*, México, CAM, 1989. 72 pp. Igual, el libro de SEDOC ya mencionado en n.13, que recoge los informes de la base presentados en el I Encuentro Nacional de CEB en Brasil (Vitoria, 1975), y en el II Encuentro Inter-eclesial de la Iglesia que Nace del Pueblo.
- 17 Iriarte, Gregorio. *op. cit.*, pp. 41-46.
- 18 Cambron, Gerard. "Comunidades eclesiales de base", en *Una Iglesia que nace del pueblo*. Salamanca, Ediciones Sígueme 1979. p.195.
- 19 *Ibidem*, p. 196.
- 20 Alonso, Antonio. *op. cit.*, p.25.
- 21 La encíclica *Mater et magistra* (1961) y *Pacem in terris* (1963) del papa Juan XXIII y *Populorum progressio* (1967) de Paulo VI.
- 22 Inaugurado el 11 de octubre de 1962 por Juan XXIII y clausurado por Paulo VI en 1965.
- 23 Ante estas tendencias –especialmente la Teología de la Liberación– la Congregación para la Doctrina de la Fe ha emitido dos documentos: *Libertatis nuntius* (1984) y *Libertatis conscientia* (1986). Según Juan Pablo II en su carta *A los religiosos y religiosas de América Latina con motivo del V Centenario de la evangelización*, esas dos Instrucciones han permitido establecer "las líneas maestras del pensamiento de la Iglesia sobre la verdadera libertad y la auténtica liberación según el Evangelio", y contribuido a "desenmascarar falaces utopías ideológicas y servilismos políticos que están en total desacuerdo con la doctrina y la misión de Cristo y de su Iglesia".
- 24 *Vid.* Boff, Leonardo. "Eclesiogénesis: las CEBs reinventan la Iglesia", en *Una Iglesia que nace del pueblo*. Salamanca, Ediciones Sígueme 1979. pp. 434, 435; también, Documento de la Conferencia Episcopal de Brasil (1983) "Los obispos y las Comunidades Eclesiales de Base". México, Librería Parroquial de Clavería, s/f. p. 72.
- 25 *Cf.* para México el libro Zenteno, Arnoldo. *Las Comunidades Eclesiales de Base en México*. México, Centro de Estudios Sociopolíticos y Eclesiales Antonio de Montesinos, 1983. 202 pp.; igual, Concha Malo, Miguel, Oscar González Gari y Lino F. Salas. "Las Comunidades Eclesiales de Base y los movimientos populares", en *La participación de los cristianos en el proceso popular de liberación en México*. México, Siglo XXI / IIS-UNAM, 1986, pp. 233-292; también, los boletines de la Coordinadora Nacional de CEBs y los informes de los Encuentros Nacionales.
- 26 Concha, Miguel. et al., *op. cit.*, p. 233.
- 27 Este documento (CELAM) contiene las

- conclusiones de las 16 Comisiones y Subcomisiones en que se dividió la Conferencia y se agrupan en tres secciones: Promoción humana (5), Evangelización y crecimiento de la Fe (4) y La Iglesia visible y sus estructuras (7).
- 28 CELAM, *II Conferencia...*, documento 15, punto 10, p. 220.
- 29 Entre paréntesis se anota el punto del documento de donde se tomó la cita. *Vid.* III Conferencia General del Episcopado Latinoamericano [Puebla, 1979]. *La evangelización en el presente y en el futuro de América Latina*. México, Librería Parroquial, 359 pp.
- 30 Sin duda el más combativo y combatido de los obispos mexicanos. El *obispo rojo*, como lo llamaban, debió retirarse de su Diócesis al cumplir 75 años (15 de marzo de 1983). Fallece el 6 de febrero de 1992.
- 31 Genoel, Luis. "Nacimiento de las CEB's en Cuernavaca, Morelos, Año de 1967", ponencia presentada en el Encuentro de la Esperanza Profética, México, D.F., 31 de julio al 4 de agosto de 1995. p. 4.
- 32 El Concilio y la encíclica *Populorum progressio* (1967) sacudieron la institucionalidad eclesial y provocaron un agudo conflicto de autoridad en el interior de la Iglesia que polarizó las corrientes clericales. En México, el epicentro del movimiento renovador se situó en Cuernavaca, y la resistencia tradicionalista en Puebla, Guadalajara, León y Morelia. *Vid.* Concha, Miguel. et al., *op. cit.*, p.66.
- 33 Concha, Miguel. et al., *op.cit.*, pp.66-68.
- 34 *Ibidem*, p. 69.
- 35 Genoel, Luis. *op.cit.* p.1.
- 36 Organización para la renovación que precedió al Vaticano II y trabajó para fomentar la vivencia comunitaria y ayudar a las iglesias particulares a comprender con claridad las grandes líneas del Concilio, favoreciendo la aceptación e incorporación de las reformas.
- 37 Consultar Segundo, Rogelio. *Brotos de Iglesia en movimiento. Memoria y Esperanza en San Bartolo, Gto.*, el autor recoge la narración de quienes han vivido la experiencia de las CEBs en San Bartolo. La reimpresión de 1992 se le dedica como un homenaje póstumo al "comandante de la justicia y la paz": Don Sergio Méndez Arceo.
- 38 Centro Antonio de Montesinos-CAM, *Las CEB en América Latina*, pp. 26-33.
- 39 *Vid* Peppino Barale, Ana María, "Iglesia y comunicación social. (II y III Conferencias Generales del CELAM, Medellín y Puebla)". *Fuentes Humanísticas* (UAM-A, México, D.F.), II semestre de 1994, núm. 9, pp. 95-102.
- 40 Zenteno, Arnoldo. *op. cit.*, p 64.
- 41 I) Primer Encuentro Nacional, abril de 1972 en San Bartolo, Gto., con el tema *Iglesia y Comunidad*; II) junio 1973, Tepic, Nayarit, tema *Análisis de la realidad y reflexión de fe*; III) enero 1974, Tepeapan, Pue., *Fe y compromiso político*; IV) septiembre 1974, Celaya, Gto., *Análisis de la coyuntura y pastoral integral liberadora*; V) mayo 1975, Morelia, Mich., *Toma de conciencia del proceso seguido*. Se elabora un objetivo nacional; VI) mayo 1976, Taxco, Gro., *Consolidación del movimiento en sus tres líneas fundamentales*; VII) septiembre 1977, Progreso, Hgo., *Iglesia de los pobres*; VIII) abril-mayo 1978, Guadalajara, Jal., *Comunión eclesial en la coyuntura de la III CELAM*; IX) mayo 1980, Nogales, Ver., *Vida de las CEBs de México, reto y tareas en apertura latinoamericana*; X) septiembre 1981, Tehuantepec, Oax., *El compromiso político de las CEBs y su relación con los movimientos populares*; XI) octubre 1983, Concordia, Coah., *La Biblia en el corazón y en la vida del pueblo*; XII) 1985, Oaxaca, Oax., *Cultura indígena*; XIII) octubre 1988, Río Blanco, Ver., *Fe y compromiso político de las CEBs*; XIV) 1992, Cd. Guzmán; XV) octubre de 1996 en Tehuantepec, Oax., *En el marco de los 25 años y de cara al tercer milenio*.
- 42 Zenteno, Arnoldo. (*op.cit.* p.42) aclara que el término "político" se toma en su sentido amplio "pero verdadero", siguiendo la línea de concientización y organización popular donde el pueblo participa en las decisiones que le afectan. Aunque no dejan de lado la política que significa la "lucha por el poder o el enfrentamiento directo con los detentores del poder"
- 43 Zenteno, Arnoldo. *op. cit.*, p.43.
- 44 Región I: Cuernavaca, Acapulco y Chilpancingo; Región II: San Luis Potosí, Guajuato, Celaya, León, Tula, Aguascalientes, Morelia.; Región III: Oax., Tehuantepec, San Cristóbal de las Casas, Tuxtla y Tapachula; Región IV: Culiacán, Hermosillo y Mexicali; Región V: D.F. y Área Metropolitana; Región VI: Coahuila, San Andrés Tuxtla, Tabasco y Campeche; Región VII: Tlaxcala, Puebla, Xalapa, Tehuacán, Tulancingo y Veracruz; Región VIII: Colima, Tepic, Cd.Guzmán y Guadalajara; Región IX: Saltillo, Monterrey, Chihuahua y Cd. Juárez; Región X: Huejutla, Papantla, Tuxpan y Tampico.
- 45 Fray Betto, "Comunicación popular e Iglesia", p. 107.
- 46 Concha, Miguel. et al., *op.cit.* p. 264.
- 47 Documento de la Conferencia Episcopal de Brasil, p. 21.
- 48 Zenteno, Arnoldo. *op. cit.*, p. 126.
- 49 Fray Betto, "Comunicación popular e Iglesia [CEBs]", en *Comunicación popular y alternativa*. Buenos Aires, Ediciones Paulinas, 1986. p. 105.
- 50 *Cf.* Peppino Barale, Ana María. "Prácticas sociales emergentes en América Latina. Radio popular y educativa". *Fuentes humanísticas* (UAM-A, México, D.F.), II semestre de 1995, núm. 11, pp. 113-127.
- 51 Zenteno, Arnoldo. *op. cit.*, p.54.
- 52 Canto Chac, Manuel. ¿Qué pasó en Santo Domingo?, *Estudios Teológicos* (México, D.F.), núm. 2-3 de 1993, p. 59.
- 53 Lampe, Armando. "CEB's en América Latina: ¿crisis o nuevos desafíos?", p. 70.
- 54 Recordar la historia de las misiones jesuitas en Brasil y Argentina donde el sistema colonial recuperó sus derechos sobre los naturales no bien fueron expulsados los religiosos. *Cf.* Hoornaert, Eduardo. "Los peligros que amenazan a las CEB", en *Una Iglesia que nace del pueblo*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1979. pp 252 y ss.



La profesionalización del magisterio 1945-1958

Carmen Imelda Valdez Vega*

Hasta el inicio del siglo XX, las profesiones de mayor tradición en México aún eran el clero, la milicia, el derecho y la medicina. El magisterio fue constituyéndose en una *profesión*¹ importante en tanto que, al igual que las profesiones, cobró prestigio, respeto y, sobre todo, una función vital y masiva en la sociedad. Aunque no ocupa un lugar estratégico en la economía, la profesión magisterial ha sido un factor relevante en los planos ideológico, cultural y político de la historia de nuestro país en este siglo; baste recordar la participación del magisterio en la reorganización social de la década de los treinta, o como elemento central de las grandes movilizaciones sindicales y políticas de los años 1956-1960, o bien, en la insurgencia magisterial de los ochenta y las acciones del último quinquenio.

A pesar de esto, la labor del magisterio aún no tiene el reconocimiento de ser una profesión de alto nivel intelectual, económico o social, ni propio ni entre otras profesiones, razón por la que, en la mayoría de los casos, se ha constituido en una profesión "puente" para arribar a otras de mayor status.

En el presente trabajo no se pretende reflexionar sobre la profesión magisterial

mexicana en su conjunto, sólo se van esbozar los primeros intentos oficiales y formales, establecidos en este siglo para *profesionalizar*² la labor del magisterio. Se mostrará lo que significó esta alternativa para la profesión del magisterio de educación primaria del Distrito Federal. El análisis inicia en 1944, pues en este año se definen los instrumentos legales que sustentan la creación del Instituto Federal de Capacitación del Magisterio (IFCM), opción que se abre para titular a los maestros que no habían acreditado debidamente su profesión hasta entonces. El corte final se puede distinguir en 1958, pues es hasta ese año cuando, gracias a la movilización magisterial del sector educativo del nivel primario del DF, se instrumenta la agilización de la titulación masiva de los maestros, incluidos los de esta entidad, con lo que se vio beneficiada la profesión magisterial por la estabilidad en el trabajo y la mejoría salarial que implicó esta medida.

Enmarcando este proceso en la institucionalización de las profesiones iniciado formalmente desde 1944, ya que es en este año cuando también se expide la Ley de Profesiones, se tratará de mostrar cómo se vio obstaculizada la titulación del magisterio en esos años. Analizando algunos datos estadísticos referentes al crecimiento de la población infantil, número de escuelas, maestros titulados, maestros sin título, urbanos y rurales en el DF, se va a demostrar que el esfuerzo por elevar a la profesión magisterial del sector educativo primario que radicó en el Distrito Federal un nivel de calidad a través de la creación del IFCM no pudo avanzar entre 1945 y 1958, sobre todo, por las siguientes circunstancias: 1) La expansión demográfica en el DF, lo que significó un incremen-

* Grupo de Investigación de Historia e Historiografía, UAM-A.

to de población infantil en las escuelas, situación que requirió nuevamente, como antaño, de la improvisación de maestros para tratar de satisfacer toda esta demanda educativa; por lo tanto, se incrementó el número de maestros sin título. 2) La restricción del gasto público en educación en esos años, que significó la imposibilidad del sostén de menos escuelas y, sobre todo, el deterioro de las condiciones salariales y laborales del magisterio. 3) La deserción de los mejores elementos de la profesión magisterial para ascender a otras profesiones u oficios de mejor nivel económico o status social.

El IFCM, fundado en 1944, fue la alternativa para la titulación, la capacitación y el mejoramiento del magisterio en activo. Este Instituto fue el principal instrumento del Estado para llevar a cabo la profesionalización del magisterio a lo largo de esos años. En realidad, el objetivo de la titulación total de los maestros en activo por el que se había fundado el Instituto no se logró en el plazo proyectado, así que el instituto continuó activo hasta 1970, año en que se titularon la mayoría de los maestros en servicio.³

Aunque no se logró la titulación total del magisterio en los primeros doce años de existencia del IFCM, las posibilidades de ascenso escalafonario, por lo tanto, de mayor salario y de estabilidad laboral que les ofreció la Secretaría de Educación Pública (SEP) a los maestros que se integraran en los cursos impartidos por este Instituto, se constituyeron en la opción de movilidad al interior de la profesión

magisterial. Quizá el aumento salarial por los estudios en el Instituto no significó en el corto plazo gran mejoría económica ni estabilidad de plaza, pero a un mediano plazo sí. Esto es, al terminar sus estudios en el Instituto, el maestro lograba ascender a la categoría más alta del escalafón para los maestros. No se pudo lograr la titulación completa del magisterio, pero sí se dio un fuerte impulso a su profesionalización.

El trasfondo económico y político del esfuerzo por elevar la calidad y eficiencia de la profesión magisterial era crítico para nuestro país en esos años, ya que al concluir la segunda guerra mundial, por razones nacionales e internacionales, haciendo a un lado el proyecto de industrialización basado en el impulso del agro intentado por Cárdenas, se optaría por apoyar la alternativa de industrializar al país al costo social que fuera; este



viraje posibilitó que el México rural, revolucionario y de mayor participación y beneficio social de la década de los treinta se fuera tornando en un país moderno, industrial y con un Estado fuerte y autoritario.⁴

Los cambios económicos y políticos provocados por la segunda guerra mundial, en el plano internacional, y el fortalecimiento del sistema político mexicano, caracterizado por un fuerte presidencialismo, por la consolidación del partido de estado (PRI) y un sistema corporativista que encauzaba la participación social avalando todo el sistema, a nivel nacional, crearon las condiciones propicias para el "despegue" industrial de México.

Favorecido por estas condiciones históricas, el crecimiento de la economía nacional de las décadas de los cuarenta y los cincuenta basado en la acelerada producción manufacturera, sobre todo de exportación textil, provocó un gran desplazamiento de mano de obra hacia los centros industriales y urbanos.⁵ En este proceso de urbanización, la ciudad de México crecería a un ritmo mayor que cualquier otra población del país, convirtiéndose en un polo de atracción por las múltiples oportunidades de trabajo, diversión y estudio que ofrecía.⁶

El crecimiento económico se vio acompañado por la inflación manifiesta a partir de 1935, la que, concluido el conflicto bélico mundial, cobró dimensiones impresionantes. La crisis económica derivada de ello tuvo a su vez repercusiones políticas: por una parte, las alianzas y

los compromisos de las clases sociales y los sectores que se habían venido instrumentando en torno al Estado mexicano durante el régimen cardenista que posibilitaron el reparto agrario más efectivo logrado después de 1917, la educación socialista y la confrontación del trabajo frente al capital, tuvieron un giro muy importante en los años cuarenta. En aras de la unificación de las fuerzas nacionales que enfrentarían al enemigo extranjero, se buscó la conciliación de la sociedad.⁷ La política del gobierno tuvo un giro de 180 grados, ahora la preocupación era crear un clima propicio para la coexistencia armónica del capital y el trabajo, e industrializar rápidamente al país.⁸ El auge económico del país de estos años se basó en una desigual distribución del ingreso en favor de las utilidades y la renta en contra de los sueldos y los salarios.⁹ La política de *unidad nacional* promovida por Manuel Ávila Camacho favoreció la conciliación de clases y benefició al capital en detrimento de la clase trabajadora.

En la línea de rectificación política, los principales cambios que llevaría a cabo el régimen avilacamachista fueron los siguientes: respecto al agro, el ejido fue relegado en favor de la propiedad privada, el crédito se desvió al sector privado, se instituyeron nuevas políticas de riego, hubo reformas legislativas y se frenó, paulativamente, la distribución de tierras.¹⁰

En el plano laboral, Ávila Camacho contuvo la movilización de las masas en aras de una paz interna que hiciera posible la industriali-

zación, se ejerció una política de conciliación de clases en pro de la producción. La alianza entre los obreros, los empresarios y el Estado fortalecería el desarrollo industrial del país, y el Estado intervendría directamente en los campos estratégicos de la economía para abastecer a la industria de transformación de energía eléctrica, productos químicos, combustible, acero, maquinaria y herramienta, además de promover las empresas privadas mexicanas, a través de la protección arancelaria.¹¹

En cuanto a la educación, el anticlericalismo decimonónico y del movimiento revolucionario que había culminado en el establecimiento de la educación socialista en 1934, dio un paso atrás. El objetivo prioritario de industrializar al país requería de la reorientación global del papel de la educación en la sociedad; ahora era necesario centrar la labor educativa en el desarrollo del individuo.¹² El giro en este campo se expresó a través de la supresión del carácter socialista de la educación, se abrieron nuevamente espacios a la labor educativa del clero y de la iniciativa privada, el gasto público en educación disminuyó drásticamente, la influencia izquierdista entre las organizaciones magisteriales fue perdiendo peso y renace la propuesta de federalización de la educación.¹³ El retroceso que tuvo la educación marcó con claridad el cambio de la orientación ideológica de la sociedad mexicana.

Desde 1917, el artículo 3o. constitucional cristalizó la aspiración liberal de "integrar al indio a la na-

ción mexicana" expresada por Justo Sierra unos años antes; ahora, el establecimiento de la educación pública obligatoria y gratuita requería de miles de maestros, los que fueron improvisados a lo largo de las décadas de los veinte y de los treinta para apoyar las jornadas de alfabetización de estos años. Muchos maestros se necesitaron para cumplir esta tarea y los que egresaban de la Escuela Nacional de Maestros (ENM) del DF y la Escuela Normal Veracruzana¹⁴ no eran suficientes para cubrir la demanda de educación primaria de todo el país. Fue necesario crear las Casas del Pueblo, las Escuelas Normales y, finalmente, la Misiones Culturales, para capacitar a más maestros.¹⁵

Sin embargo, la creciente demanda de maestros para alfabetizar tampoco fue satisfecha por estas instituciones, por lo que la SEP tuvo que emplear a personas que, aunque no estaban preparadas específicamente para impartir clases, se hallaban dispuestas a trabajar en las escuelas. La constante improvisación de maestros tuvo signos negativos para la situación laboral y profesional del magisterio ya que éste recibía paga insuficiente,¹⁶ su empleo era inseguro e inestable y, sobre todo, no estaba preparado adecuadamente, muchos de los maestros no tenían ni siquiera el certificado de primaria.

En realidad, al gobierno mexicano de las décadas de los veinte y de los treinta le urgían instructores que, aunque no estuvieran preparados con la mayor profesionalidad, fueran directores de la formación de una nueva civilización

en el campo. El fortalecimiento de la escuela rural, sobre todo la cardenista, requirió de directores de la formación de una nueva civilización en el campo. Los maestros serían designados "para llevar a cabo la organización del nuevo orden, había que reformar a la familia, mejorar los hábitos de los campesinos, educarlos políticamente, prepararlos para que produjeran mejor, además de enseñarles a leer y escribir".¹⁷

Para los años cuarenta y cincuenta, el papel que jugó la educación en el proceso de industrialización fue el de capacitar mejor la mano de obra, recién llegada del campo, y obtener un mayor rendimiento económico. Los programas ahora serían confeccionados de acuerdo con las necesidades de la capital, por lo que la tesis urbanista del desarrollo marcó las directrices principales en la formulación de éstos. Era la primera vez que se aplicaba un mismo programa educativo al campo y a la ciudad. La escuela rural, impulsada por el cardenismo, sufrió un gran deterioro con la industrialización del país. Para mejorar su función de capacitadores de mano de obra en este sentido al gobierno le interesó profesionalizar al magisterio.

El crecimiento industrial del país requirió de la modernización de carreras profesionales como la de los ingenieros, abogados, arquitectos, maestros, etcétera. Las necesidades educativas que tenía la modernización de México a partir de la década de los cuarenta llevó a que se formalizara y se precisara legalmente el ejercicio profesional en

general; particularmente el de la profesión de los maestros, que quedó definida como una de las 23 profesiones reconocidas en la Ley Federal de Profesiones.¹⁸

Desde el inicio de los cuarenta, tanto al interior del grupo magisterial como en los círculos oficiales, había una gran inquietud por la heterogeneidad de la profesión magisterial, así que se comenzó a definir la forma efectiva de acreditar los estudios profesionales de los



maestros. La profesión magisterial era muy heterogénea ya que la mayoría de los maestros no tenían título o no tenían debidamente acreditada su labor ante la SEP. En un dictamen emitido por el jefe de la oficina jurídica y de revalidación de estudios de esta secretaría se observa claramente esta situación;¹⁹ aquí se definen cuatro grupos de maestros de acuerdo al tipo de título que habían obtenido previamente: el primero lo

constituían los maestros que poseían títulos de instituciones escolares de tipo confesional expedidos con anterioridad a la Constitución de 1917 y que la SEP reconocía como válidos; el segundo grupo estaba formado por los maestros que poseían título emitido por ese tipo de instituciones después de la Constitución de 1917, no reconocidos por esta Secretaría. El tercero comprendía a los maestros que se encontraban en uno y otro de los casos anteriores y que prestaban servicios en planteles oficiales y particulares del DF. Finalmente, el cuarto grupo comprendía a todos los maestros en servicio oficial y particular que no poseían ningún título.²⁰

Después de 1942, la SEP sólo otorgaría plena validez a los títulos que habían sido expedidos antes de 1917 por instituciones escolares de tipo confesional y por los estados, sujetos a las leyes estatales y cuyos estudios estuvieran íntegramente acreditados. En cambio, los títulos emitidos por este tipo de instituciones después de ese año no tenían ningún valor legal. Finalmente, el dictamen estipuló que ningún miembro del personal docente no titulado tenía derecho a la plaza que ocupaba y sus respectivos derechos de inamovilidad, por lo que podía ser removido de su centro de trabajo o reemplazado según las necesidades educativas.²¹ La inseguridad en que dejaba a los maestros no titulados por este último punto fue anulada días después cuando, sobre este mismo asunto, el secretario de la SEP, lic. Octavio Véjar V. resolvió que la

SEP tomaría en cuenta la antigüedad que tenía cada maestro en servicio para no lesionar en ningún caso los derechos adquiridos.²² Aun con esta rectificación, la situación profesional y laboral, inestable e insegura, que tenían la mayoría de los maestros sin título se mantendría hasta que éstos obtuvieran un título, mientras, el reconocimiento y el respeto de los derechos de inamovilidad y de antigüedad de la plaza ocupada, seguirían dependiendo de la voluntad de las autoridades de la SEP. En la mayoría de los casos, el trabajo del maestro sin título sería avalado sólo por los años en servicio ante la SEP. Estas circunstancias continuaron existiendo al interior del magisterio hasta que se reglamentó oficialmente su ejercicio profesional con la expedición de varias leyes, decretos y reglamentos que regularon su labor educativa.

Así, en la Ley reglamentaria de los artículos 4o. y 5o. constitucionales quedó claramente definido que la profesión del maestro de educación primaria era una de las *profesiones técnico-científicas* que requerían título para su ejercicio. Y para obtener el título profesional era necesario cursar y ser aprobado en los estudios de educación primaria, secundaria y normal.²³ Además de poseer título legalmente expedido y debidamente registrado, los maestros de primaria requerían ser mexicanos y obtener la patente de ejercicio en la Dirección General de Profesiones de la SEP.²⁴ Como muchos maestros no tenían título o el que tenían no llenaba los requisitos legales, se les

dio la oportunidad de regularizar su situación en un plazo no mayor de cinco años a partir de 1945.²⁵ Con la anterior disposición, los maestros tenían amparada su situación laboral, Aunque condicionada, pues si los maestros no se inscribían en el plazo determinado a los cursos que impartía el IFCM o reprobaban alguno de ellos, perderían sus derechos "para cualquier ascenso y preferencia de adscripción".²⁶

Otra forma de estimular a los maestros para que regularizaran su situación profesional fue el ofrecerles aumentar su salario, ya que cada curso aprobado en el IFCM daba a los maestros la oportunidad de un incremento en sus sueldos, proporcional a la sexta parte de la diferencia que resultaba entre el sueldo que tenían y el que se pagara a los *Maestros Normalistas (A)*. Al obtener el título profesional podían gozar del sueldo íntegro correspondiente a dicha categoría, la que por otra parte era la más alta en el escalafón.²⁷ A esta legislación se fueron adicionando modificaciones entre 1945 y 1947, con las que se aclararon algunos problemas y discusiones que giraron en torno al ejercicio profesional del magisterio, a la vez que se fue definiendo más y con mayor precisión la profesión magisterial.²⁸

En 1947 se determinó que los profesores no titulados que se encontraban desempeñando su función al entrar en vigor la Ley reglamentaria de los artículos 4o. y 5o. constitucionales podrían capacitarse en un término de hasta seis años, de acuerdo con los

programas que formulara la SEP, tomando en consideración la antigüedad y la eficiencia con que se hubiera desempeñado el cargo. Entretanto, los nuevos nombramientos se otorgarían con carácter provisional y se refrendarían año con año, siempre y cuando los interesados demostraran estar cumpliendo puntualmente con el programa de capacitación correspondiente. Los derechos escalafonarios y cualesquiera otros que adquirieran en la misma época serían también provisionales; al capacitarse y obtener la autorización de ejercicio profesional, pasarían a ser definitivos.²⁹

La inseguridad en el empleo fue desapareciendo en tanto que el maestro lograba titularse y obtenía la definitividad de su nombramiento con sus respectivos derechos. Pero muchos maestros continuaron ejerciendo su profesión sin título durante esos años y varias décadas más, pues aunque se pretendió que a través del IFCM se titularan todos los maestros en un lapso no mayor de seis años, la intención de todo este proyecto quedó rebasada por la realidad. Al no lograrse este objetivo se tuvo que prorrogar la existencia del Instituto seis años más; concluida esta prórroga y otra más de seis años, se observó que el número de maestros sin título aún era muy elevado, por lo que se emitió, finalmente, un acuerdo que dio permanencia al IFCM desde 1957 hasta 1970. La capacitación y titulación del total de maestros no pudo verse concluida en esos doce años (1944 a 1956) como se había pensado original-

mente,³⁰ por lo que la inseguridad del empleo en el magisterio se mantuvo durante esos años. En el caso de los maestros de primaria del DF, prevaleció esta situación entre el 12% y el 20% del personal docente de los años 1953–1958, ya que en este porcentaje existían los maestros no titulados.

Las alternativas que tenían los maestros dentro del Instituto eran la Escuela Normal Oral y la Escuela por Correspondencia, ambas deberían complementarse, pero la realidad llevaba a que la Normal Oral fuera mucho más operativa ya que funcionaba así: anualmente se llevaba a cabo un curso oral intensivo con duración de seis semanas en el período vacacional; por las condiciones especiales de sus alumnos–maestros que trabajaban entre semana, las labores de la escuela oral se realizaban los viernes, sábados y domingos, durante todo el año.³¹ De 1948 a 1953, 406 maestros que habían estudiado en la Normal Oral lograron obtener el título de profesor de educación primaria superior.

La Escuela Normal Oral beneficiaba sobre todo a los maestros del DF ya que aunque ésta debería atender a los maestros sin título que laboraban en el DF y en los estados de México, Morelos, Tlaxcala, Hidalgo y Puebla,³² para 1954 los maestros del DF aún constituían el mayor porcentaje de alumnos de esta Normal.³³

A pesar del esfuerzo que representó la creación del IFCM, en 1958, del total de 18 065 maestros que trabajaban en el DF: sólo el 80% se encontraban titulados.³⁴

Aun así, y aunque la titulación no fue total, para la profesión del magisterio significó una mejoría, pues se fue logrando mayor homogeneidad entre el sector. La profesionalización de la carrera magisterial en el DF, entendida tanto por los maestros como por la SEP, como la titulación de todos los maestros, se vio obstaculizada en los años cuarenta y cincuenta por varias circunstancias: una de ellas fue el gran crecimiento urbano del DF que rebasó

la oferta de escuelas y maestros. El esfuerzo federal por abrir escuelas y plazas para maestros fue menor a la demanda educativa de la creciente población del DF, así, del 74% de la población infantil de 6 a 14 años de la entidad que se atendían en 1948, sólo creció a un 84% en 1958; el 16% de esta población quedó sin educación primaria en 1958. (Ver cuadro ALFABETISMO en el DF)

El desarrollo desigual del país provocó una mayor concentración

de la población en ciertas zonas, la ciudad de México fue creciendo con mucha rapidez, en torno a ella se fueron estableciendo grandes asentamientos humanos, proceso que había iniciado desde principios de siglo. Hacia 1948, la población total del DF era de 2 942 594 habitantes, de estos 2 143 646 vivían en la ciudad de México y 798 948 en las doce delegaciones establecidas alrededor de esta ciudad.³⁵ Mientras que la ciudad de México era considerada zona urbana, las doce delegaciones eran calificadas como zona rural. Igualmente, la mayor concentración de maestros y de alumnos sería en la zona urbana donde se tenían mejores condiciones de vida y de trabajo. (Ver cuadro SISTEMA ESCOLAR DE PRIMARIAS DEL DF (1948-1958) y POBLACIÓN DEL DF POR CUARTELES Y DELEGACIONES.)

La población docente creció casi en un 81% de 1948 a 1958, pero también se elevó el número de maestros sin título, en lugar de haber logrado el total de titulación, se redujo de un 90% del personal docente con título que existía en 1953, a un 80% en 1958. El número de escuelas sólo creció en un 72%, mientras que la población de alumnos casi se duplicó pues creció en un 95%.

El crecimiento del número de escuelas, de maestros y de alumnos fue insuficiente pues alrededor del 20% de la población infantil entre 6 y 14 años quedó sin escuela entre 1948 y 1958 en el DF. En promedio global, en esa década, 148 292 niños quedaron sin escuela, sólo pudieron ingresar a la es-



cuela 539 399 alumnos. Si tomamos como base que cada maestro podría haber atendido un promedio de 35 alumnos y que cada escuela podría admitir 440 alumnos, se hubiera necesitado en promedio 4 237 maestros y 337 escuelas más de los que hubo entre 1948 a 1958 para cubrir la educación de la población infantil de la entidad que no recibió educación primaria. ¿Por qué sucedió esto? ¿Por la falta de maestros y escuelas? o ¿porque la economía precaria de cada hogar no pudo soportar el envío de los niños a la escuela?

Aun así, la expansión demográfica del DF facilitó la contratación de muchos profesores rurales o personas que no podían acreditar debidamente su profesión y que tampoco podían reclamar altos honorarios; el objetivo de titular a todos los maestros tampoco fue logrado en tanto que no había los recursos suficientes para el pago de toda la infraestructura del Instituto.

La modernización del país implicaba la necesidad de elevar los niveles de educación de la sociedad mexicana, pero como la prioridad principal del gasto del gobierno mexicano, tanto la de Miguel Alemán Valdés como de Adolfo Ruiz Cortines era el crecimiento de la industria, lo secundario era la educación. Ambos gobiernos invirtieron alrededor del 50% en empresas económicas, mientras que sólo asignaron alrededor del 13.5% para el gasto social.³⁶ El gasto en educación de los gobiernos de Miguel Alemán y Adolfo Ruiz Cortines fue el más bajo desde Lázaro Cárdenas hasta José López Porti-

llo.³⁷ El limitado presupuesto educativo del gasto público de estos años que apoyó al proyecto de capacitación magisterial fue otro obstáculo para llevar a buen término este proyecto. ¿Cómo repercutió la política de restricción del gasto público en la situación profesional y económica del magisterio? Por una parte, no se logró titular a todos los maestros en un período corto, y al contrario se incrementó el número de maestros no titulados, esto implicó que estos maestros no tuvieran la propiedad de su plaza docente pues ésta estaba, junto con todos los derechos de antigüedad y de elección de lugar de trabajo, condicionada hasta que se hubieran titulado. Sólo hasta entonces, el maestro lograba merecer todos los derechos sobre la plaza ocupada por él, por lo tanto, su situación laboral y profesional dependía, en gran medida, de la autoridad educativa: director, inspector, etcétera, o de la buena voluntad de sus representantes sindicales.

Por otra parte, el deterioro salarial que sufrió el magisterio en estos años vino a afectar aún más sus condiciones de vida y de trabajo. Entre 1945 y 1948, el salario del maestro de primaria del DF se estancó pues en todos esos años recibió \$315 mensualmente y el constante incremento del costo de la vida dejó vacíos sus bolsillos. En mayo de 1948, el gobierno alemán sólo otorgó un peso de incremento salarial para este sector magisterial y si bien el salario nominal de 1948 (\$315) se vio duplicado en 1954 (\$644) y para 1958 se

triplicó (\$950), el salario real (salario nominal + índice de precios x 100) tuvo una tendencia diferente, pues la inflación y el débil control de precios del periodo alemánista llevó a que este decreciera aceleradamente hasta lograr el salario más bajo en 1952. En los dos siguientes años, primeros del Ruizcortinismo, el salario real mejoró notablemente, siendo los más altos de 1948 a 1958, pero en 1955, después de la devaluación de 1954,



el salario real cayó estrepitosamente, siendo el más bajo de ese periodo. Ver cuadro salarios.

La tendencia de deterioro de los salarios, nominal y real, del magisterio se revirtió a partir de 1956, en coincidencia con la tendencia de ascenso económico de la economía mexicana, comenzó a elevarse poco a poco. Y si bien el gobierno de Ruiz Cortines había pretendido dar una imagen de benefactor social, de mejorar el

bienestar y la educación del pueblo mexicano desde su primer año de gobierno, es hasta 1956 que existen las condiciones económicas y políticas para que hubiera esta mejoría.

¿Por qué este deterioro económico y profesional del magisterio no desató movilizaciones magisteriales en la década de los cuarenta o en el primer quinquenio de los cincuenta como las que se vivieron al finalizar la década de los años cincuenta? Una forma de resolver los bajos salarios fue el "chambismo", esto es, además de trabajar en una plaza en la SEP, el maestro mejoraba sus ingresos realizando otras actividades. Adelina Zendejas, profesora en esos años, hace una reflexión sobre la crisis de la educación de estos años en el DF; nos dice que "muchas veces al abordar un ruletero, nos encontramos con un maestro que sirve su turno de 5 horas en la escuela primaria y 8 de chofer. Los hay —continúa la maestra— que no teniendo otros recursos, venden en abonos, tienen misceláneas, casas de huéspedes, librerías de viejo, pequeños talleres o son vendedores de billetes de lotería".³⁸ Con todo esto, el maestro que laboraba más de un turno poco a poco se iba convirtiendo en un trabajador a destajo por lo que su labor docente se veía deteriorada por no ser atendida con toda la profesionalidad y dedicación necesaria.

Otra de las razones que explican la poca movilización política de los maestros es que muchos de ellos, recién llegados del campo, tuvieron oportunidades de ascenso eco-

nómico y escalafonario, por lo tanto de elevar su status social, sobre todo por los estudios realizados en el IFCM. Fuera de la profesión también hubo mejores opciones, pues el maestro podía seguir estudiando en otras instituciones como la Normal Superior de México, la Facultad de Filosofía de la UNAM y el Politécnico, entre otras.

Las posibilidades de superación fuera del magisterio se constituyeron en otro gran obstáculo para la profesionalización del magisterio, pues eran una vía por la cual muchos maestros desertaban a la profesión. Durante muchos años, la carrera magisterial continuó siendo considerada como una profesión con poco crédito social pues era una carrera corta, fácil de estudiar y barata.³⁹ Esta situación de profesión de mediana calidad ligada a la insuficiente remuneración económica provocó que esta carrera fuera utilizada como "puente" para pasar a ocupaciones más lucrativas.⁴⁰ Antes de concluir sus estudios en la Escuela Nacional de Maestros, muchos futuros maestros ya tenían el propósito de abandonar la profesión magisterial; en la investigación que realizó el profr. José Pérez y Pérez entre los alumnos de la ENM entre 1947 y 1949 se muestra que más de la mitad de los normalistas tenía esta intención.⁴¹

Unos años antes, en los primeros congresos nacionales de educación normal realizados en 1944 y 1945 se discutía sobre la necesidad de dignificar la carrera de maestro, logrando su profesionalización. En alguno de estos congresos, el profr. Rafael Ramírez



apuntaba: "los maestros necesitan ahora ser más cultos, tan cultos, por lo menos, como lo son las personas que ejercen las otras profesiones, los médicos, los abogados, los ingenieros, etc., salidos de las aulas de la Universidad; pues de no serlo, su especialidad nunca podrá alcanzar el legítimo rango de una profesión, sino que seguirá siendo como hasta ahora, un mero oficio u ocupación rutinaria de esas que, como las artesanías, pueden ejercerse con una cultura general mínima con tal de tener conocimientos técnicos indispensables para el caso."⁴² Una de las principales conclusiones de estos congresos es que subrayó enfáticamente que la educación normal debía "conceptuarse de tipo profesional, apartándola del carácter de institución de segunda enseñanza que actualmente tiene."⁴³ En este congreso también se planteó la necesidad de estudiar la forma de resolver el problema de los maestros en servicio no titulados.⁴⁴

Por ser un espacio poco codiciado por lo hombres, o por el tipo de trabajo que requiere del educador gran sensibilidad y acercamiento emocional con los niños, la carrera magisterial era considerada como una profesión femenina, ya que alrededor del 68% del personal docente de primarias del DF eran mujeres. Un punto a notar es que el número de profesoras disminuyó levemente en esos años.

Por estas mismas condiciones de poder trabajar en la educación sin título, con mínima preparación, o avalado por algunos años de docencia en otras parte del país, la

profesión magisterial era atractiva. Pero aún lo era más en el DF, pues la calidad de vida que tenía la ciudad más importante del país representaba para al maestro de origen campesino, que había padecido graves privaciones, mejores opciones de estudio, transporte más barato, agua potable en casa, luz y todas las comodidades que conlleva la infraestructura de la región, además de una vida nocturna con una gran variedad

cultural y recreativa: cine, teatro, centros de baile, bares, veladas literarias, toros, etc.

Aunque los maestros capitalinos tuvieron la promesa de mejores condiciones laborales y de vida, al interior de la profesión se vivía con gran inquietud ante la posibilidad de perder su empleo por no tener legalmente requisitado su ejercicio profesional. El IFCM se fue constituyendo en la posibilidad de lograr estabilidad laboral, lo



que representó, en largo plazo, una mejoría profesional.

Las tradicionales demandas del magisterio organizado planteadas desde las décadas anteriores como fueron el incremento salarial, sobresueldo –sueldo por vida cara e insalubre– y la jubilación con sueldo íntegro al cumplir los treinta años de servicio y sin límite de edad⁴⁵ se mantuvieron en pie hasta el final de los años cincuenta. Acorde con la política restrictiva en el gasto social del gobierno alemanista, la SEP respondió de una forma limitada a las demandas salariales aunque ofreció alternativas colaterales como préstamos para adquirir casa o servicio médico que contrarrestaron los efectos del salario bajo. La posibilidad de trabajo, casa y servicios médicos suavitaron los efectos del deterioro salarial.⁴⁶

Al finalizar 1959, presionado por la movilización magisterial, la SEP

acordó la expedición de títulos con dispensa del examen profesional a maestros con cinco o más años de servicio, además de dar facilidades máximas a los que tuvieran menos de ese tiempo de servicio.⁴⁷ Esta decisión favorecería la titulación completa no sólo de los maestros que laboraban en el DF, sino también a los demás.

A manera de conclusión podemos decir que a pesar de que no se logra la titulación total de los maestros de primaria del DF, en esos años a través del IFCM, por la expansión demográfica infantil, el bajo presupuesto educativo y la propia deserción de los maestros, la profesión magisterial se vio beneficiada con la creación de esta instancia, pues se sentaron las bases para lograr la tan ansiada estabilidad en la plaza ocupada, con sus respectivos derechos de antigüedad y de inamovilidad por la adquisición del título que am-

paraba su ejercicio profesional. Además se fue logrando la homogeneización del magisterio no sólo por adquirir la misma categoría escalafonaria, con salario igual, sino, sobre todo, porque se fue uniformando la formación del magisterio. El caso de los maestros de educación primaria del DF es representativo, y peculiar al mismo tiempo, ya que por el desigual desarrollo económico urbanizado, el DF se constituyó en un polo de alta concentración de población, lugar que también atrajo a los profesores de mayor preparación profesional y/o con mucha antigüedad en el servicio educativo del país para obtener mejores salarios, condiciones de vida más cómodas y con más posibilidades de superación profesional. Así, como casi el 80% del total de maestros eran titulados, todos estos maestros quedaban ubicados en la categoría más alta del escalafón ■

PERSONAL DOCENTE DEL DISTRITO FEDERAL
(TITULADOS Y NO TITULADOS)
(porcentajes)

Año	Total	Con título	%	Sin título	%
1953	12 631	11 167	88	1 464	12
1954	13 665	12 005	88	1 660	12
1955	14 904	12 852	86	2 052	14
1956	15 897	13 343	84	2 554	16
1957	16 683	13 494	81	3 189	19
1958	18 065	14 418	80	3 647	20

Fuente: *Anuarios Estadísticos de los Estados Unidos Mexicanos* de 1955–1956 y 1958–1959.

PERSONAL DOCENTE TITULADO Y NO-TITULADO DEL DF
(Urbanos y rurales)

Año	Urbanos				Rurales			
	Con título	%	Sin título	%	Con título	%	Sin título	%
1953	10 487	89	316	11	680	82	148	18
1954	11 346	88	1 526	12	659	83	134	17
1955	12 030	87	1 796	13	822	76	256	24
1956	12 547	85	2 190	15	796	69	364	31
1957	12 734	82	2 735	18	760	63	454	37
1958	13 464	81	3 123	19	954	65	524	35

Fuente: *Anuarios Estadísticos de los Estados Unidos Mexicanos, 1955-1956 y 1958-1959.*

En la zona foránea se empleó un porcentaje mayor de maestros sin título que en la zona urbana, llegando a que uno de cada tres maestros rurales trabajaba sin título en 1958.

ALFABETISMO EN EL DF
(1948-1958)

Año	Población escolar de 6 a 14 años	Población que recibe educación	Población que no recibe educación
1948	528 619	388 928	139 691
1949	554 661	399 304	155 357
1950	682 631	432 268	151 584
1951	617 097	459 659	157 438
1952	648 147	486 249	161 848
1953	680 668	521 953	158 715
1954	714 821	568 574	146 247
1955	750 687	609 125	141 562
1956	788 459	648 856	139 603
1957	828 020	688 843	139 177
1958	869 566	729 625	139 914

Fuente: *Anuarios Estadísticos de Estados Unidos Mexicanos, de 1946-1950, 1953, 1955-1956 y 1958-1959.*

que representó, en largo plazo, una mejoría profesional.

Las tradicionales demandas del magisterio organizado planteadas desde las décadas anteriores como fueron el incremento salarial, sobresueldo –sueldo por vida cara e insalubre– y la jubilación con sueldo íntegro al cumplir los treinta años de servicio y sin límite de edad⁴⁵ se mantuvieron en pie hasta el final de los años cincuenta. Acorde con la política restrictiva en el gasto social del gobierno alemanista, la SEP respondió de una forma limitada a las demandas salariales aunque ofreció alternativas colaterales como préstamos para adquirir casa o servicio médico que contrarrestaron los efectos del salario bajo. La posibilidad de trabajo, casa y servicios médicos suavitaron los efectos del deterioro salarial.⁴⁶

Al finalizar 1959, presionado por la movilización magisterial, la SEP

acordó la expedición de títulos con dispensa del examen profesional a maestros con cinco o más años de servicio, además de dar facilidades máximas a los que tuvieran menos de ese tiempo de servicio.⁴⁷ Esta decisión favorecería la titulación completa no sólo de los maestros que laboraban en el DF, sino también a los demás.

A manera de conclusión podemos decir que a pesar de que no se logra la titulación total de los maestros de primaria del DF, en esos años a través del IFCM, por la expansión demográfica infantil, el bajo presupuesto educativo y la propia desertión de los maestros, la profesión magisterial se vio beneficiada con la creación de esta instancia, pues se sentaron las bases para lograr la tan ansiada estabilidad en la plaza ocupada, con sus respectivos derechos de antigüedad y de inamovilidad por la adquisición del título que am-

paraba su ejercicio profesional. Además se fue logrando la homogeneización del magisterio no sólo por adquirir la misma categoría escalafonaria, con salario igual, sino, sobre todo, porque se fue uniformando la formación del magisterio. El caso de los maestros de educación primaria del DF es representativo, y peculiar al mismo tiempo, ya que por el desigual desarrollo económico urbanizado, el DF se constituyó en un polo de alta concentración de población, lugar que también atrajo a los profesores de mayor preparación profesional y/o con mucha antigüedad en el servicio educativo del país para obtener mejores salarios, condiciones de vida más cómodas y con más posibilidades de superación profesional. Así, como casi el 80% del total de maestros eran titulados, todos estos maestros quedaban ubicados en la categoría más alta del escalafón ■

PERSONAL DOCENTE DEL DISTRITO FEDERAL
(TITULADOS Y NO TITULADOS)
(porcentajes)

Año	Total	Con título	%	Sin título	%
1953	12 631	11 167	88	1 464	12
1954	13 665	12 005	88	1 660	12
1955	14 904	12 852	86	2 052	14
1956	15 897	13 343	84	2 554	16
1957	16 683	13 494	81	3 189	19
1958	18 065	14 418	80	3 647	20

Fuente: *Anuarios Estadísticos de los Estados Unidos Mexicanos* de 1955–1956 y 1958–1959.

PERSONAL DOCENTE TITULADO Y NO-TITULADO DEL DF
(Urbanos y rurales)

Año	Urbanos				Rurales			
	Con título	%	Sin título	%	Con título	%	Sin título	%
1953	10 487	89	316	11	680	82	148	18
1954	11 346	88	1 526	12	659	83	134	17
1955	12 030	87	1 796	13	822	76	256	24
1956	12 547	85	2 190	15	796	69	364	31
1957	12 734	82	2 735	18	760	63	454	37
1958	13 464	81	3 123	19	954	65	524	35

Fuente: *Anuarios Estadísticos de los Estados Unidos Mexicanos*, 1955-1956 y 1958-1959.

En la zona foránea se empleó un porcentaje mayor de maestros sin título que en la zona urbana, llegando a que uno de cada tres maestros rurales trabajaba sin título en 1958.

ALFABETISMO EN EL DF
(1948-1958)

Año	Población escolar de 6 a 14 años	Población que recibe educación	Población que no recibe educación
1948	528 619	388 928	139 691
1949	554 661	399 304	155 357
1950	682 631	432 268	151 584
1951	617 097	459 659	157 438
1952	648 147	486 249	161 848
1953	680 668	521 953	158 715
1954	714 821	568 574	146 247
1955	750 687	609 125	141 562
1956	788 459	648 856	139 603
1957	828 020	688 843	139 177
1958	869 566	729 625	139 914

Fuente: *Anuarios Estadísticos de Estados Unidos Mexicanos*, de 1946-1950, 1953, 1955-1956 y 1958-1959.

PERSONAL DOCENTE DE PRIMARIAS DEL DF
(por sexos)

Año	Total	Hombres	%	Mujeres	%
1948	10 007	3 179	32	6 828	68
1949	11 283	3 226	31	7 057	69
1950	11 203	3 580	32	7 623	68
1951	11 697	3 778	32	7 919	68
1952	12 900	4 165	32	8 735	68
1953	12 631	4 055	32	8 576	68
1954	13 665	4 355	32	9 310	68
1955	14 904	4 827	32	10 077	68
1956	15 897	5 129	32	10 768	68
1957	16 683	5 529	33	11 154	67
1958	18 065	6 108	34	11 957	66

Fuente: *Anuarios Estadísticos de Estados Unidos Mexicanos*, 1946–1950, 1955–1956 y 1958–1959.

NOTAS

1 Sobre la idea de PROFESIÓN no existen conceptualizaciones concretas, los investigadores que dedican un espacio al análisis sobre este tema por lo general "se refieren a la que produce determinado tipo de tendencia, programa o visión del mundo". *La investigación educativa en los ochenta. Perspectivas para los noventa*. cuaderno #4 *Los estados del conoci-*

miento. Formación de docentes y profesionales de la educación, 2º congreso nacional de investigación educativa, México, SNTE, 1993. Los conceptos más relevantes respecto la FORMACIÓN son los elaborados por Ángel Díaz Barriga y Pasillas, el primero hace distinción entre formación y aprendizaje, mientras que el segundo se propone diferenciar la formación respecto a la pedagogía y la educación. Por su parte, Ramiro Reyes y el mismo Pasillas consideran que lo esencial de la formación es que se trata de un proyecto propio, ahora no es la escuela ni el maestro lo importante,

sino el que "decide" y participa activamente en el proceso. Ángel Díaz Barriga. (1990). "Investigación educativa y Formación de profesores. Contradicciones de una articulación". en Cuadernos del CESU #20, México, UNAM. Miguel Angel Pasillas (1992). "La formación docente: categorías y análisis" en *Pedagogía* 1(8), 42–53. México, UPN; y Ramiro Reyes. "El aula como espacio de formación" en *Cero en Conducta* 33–34. México Educación y Cambio. Particularmente sobre *la formación de docentes*, Sergio Espinoza (1990) en "La mitología en la formación de profesores" en *Crítica*

42-43, 80-85. Puebla, Universidad Autónoma de Puebla caracteriza este proceso como un mito real. Relativamente cercanos a éste, Pasillas y Serrano (1992) plantean que la idea de formación debe analizarse en sus tres cualidades: in-formación, con-formación y trans-formación.

2 El término PROFESIONALIZAR se entiende como elevar de calidad y eficiencia la actividad de una profesión. La PROFESIONALIZACIÓN magisterial fue comprendida por la SEP y los maestros, en última instancia como la titulación de estos últimos.

3 SEP. "El Instituto Federal de Capacitación del Magisterio, bosquejo histórico" en Revista de Cultura Pedagógica *Mejoramiento Profesional del Magisterio*, México, Dirección General de Capacitación y Mejoramiento Profesional del Magisterio, SEP, dic. de 1985, Nos. 2 y 3, p. 11. Además aquí se localiza la Ley que establece el Instituto Federal de Capacitación del Magisterio, pp. 14-18. ¿Por qué en lugar de fortalecer las escuelas normales se creó otra institución para elevar el nivel de la profesión magisterial? Al Estado le resultó más efectiva esta opción transitoria para preparar y titular a los maestros en servicio, esto es a lo maestros en activo. Alberto Arnaut Salgado. *Historia de una profesión; maestros de educación primaria en México 1887-1993*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Internacionales, 1993, 330 pp. Tesis Maestro en Ciencia Política.

El antecedente inmediato al IFCM es la creación, en 1936, de la Escuela Normal Nocturna del DF para mentores no titulados en servicio. Este fue uno de los primeros pasos para la profesionalización de los maestros que benefició, sobre todo, a los profesores del DF y de los estados circunvecinos.

4 Ariel José Contreras. *México 1940: industrialización y crisis política*, México, Siglo XXI, 1980. Contreras coincide con otros investigadores en que en este período, que inicia a partir de los años cuarenta, se puede observar claramente el fin de una época y el comien-

zo de otra. En particular Raymond Vernon afirma que al concluir el sexenio de Manuel Ávila Camacho, la imagen del país semi-industrial y semi-comercial que tenía en el sexenio anterior comenzó a ser sustituida por la imagen de un México industrial y moderno. Véase Raymond Vernon. *El dilema del desarrollo económico de México*, México, Editorial Diana, 1977, p. 112.

5 José Luis Reyna y Raúl Trejo. *De Adolfo Ruiz Cortines a Adolfo López Mateos*, México, Siglo XXI-UNAM IIS (Colección La Clase obrera en la historia de México, #12), 1986, p. 8.

6 *Loc. cit.*

7 Luis Medina. *Del cardenismo al avilacamachismo 1940-1952*, México, El Colegio de México, 1978 (Colección Historia de la Revolución Mexicana N° 18), p. 230. Córdova, Arnaldo. *La política de masas del cardenismo*, México, ERA-Serie Popular N°26, pp. 194-195 y Meyer, Lorenzo. *op. cit.*, p. 464.

8 Jorge Basurto. *Del avilacamachismo al alemanismo (1940-1952)*, México, Siglo XXI, 1984, pp. 15-19.

9 Leopoldo Solís, *Controversias del crecimiento y la distribución. Opiniones de economistas mexicanos acerca de la política económica*, México, FCE, 1973, pp. 9 y 10. Clark Reynolds, *La economía mexicana, su estructura y crecimiento en el siglo XX*, México, FCE, 1973, pp. 111 y 115. Blanca Torres, *op.cit.*, p. 22. "La inflación -dice Bortz- fue un mecanismo fundamental para aumentar la tasa de explotación y provocar la consecuente transferencia de valor del proletariado a la burguesía, sobre la cual se construyó la base del desarrollo industrial de la época". Bortz, *op.cit.*, p. 45. Ya con anterioridad Vernon había escrito que "la notable detención de los salarios industriales fue la bendición para el crecimiento del país". Vernon, *op. cit.*, p. 116.

10 Luis Medina. *Del cardenismo al avilacamachismo*, México, El colegio de México, 1978, (Colección Historia de la Revolución Mexicana, N° 18), pp 231-282

11 *Ibid.*, p. 335.

12 Renward García Medrano. *La educación en México en Educación y sociedad en México. La política educativa en México*, México, Universidad Pedagógica Nacional, 1979, (Cuaderno de LECTURA #7), pp. 19-20.

13 Patricia de Leonardo. *La educación superior privada en México. Bosquejo histórico*, México, editorial Línea, UAG-UAZ, 1983 (Serie educación y sociedad), pp. 107-118.

14 SEP. "El Instituto Federal de Capacitación del Magisterio, bosquejo histórico" en Revista de Cultura Pedagógica *Mejoramiento Profesional del Magisterio*, México, Dirección General de Capacitación y Mejoramiento Profesional del Magisterio, SEP, dic. de 1985, Nos. 2 y 3, p. 11.

15 SEP. *Ibid.*, p. 12.

16 Britton dice que el 90% de los 4 000 maestros de escuelas públicas del DF recibían entre 25 y el 50% menos que un salario mínimo requerido para vivir en el DF en 1933. Britton, *op. cit.*, p. 82.

17 Arnaldo Córdova. *Los maestros rurales como agentes del sistema político en el cardenismo*, México, UNAM-CELA (Serie de avances de investigación #8), p. 13.

18 Además de la Ley de Profesiones se expiden otras leyes y reglamentos con las que se intentó regularizar la vida laboral y profesional del magisterio, así que se publican la Ley reglamentaria de los artículos 4o. y 5o. constitucionales relativos al ejercicio de las profesiones en el Distrito Federal y Territorios Federales. El Reglamento de la Ley Reglamentaria del art. 5o. constitucional, relativo al ejercicio de las profesiones en el DF. Dos decretos que reformaron o adicionaron algunos artículos a este reglamento. Todos estos documentos fueron creados entre 1944 y 1947. Además del reglamento de las Condiciones generales de trabajo del personal de la SEP en 1946 y el Reglamento de Escalafón en 1948.

19 Memorándum No. 11404 que envía el secretario de Educación Pública, lic. Octavio

- Véjar Vázquez, al jefe de la oficina jurídica de la SEP, con fecha 28 de septiembre de 1942, contenido en la caja No. 1441 de oficina jurídica y de Revalidación de estudios, del Archivo Histórico de la SEP (AHSEP).
- 20 Dictamen sobre la situación de los maestros que no tienen regularizada su preparación profesional y sobre aquellos que no poseen títulos, que emite el Lic. Ezequiel Coutiño, subjefe de la oficina jurídica y de revalidación de estudios, con fecha del 7 de septiembre de 1942, contenido en la caja No. 1441 de la Oficina Jurídica y de Revalidación de Estudios del AHSEP.
- 21 *Ibid.*, pp. 15 y 16.
- 22 Memorandum No. 11404... *op. cit.*
- 23 Artículo del Capítulo I y Artículo 8o. del Capítulo II de la Ley reglamentaria de los artículos 4o y 5o constitucionales relativos al ejercicio de las profesiones del DF y Territorios Federales, decretada por el Congreso de la Unión de los Estados Unidos Mexicanos el 30 de diciembre de 1944, localizado en Francisco Arce Gurza, *op. cit.*
- 24 Artículo 25 del Capítulo V de la Ley reglamentaria, *op. cit.*
- 25 Inciso (b) del Artículo 11 de los transitorios, *Ibid.*
- 26 Artículos 9o. 120o. de la Ley que establece el IFCM..., *op. cit.*
- 27 Artículo 8o. de la Ley que establece el IFCM... *ibid.*
- 28 El 27 de septiembre de 1945 se expidió el Reglamento de la Ley Reglamentaria del art. 5o. constitucional, relativo al ejercicio de las profesiones en el DF además, se expidieron dos decretos que reformaron o adicionaron algunos artículos a este reglamento. Estos tres documentos se encuentran en SEP. *Administración y Legislación educativa*, México, SEP, 1976, pp. 352-363.
- 29 Inciso (b) del Art. 4o. del Decreto del 25 de enero de 1947 contenido en SEP. *Administración y Legislación educativa...*, *op. cit.* y Ley que establece la creación del IFCM en vista pedagógica *Mejoramiento Profesional del Magisterio*, *op. cit.*, pp. 14-18.
- 30 Decreto que prorroga la Ley que creó el IFCM contenido en SEP. *Mejoramiento Profesional del Magisterio...*, *op. cit.*, pp. 47-48 y "Acuerdo que da permanencia al Instituto" en *Ibid.*, pp. 49-50. Para el caso específico de los maestros de primaria del DF, ver el Cuadro 12, p. 64 de este capítulo.
- 31 SEP. Anexo No 1 "El IFCM" por Vicente Carrubias en *Junta Nacional de Educación Normal*, México, 1954, tomo I, pp. 99-100.
- 32 SEP. *IFCM. Memoria (1952-1958)*, México, 1958, p. 140.
- 33 SEP. *Junta nacional...* *op. cit.*, 1954, p. 121.
- 34 *Anuarios estadísticos de los Estados Unidos Mexicanos* de 1955-1956 y 1958-1959.
- 35 La ciudad de México estaba subdividida en doce cuarteles. El sur de la ciudad estaba comprendido en los cuarteles XII y X.
- 36 James W. Wilkie. *La revolución mexicana (1910-1976). Gasto federal y cambio social*, México, FCE, 1978.
- 37 Fernando Solana y Raúl Bolaños. *et al.*, "Gasto Público en el ramo de la educación pública en los presupuestos federales desde 1868 a 1981" en *Historia de la Educación Pública en México*, México, SEP-FCE, 1982.
- 38 Adelina Zendejas, *La crisis de la educación en México*, 1958, s/e.
- 39 Gobierno de Monterrey, *Memoria del II Congreso Nacional de Educación Normal* (nov-dic) 1945, Monterrey, N.L. pp. 146, 147.
- 40 SEP. *Junta nacional de educación normal*, 1954, pp. 60-61; e Ifigenia Martínez de Navarrete, "El financiamiento de la educación pública en México" en *Investigación Económica*, No. 69, Vol. XVIII, 1958, p. 35; José Pérez y Pérez, *Problemas de la Escuela Normal de Maestros*, México, Escuela Normal Superior, 1952, p. 47.
- 41 El Profr. Pérez Pérez dice que las aspiraciones profesionales de los normalistas eran las siguientes:
- el 47.22% iba a ejercer su profesión y a superarse en la misma.
- el 45.61% iba a estudiar profesiones superiores.
- el 3.79% iba a realizar estudios artísticos y el 2.53% iba a realizar estudios técnicos, en José Pérez..., *op. cit.*, p. 47.
- 42 SEP. *La profesionalización de la educación normal en México*, México, Cuadernos de la SEP (Documentos 1944-1984), junio de 1984. El subrayado es mío.
- 43 SEP. "Conclusiones del Primer Congreso de Educación Normal" en revista *Educación Nacional*, mayo de 1944, año I, p. 361.
- 44 SEP. *Ibid.*, p. 363. Desde el I Congreso Nacional de Educación normal realizado en Saltillo en abril de 1944, así como en el segundo, en 1945, Monterrey, Nuevo León. Así como en 1947 se reunió el Congreso Nacional de Educación Rural reunido dos años después y en las Juntas Nacionales de Educación Normal realizadas en 1953 y en 1954, un tema que preocupaba era la necesidad de profesionalizar la carrera magisterial. En estas reuniones se analizó desde el tipo de selección en cada escuela normal, el perfil profesional del maestro que se pretendía formar en las escuelas normales, hasta los incentivos económicos que deberían existir para atraer y retener en su profesión a los maestros.
- 45 SNTE. Revista *Reivindicación*, S/N, 15 de marzo de 1948.
- 46 Las victorias logradas por las movilizaciones de los maestros capitalinos desde los años cuarenta favorecieron a todos los agremiados del SNTE pues se incrementó la apertura de plazas, aumentó la partida para servicios médicos, se autorizaron préstamos de la Dirección General de Pensiones Civiles para la construcción de 750 mil casas en la Unidad Modelo, que beneficiaron particularmente a los trabajadores de la educación del DF.
- 47 Gerardo Peláez. *Las luchas magisteriales de 1956-1960*, México, Ediciones de Cultura Popular, 1984, pp. 117-129.

El intelectual y su mundo

Tomás Bernal Alanis*

SAID, Edward W.

Representaciones del intelectual

Tr. Isidro Arias. Barcelona, Paidós, 1996. 125 pp.
(Paidós Studio, 113).

El libro *Representaciones del intelectual* del pensador Edward W. Said nos trae a la memoria el difícil papel que tiene que desempeñar siempre el intelectual en relación a su mundo. No nada más en lo que tiene que ver con su contexto histórico, sino también con sus preocupaciones como hijo de su época, de una cultura y de un espacio geográfico, llamado nación.

Para iniciar, Said pertenece a esa *intelligentsia* árabe que arribó al mundo occidental para estudiar y preparar un contradiscurso a la intelectualidad hegemónica de Europa y Norteamérica. El autor –según el antropólogo Josep R. Llobera– ha creado un lenguaje contestatario hacia la cultura occidental, en el concepto de Orientalismo¹, para hacer un frente ideológico de lucha anticolonialista.

En este incesante tránsito de intelectuales colonizados que van a estudiar a las metrópolis y que después teorizan sobre una propuesta contracultural, la historia tiene muchos ejemplos: Kenyata, Franz

Fanon, Rabindranath Tagore, Mohandas Gandhi para mencionar sólo algunos. Para ellos lo fundamental es generar un diálogo de igual a igual.

Para lograrlo, tienen que buscar una independencia frente al poder. Difícil situación del intelectual, pero es en ese rechazo a las instituciones y al discurso oficial donde puede encontrar su verdadero papel de agente moral, de cambio social o, por qué no decirlo: de representar un papel público ante la opinión de la sociedad.

En ese dilema, Said enfoca todo su interés a establecer el papel del intelectual, y lo expresa de la siguiente manera: "El intelectual tiene que ir de acá para allá, ha de disponer del espacio en que se mantiene erguido y responde a la autoridad, puesto que el sometimiento mudo a la autoridad en el mundo de hoy es una de las mayores amenazas para una vida intelectual activa y moral."²

Con esta postura, el intelectual tiene que desempeñar un papel de ser pensante e inteligente que sepa mantener su distancia respecto a los mecanismos de control que puedan utilizar el Estado o sus instituciones para manipular esa capacidad creadora. Esto puede hacerlo escribiendo, hablando, apareciendo en algún medio de comunicación o en cualquier otra presentación intelectual frente al público.

Este distanciamiento necesario nos trae a la mente la diferenciación que hizo el gran sociólogo alemán Max Weber entre el papel que desarrolla un político y un científico³, como muestra de espacios diferenciados y de funciones distintas en la sociedad. Cada cual en su terreno, sin pensar que esa separación es total y absolu-

ta. Las redes de lo social son permeables a infinidad de campos, en los cuales su influencia tiene innumerables repercusiones.

De aquí la insistencia en Said de reconocer que el intelectual juega un papel central en la configuración de nuevas redes entre él y el poder. ¿Hasta dónde llegan los límites de dichas relaciones? ¿Son complementarias o excluyentes? Preguntas mordaces que el autor se hace, sabiendo que su papel es el de pensar. Y piensa críticamente, como afirma Said muy acertadamente: el intelectual tiene que ser un francotirador.

Ante esta definición, el intelectual se mueve ante los fenómenos sociales como un intelectual tradicional o un intelectual orgánico. El primero, con la tarea de reproducir y enseñar un discurso aprobado por una historia, un grupo o un poder; y el segundo, con el enorme reto de representar a un público en sus demandas o insatisfacciones frente al sistema.

Según esta visión creada por Antonio Gramsci, el intelectual está del lado del poder o es un enemigo de él. Y en este papel de agente que piensa y transforma, el intelectual obedece a su cons-

tante preocupación de mantener su reducto de autonomía frente a la autoridad.

Pero, según Said, también hay otro tipo de limitaciones: la especialización, la "corrección política" y la inevitable tendencia de acceder al poder. Las tres matan la curiosidad de ampliar los horizontes, de moverse de acuerdo a los dictados de grupos de denominación "izquierdista" y de ser adoptados por los innumerables brazos del levitán, respectivamente.

Basados en estos obstáculos, el docto tiene que tener la suficiente fuerza para mantener una postura digna ante el poder y saber desenmascarar a tiempo aquellos procesos que justifican las acciones de ciertos grupos y que explicitan lo siguiente: "la tarea del intelectual consiste en mostrar cómo el grupo no es una entidad natural o de origen divino, sino una realidad construida, manufacturada, e incluso en algunos casos un objeto inventado"⁴. Función ineludible de todo estudioso que quiera considerarse como tal, es la de saber desarmar un discurso oficial o un conocimiento implementado para la estandarización de un proceso de dominio ideológico.

Esta preocupación se refleja en la pesquisa por intentar un nuevo enemigo del *status quo* mundial. Ya no es el monstruo rojo del comunismo sino, tal vez, los fundamentalismos que están surgiendo a finales de este siglo, y que de alguna forma ponen en entredicho la viabilidad del mundo occidental capitalista.

Por lo tanto, hay que estar atentos. Said es un intelectual conocedor de estas contracorrientes en la historia. De ahí su interés por reconocer los cambios que se están dando en el mundo de hoy, para proponer una ética viva del intelectual que los ve, los lee y los entiende desde su atalaya, para después intentar transformarlos ■

NOTAS

1 Llobera, Josep R. *La identidad de la antropología*. Barcelona, Anagrama, 1990. pp. 109-126. (Argumentos, 110).

2 Said, Edward W. *Representaciones del intelectual*. Tr. Isidro Arias. Barcelona, Paidós, 1996. 125 pp. (Paidós Studio, 113).

3 Weber, Max. *El político y el científico*. Madrid, Alianza Editorial, 1987.

4 Said, Edward W. *op. cit.* p. 48.

De un recorrido entre cuerpos, ciudades y ética

Carlos Mendiola Mejía*

SENNET, Richard.

Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental.

Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 454. Trad. César Vidal.

(Es un desastre excluir la búsqueda de la moralidad política hasta que la historia haya avanzado por otros medios ese mítico final en que todo se lograría sin esfuerzo alguno.

Thomas Nagel

Con un estilo de escritura y pensamiento que bien se puede calificar como "muy norteamericano" –estilo puesto en juego por Henry Adams en textos tales como *El Monte Saint Michel* y *Chartres* (1904) y *La educación de Henry Adams* (1907)–, Richard Sennet actúa en *Carne y piedra* como fuera un erudito guía o cicerone para turistas intelectuales, a fin de conducirnos por un recorrido reflexionante que va desde las calles de la ciudad de Atenas en el momento que estalló la guerra del Peloponeso, hasta el barrio de Greenwich Village en la actual ciudad de Nueva York. De tal modo pasamos por Roma cuando el empera-

dor Adriano terminó de construir el Panteón, por París en la Alta Edad Media y durante la Revolución Francesa y por Londres en el siglo XIX. Nos señala en mapas los lugares que debemos conocer. Describe con cuidado pinturas como el *Jesucristo con la cruz auestas* y el *Paisaje con la caída de Ícaro* de Pieter Brueghel (1530?–1569). También de este modo, Sennet nos habla en su libro de novelas como *Howards End* de Edward Morgan Forster (1879–1970) y de textos como *Viaje a Italia* de Johann Wolfgang Von Goethe (1770–1830). Y de tal manera nuestro guía teje una compleja red de reflexiones sobre las ciudades y sus habitantes. Porque lo que más le importa es mostrarnos la forma cómo se relacionan entre sí los habitantes de estas ciudades.

Sí, así es, en el ameno texto de *Carne y piedra* lo más importante es la carne, la vida de la carne humana. ¿Cómo se movían varones y mujeres? ¿Qué cosas veían y oían? ¿En dónde comían? ¿Cómo hacían el amor? El cuerpo humano aquí no es considerado como una "naturaleza muerta" a la que hay que describir, sino como un caleidoscopio de épocas. De lo que se trata en *Carne y piedra* es de comprender los usos que se tuvieron en el pasado sobre las concepciones del "cuerpo humano".

Lo que nos propone *Carne y piedra* es que la construcción de las concepciones del cuerpo humano se halla íntimamente relacionada con las ciudades en que vive e imagina la humanidad. El trabajo de Richard Sennet, al mostrarnos el funcionamiento de estas concepciones, no es el de un urbanista ni el de un anatomista –aunque con su erudición no deje de operar desde am-

bos puntos de vista—; es de la cuestión ética de lo que él se encarga:

(U)na experiencia angustiada e infeliz de nuestros cuerpos nos hace más conscientes del mundo en que vivimos (p. 28).

La expulsión de Adán y Eva del Jardín del Edén, hace que dejen de ser inocentes, ingenuos y obedientes, para hacerse conscientes de la vergüenza de su desnudez y, con esto, de que su mundo les es extraño. Ahora, en este viaje por el que nos guía Sennet, se busca alcanzar la conciencia de que:

(L)os logros de la sociedad no aportan un remedio a su sufrimiento, que su infelicidad tiene otro origen, que su dolor deriva del mandato divino de que vivamos juntos como exiliados (p. 401).

Y esta conciencia de la pérdida del Edén, debe permitirnos aceptar nuestro propio dolor y sólo así hacemos sensibles al dolor de otra persona. Para llevar a cabo su propósito de mostrar las concepciones del cuerpo, lo que hace es historia de la ciudad en la civilización occidental. El proyecto comenzó como un trabajo conjunto con Michel Foucault (1926–1984): explorar el cuerpo en la sociedad a través del prisma de la sexualidad. Más tarde, el objetivo de ese proyecto Richard Sennet lo enfoca —como ya hemos dicho— a la conciencia del dolor y las promesas de placer. La primera versión fue presentada en la Universidad Goethe de Frankfurt en 1992, siendo su anfitrión Jürgen

Habermas (1929). El estudio se realiza sobre ciudades concretas en momentos específicos: el estallido de una guerra o una revolución, la inauguración de un edificio, el anuncio de un descubrimiento médico o la publicación de un libro. Para él estas situaciones marcaron un momento significativo en la relación entre la experiencia que la gente tenía de su propio cuerpo y los espacios en que vivían. Disciente, no obstante, de la tesis de Theodor W. Adorno (1903–1969) y Herbert Marcuse (1898–1979), quienes dicen que alguna vez existió una masa de cuerpo unidos y que esa muchedumbre se ha dispersado. Porque para Adorno y Marcuse: en el pasado, la presencia de los cuerpos no era vivida amenazantemente como en las ciudades modernas; por ejemplo, antes se reunían en los centros comerciales para tratar problemas de la comunidad y en cambio ahora sólo lo hacen para consumir. Para Richard Sennet no existe un abismo entre pasado y presente en cuanto a este tema, por el contrario, es un problema enraizado en la civilización occidental, el que las viejas construcciones obligaran a la gente a tocarse, pero los diseños fracasaron al tratar de despertar la conciencia de solidaridad entre dichos cuerpos.

El primer lugar en que se detiene nuestro guía es Atenas, en el momento que estalla la guerra del Peloponeso. Nos hace entrar en la historia de Tucídides (465?–395 a. de J. C.). Y lo que nos muestra es lo que significaba la desnudez para los antiguos atenienses. Para nues-

tro guía, el ideal corporal constituyó una fuente de la configuración del espacio y una perturbación de la democracia ateniense. Vivir hacia el exterior anuló la autonomía y la posibilidad de asumirse responsables de sus actos.

Ellos, los atenienses, estaban orgullosos de sus cuerpos y los exhibían desnudos. Su orgullo surgió de la creencia en la teoría del calor de los cuerpos. Esta teoría supone que los fetos que al principio del embarazo han recibido calor suficiente en el vientre de la madre, se convierten en criaturas fuertes, sólidas y poseen un calor propio. Así, el calor corporal gobierna el proceso de formación del ser humano. Los griegos utilizaron la teoría del calor del cuerpo para establecer reglas de dominación y subordinación. La concepción griega de la fisiología, al sostener que los cuerpos tenían diversos grados de calor, marca derechos diferentes para los seres humanos y diferencias en los espacios urbanos. La distinción entre varones y mujeres depende de que ellos cuentan con el calor corporal y ellas no. Las mujeres no se mostraban desnudas por la ciudad. Ellas permanecían en sus casas. Los esclavos tenían menor temperatura corporal que los hombres libres. El orgullo ante su cuerpo demarcaba la diferencia con los bárbaros que andaban vestidos con pieles.

Las construcciones griegas guardan una analogía con su concepción del cuerpo, de acuerdo a la teoría del calor eran abiertas, al aire libre. En Atenas había tres gimnasios. La Academia era el más im-

portante, estaba situado en un terreno de antiguas tumbas y dentro se encontraba la palestra, el edificio rectangular con columnas que albergaba un espacio para la lucha, habitaciones para ejercicios, así como lugares para beber y charlar. El gimnasio enseñaba a los jóvenes a desnudarse. Por otra parte, en el Ágora existía la *stoa* que consistía en una nave; los varones se reunían para hablar, hacer negocios o comer. Cuando los varones comían, deseaban hacerlo rodeados de paredes sólidas, nadie miraba, aunque podía verse el interior; en cambio, cuando iban al lado abierto se podía reparar en ellos y abordarlos. Este último era el lado masculino. En el espacio abierto del Ágora se llevaba a cabo la democracia ateniense, porque el movimiento posible en un espacio simultáneo era adecuado para la democracia participativa. Una persona paseando de grupo en grupo podía enterarse y discutir lo que sucedía en la ciudad. Este paseo normaba el comportamiento corporal. El ciudadano trataba de caminar con decisión y lo más rápido que podía en medio del remolino de los demás cuerpos; cuando se paraba, establecía contacto ocular con extraños. Mediante tal movimiento, postura y lenguaje corporal, buscaba irradiar compostura personal. Pero aunque el orden era impuesto por el comportamiento corporal, este comportamiento por sí solo no podía contrarrestar los efectos de las actividades simultáneas sobre la voz. El parloteo de las voces dispersaba las palabras y sólo se experimentaban fragmentos

de significado continuado. La retórica debería ofrecer el don de un discurso cálido. Las palabras parecían elevar la temperatura del cuerpo.

Las "mentiras y métodos arteros" de la retórica que Hesíodo temía mostraban el poder del arte para afectar el organismo humano (p. 68).

El calor de la carne –según nuestro guía– hizo que los atenienses no fueran responsables de sus palabras. Vivían expuestos y sin privacidad. Todo acto era público. Para actuar con responsabilidad debe asumirse el acto como propio.

La segunda parada es en Roma, en la época en que el emperador Publio Elio Adriano (76–138) terminó el Partenón. Entramos en los tratados de arquitectura de Marco Vitrubio Polón (Siglo I). Ahora se nos muestra la credulidad de los romanos ante la geometría corporal y la manera en que se tradujo en la planificación urbana y en la práctica imperial. La potencialidad de la vista esclavizó a los romanos y embotó su sensibilidad. El Partenón está gobernado por la simetría. Su interior está compuesto de tres partes: una planta circular, un muro cilíndrico y la cúpula. El diámetro horizontal es casi exactamente igual a la altura vertical. Desde fuera hacia adentro se divide en tres zonas: la fachada del templo, un pasillo intermedio y el interior. Desde el pasillo intermedio pueden verse una serie de líneas rectas trazadas sobre la planta que muestran cómo hay que desplazarse hacia adelante. Las líneas de

la planta guían la vista hacia un amplio nicho situado en el muro que está en el extremo opuesto de la entrada que alberga la estatua de culto más importante del edificio. El Panteón produce la rara sensación de ser una extensión del cuerpo humano. El juego simétrico de curvas y cuadrados recuerdan los famosos dibujos del cuerpo humano de Leonardo da Vinci (1452–1519) y Sebastián Serlio (1475–1552) hechos en el Renacimiento.

Ya antes Marco Vitrubio Polón relacionó las proporciones del cuerpo humano con la arquitectura de un templo. Y esta simetría debía ser la base para la planeación de las ciudades. Vitrubio creía que las piernas y los brazos se conectaban entre sí a través del ombligo. En una ciudad el ombligo servía para calcular sus proporciones geométricas. Los romanos pensaron que bajo este punto de la ciudad estaba vinculada con los dioses que moraban bajo la tierra y por encima de ella. Establecer este punto significaba "dar a luz" a una ciudad. Toda ciudad conquistada recibía esta simetría. La geometría del espacio romano transmitía su disciplina al movimiento corporal. Los grandes edificios parecían ordenar a los romanos que se colocaran directamente frente a ellos. Toda su decoración ceremonial estaba en la fachada del frente. Ya dentro obligaba a mirar hacia adelante y sólo moverse hacia delante. Su cuadrícula dirigía la mirada hacia la estatua principal. Eran cajas autoritarias que comunicaban la orden de mirar y obedecer o, antes, mirar y crecer. Su propósito era exhi-

bir ante los romanos un poder que no tenía que estar presente para ordenar. El orden visual que entraña el cuerpo exclavizó a los romanos en la mera apariencia.

Después nos detendremos en el París en la Alta Edad Media. Aquí Sennet nos muestra cómo las creencias cristianas sobre el cuerpo configuraron el diseño urbano. Entramos en la *Biblia de San Luis* de 1520 y en el *Mercader de Venecia* de William Shakespeare (1564–1616). Nuestro guía nos hace notar cómo el sufrimiento físico de Cristo en la cruz, indujo a los parisinos a pensar en espacios de la ciudad destinados al ejercicio de la caridad y a servir de santuario, pero estos espacios difícilmente encajan en unas calles donde predominaba la agresión física en el marco de una nueva economía de mercado. El cuerpo distinto de Cristo se concibió en un cuerpo cuyo sufrimiento podía comprender la gente corriente e identificarse con él. La experiencia cristiana de compasión por el prójimo se renovó considerando como propio el dolor ajeno. El término "comunidad" sirve para referirse al lugar en que las personas se preocupan de otras personas a las que conocen bien o de vecinos inmediatos. Las primeras comunidades religiosas que surgieron en la Alta Edad Media funcionaron de esa manera. Pero en el París medieval fue transformada la concepción de "comunidad", producto de la conjunción de fervientes impulsos religiosos y el crecimiento urbano. Las casas de misericordia, los hospitales y los conventos de la ciudad abrieron

sus puertas a los extraños. Acogieron a los viajeros, indigentes, niños abandonados, enfermos desconocidos y a los trastornados. La comunidad religiosa no comprendía toda la ciudad, sino que actuaba como un lugar de ejemplo moral. La casa de misericordia, la parroquia, el hospital y el jardín episcopal establecían modelos por los que se medía el comportamiento de otras partes de la ciudad. La agresiva competitividad económica que regía los mercados callejeros, los muelles de carga y descarga situados a la orilla del Sena, eran comparados con aquellos lugares ejemplares.

A continuación llegamos a la ciudad de Londres a fines del siglo diecinueve y principios del veinte. Nos habíamos quedado en París en el siglo dieciocho. Y esta vez entramos en *De motu cordis* de William Harvey (1578–1657) y *Howards End* de Edward Morgan Foster. Nuestra atención se dirige a las consecuencias de la concepción de la circulación de la sangre por el cuerpo. Para nuestro guía, Richard Sennet, esto condujo a una "sensibilidad pasiva". La nueva imagen del cuerpo, como sistema circulatorio, que aparece en el siglo diecisiete, se proyecta para el siglo dieciocho en el hecho de que los cuerpos circulen libremente por la ciudad. Para el siglo diecinueve triunfa el movimiento individualizado como base de la formación de las grandes ciudades y esto condujo al dilema con que vivimos ahora: el cuerpo individual que se mueve libremente carece de conciencia física de los demás

seres humanos. La teoría del calor del cuerpo había permanecido desde los egipcios –quizá antes con los sumerios–, hasta la Edad Media con Claudio Galeno (131?–201?). Según esta teoría la sangre fluía por el cuerpo a consecuencia del calor innato de la sangre. En oposición, William Harvey en el siglo diecisiete sostiene que el corazón bombea sangre a través de las arterias del cuerpo y recibe esta sangre a través de las venas. Además afirma que la sangre no es por sí misma caliente, sino que es la circulación la que la calienta. Mientras Galeno había definido la salud como un equilibrio entre el calor y los fluidos del cuerpo, la nueva medicina la definía como el flujo y movimiento libres de las energías de la sangre. En el siglo dieciocho los planificadores de la ciudad emplearon los términos "arterias" y "venas" para organizar el tráfico de las calles de la ciudad. En los planos urbanos franceses y en los alemanes el castillo del príncipe constituye el corazón del plano, pero las calles con frecuencia se comunicaban directamente unas con otras y no con el corazón urbano. Aunque con una pésima anatomía, los planificadores se guiaron por la mecánica sanguínea. Ellos pensaban que si el movimiento se bloqueaba en algún punto de la ciudad, el cuerpo colectivo sufriría una crisis circulatoria como la experimenta el cuerpo individual durante un ataque en el que se obstruye una arteria. Tanto de arteria como de vena sirvió el metro de Londres. Los ingenieros del metro de Londres querían

sacar a la gente de la ciudad y también llevarla a ella. Este transporte contribuyó a hacer accesible el centro de Londres, especialmente para el consumo masivo en los nuevos grandes almacenes que aparecieron en las dos últimas décadas del siglo diecinueve. Si el metro, como sistema de arteria y venas, creó una ciudad más mezclada, esta mezcla tenía límites claramente delimitados.

Durante el día la sangre humana de la ciudad fluía bajo tierra hacia el corazón. Por la noche, estos canales subterráneos se convertían en venas que vaciaban el centro, cuando la gente cogía el metro pa-

ra ir a su casa. Con el tránsito masivo, según el modelo del metro, había cobrado forma la geografía temporal del centro urbano: congregación y diversidad por el día, descongestión y homogeneidad por la noche. Y esa mezcla por día no implicaba un contacto humano significativo entre las clases. La gente trabajaba y compraba, y después regresaba a su casa (p. 360).

Con este paseo nos insiste nuestro guía en que hagamos conciencia de nuestra vergüenza como en su momento lo hicieron Adán y Eva de su desnudez y del mundo que les era extraño. Ahora sufrimos porque la sensibilidad se ha vuel-

to pasiva. Las sensaciones que proporcionan la realidad táctil se han debilitado. La experiencia de la velocidad es una de las causas de esta pérdida. El criterio para considerar una población es en cuánto tiempo la podemos atravesar o salir de ella. El espacio se ha convertido en un medio para el fin del movimiento. La seguridad del conductor depende de un mínimo de distracción. Por lo tanto, el espacio se hace menos estimulante. El conductor desea atravesar el espacio sin que atraiga su atención. De esta manera continuamos construyendo ciudades con un abismo entre nosotros ■

Los rostros de Urania

Ángel José Fernández*

LÓPEZ AGUILAR, Enrique.

Los rostros de Urania.

México, UNAM, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones/Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1996. 291 pp. (Confabuladores)

No dejan de sorprenderme el talento y la maestría de Enrique López Aguilar, escritor de múltiples registros y géneros: poesía, ensayo de arte y literario, cuentista. Hace poco menos de un año, por ejemplo, consolidó su obra poética en un grueso volumen, *Lugar del agua*, reunión de una centena de poemas; de hecho, se trata de una sólida antología de lo que él ha denominado, con sapiencia vehemente, su "vocación trashumante". En *Lugar del agua*, el lector del porvenir hallará, además de "la amistad de tonos, temas y temperamento", un itinerario tan nuevo como constante del poeta, pues podrá ver, en la espiga –siempre tan necesaria–, el nuevo orden y las nuevas versiones de muchos de los poemas publicados en casi todos sus cuadernos de verso: *Prisión de agua* (1985), *Oficios de la voz* (1985), *Margarita en la rueca* (1988), *Memorial de viaje* (1989) y *Eclipse* (1990). Reúne,

asimismo, en su *Lugar del agua*, un par de prosas extraídas de *Materia de sombras* (1984), primera entrega de su arista de narrador y original antecedente de *Los rostros de Urania*.

En muchos de ellos he tenido que ver y los he leído todos con gratitud y entusiasmo. Destaco, del prólogo que le ha escrito a su *Lugar del agua*, algunas frases que me servirán de entrada al comentario de su más reciente libro de cuentos. Escribió López Aguilar:

Todos los amantes creen compartir una vida particular, única e irrepetible. A su manera, eso es cierto y no, como en el caso de las mil vaqueras –las Gopis– que sostuvieron relaciones amorosas con Krisna durante una noche de privilegio en un bosque sagrado: el dios conoció simultáneamente a todas las mujeres, pero las mil sintieron que esa noche había pertenecido de manera personal y exclusiva a cada una de ellas y a Krisna, sin la participación de las novecientas noventa y nueve restantes, y Krisna nunca confundió las individualidades de ninguna. Creo que ésta es la clave que identifica a los sentimientos de amor profano y de amor místico: la de sentirse apartados y elegidos para una vida distinta de la que viven los otros, lo cual significa que el sentimiento dominante es el de exclusividad y el de fundación: la pareja [...] es la única protagonista de una historia original [...] pues la perfección y la completud viajan de uno a otro de los dos miembros de esa pareja.¹

Esta tesis se repite, salvo en el cuento titulado "Ellos", a todo lo largo y espléndido del volumen *Los rostros de Urania*. En "Ellos" –por lo demás, el discurso de una

* Instituto Veracruzano de Cultura

doméstica que se distingue por su fraseo típico—, Nicasia desarrolla el relato de una pareja ausente, la que integran sus patrones, quienes, a la sazón, la han dejado a la deriva, en el abandono, por artes de un magnífico misterio. Es, "Ellos", pues, un cuento de vertiente especial que, por su temática distinta, redondea toda la atmósfera amorosa que ha tratado el autor en los otros doce cuentos que completan *Los rostros de Urania*. "Ellos", asimismo, sirve como contrapunto del cuento final, que le ha dado título al volumen. El texto "Los rostros de Urania", por otra parte, resulta corolario de toda la unidad tan compleja como magistral que Enrique López Aguilar ha ensayado, a manera de ensamble, en todo su libro.

Además del discurso amoroso que permea a todo el volumen —proferido, como ya he dicho, desde las más variadas aristas, y expuesto a partir de un rico filón de posibilidades, lo que con todo y ser variado como las novias de Krisna, refleja una solidez muy contundente de estilo—, me persuade como lector y me llama muy poderosamente la atención la gama de corresponsalías literarias, musicales, cinematográficas, cultas y hasta urbanísticas que guardan entre sí, pero también de manera intrínseca, todos los cuentos.

En "Los despertares de Asdrúbal", por ejemplo, el cuento da inicio con "El dinosaurio", el famoso cuentito de Augusto Monterroso: "Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba ahí"² y, a partir de esta cita, la misma referencia literaria se torna en el motivo prin-

cipal de la vida de Asdrúbal, su protagonista, quien vive de una manera especial sus sueños: éste, en un momento dado, "y por cuestiones de ascetismo personal"³ y por hallarse solo y porque Asdrúbal ha sido derrotado por el sueño cuando disfrutaba en la televisión un película, *Los caballeros las prefieren rubias*, no sólo duerme y sueña con Marilyn Monroe, la protagonista, sino con "Su Marilyn Monroe —explica el narrador—, pues los personajes de los sueños están bañados con la subjetividad del soñador, pero la de Asdrúbal era tan intachable como la otra"⁴.

A propósito de Monterroso y de las corresponsalías de todo género, pongo por caso el cuento "*Frei aber froh*", de doble registro, ya que el cuento incluye dos historias a modo de respunte o visión complementaria del amor, como posible e imposible carnal, pero también como carnal e imposible espiritual, a partir de una historia verídica: el amor platónico que sostuvieron Johannes Brahms y Clara Wieck, esposa y después viuda de Robert Schumann, maestro, guía, antecesor del primero.

"*Frei aber froh*" ("libre pero alegre") es, en sí mismo, un homenaje al propio Brahms: el título del cuento fue la divisa musical y lema del compositor; hay referencias a sus obras, como el vals para piano que escucha Andrés —otro de los protagonistas del cuento— mientras espera a Milagros, quien le ha prometido a éste mostrarle su nuevo estudio. Oír dicho vals implica sacar las hebras conductoras de las anécdotas antípodas que contará

el cuento: la coronación amorosa de Milagros y Andrés y el drama de Clara y Hannes. Estos amantes, si acaso, hablaban poco, y, cuando lo hacían, dialogaban "de todo y nada, de asuntos trascendentes y de la mosca"⁵. Como se sabe, Monterroso ha escrito, en *Movimiento perpetuo*, que "Hay tres temas: el amor, la muerte y las moscas"⁶. Y enseguida dice "Traten otros los dos primeros. Yo me ocupo de las moscas"⁷. En el mismo cuento de López Aguilar se parodia al soneto "Umbrío por la pena, casi bruno...", de Miguel Hernández: "tanto esperar en el silencio para morirse uno"⁸.

En "Segunda función" surge el homenaje a Polanski, en particular a su película *El inquilino*; el epígrafe de Paz en "Melusina" resuelve, en principio, el tratamiento del cuento, pero también sugiere su final. En "Evelia tenía ganas esa noche" está la conexión indisoluble con las *Mil y una noches*; un verso de Góngora, al que se parodia en el texto mismo, ofrece además su cuerpo para título: "Mientras por perseguir a su caballo", donde, encima de todo, se trastruca el tiempo a placer y, como en "De bulto bello, el sueño" —cuyo epígrafe es de César Rodríguez Chicharro, poeta tan cercano a López Aguilar—, el absurdo recobra la cordura del desarrollo del relato, pues en ambos casos el narrador sigue el transcurrir coherente del discurso a través de los equívocos. Sibelius y Mahler compiten, y de qué modo, con Silvio Rodríguez en "Invitación al viaje"; Sabines da la pauta en "Ellos"; un aforismo de O'Gorman

y el gran tema del vampiro, caro al cine y a la literatura, en fin, nos dan aviso y razón en "Claro de luna en el jardín neoclásico". Por último, el cuento que da título al conjunto, "Los rostros de Urania", alude al *Fedro*, de Platón, diálogo en que el filósofo griego discierne entre una Afrodita arquetípica, que vive en el mundo de las Ideas y una Afrodita fragmentada e imperfecta, cuya proyección sobre este mundo de apariencias la hace representar lo engañoso del amor y lo femenino: Pandema.

El texto que se lleva las palmas en todos los sentidos es, desde luego, "Leyendo en tu blancura, Greta", donde el imaginario de las correspondencias se origina en Borges y en su laberinto, para entramar el juego de gallina ciega con el zodiaco, el Tarot, la quiromancia, el hermetismo y la geografía urbana de Berlín, lugar donde se escenifica el acertijo y en cuyo conjunto de sitios, escenas y circunstancias, más que por el azar, se da la unión amorosa.

A la largueza del fraseo de *Materia de sombras* y a su discurso denso, rebuscado y en veces oscuro, característico de su etapa inicial, lo mismo que a los presagios ya muy encaminados por el sendero de un estilo narrativo propio, que demostró en la serie de cuentos que publicó en *Amor eterno* (1987), debemos anteponer ahora los que consolidan *Los rostros de Urania*, a las claras un libro muy superior a los anteriores: supera lo cabalístico, redondea un estilo que ciertamente ya apuntaba en los otros volúmenes; agrega no el humor, sino una cierta y muy sutil ironía; y

se ha vuelto una escritura que, con base en el dominio, es juguetona, sarcástica, profunda y cada vez más certera. Aquí, Enrique López Aguilar ha ganado en habilidad narradora: el fraseo es más corto cada vez, cada vez mejor y, además de mejor, más eficiente por ser directo, accesible, aparte de variado, fresco y ceñidor de formas más precisas, lo que aligera, en mucho, la tarea de quien lee.

Sus cuentos "*Frei aber froh*", "Leyendo en tu blancura, Greta" y "Claro de luna en el jardín neoclásico" –los más largos, quizá los más complejos y ambiciosos del libro– apuntan hacia el narrador que persigue la forja de un texto de aliento mayor, en el espacio y en el tratamiento. Hay, asimismo, dominio del cuento corto, que exige más en la factura por la estrechez de su universo y porque requiere de una maquinaria de relojería suiza para lograr la perfección, cuya eficiencia y efectividad, por sí mismas, son de suyo difíciles de conseguir. "El milagro roto", "Los despertares de Asdrúbal" y "Los rostros de Urania" me parecen, en su género, cuentos de antología. El primero es sarcástico, el segundo es fantástico e irónico, y el tercero es una combinación de ambos calificativos. Creo que "Melusina" tiende más hacia lo fantástico en su grado de mayor pureza.

"Mientras por seguir a su cabello", "De bulto bello el sueño" y "Ellos" acusan maestría por el uso, en cada caso original, de una historia que va en la búsqueda de su personaje y donde los personajes, prácticamente, actúan solo. El pri-

mero es de un hilo narrativo simple; el segundo, un producto narrativo sumamente complejo y el último citado, una veta nueva entre los registros del escritor.

Creo que *Los rostros de Urania* habrá de consagrar a Enrique López Aguilar, escritor que debe figurar ya entre las promesas cumplidas de su generación, junto a Guillermo Samperio, Luis Arturo Ramos, Francisco Hinojosa, Juan Villoro, Bernardo Ruiz, Daniel Sada y sólo unos cuantos más del Parnaso finisecular de nuestras letras ■

NOTAS

- 1 *Id. Lugar del agua*. México, ms., 1995. p. VI.
- 2 Augusto Monterroso. "El dinosaurio" en *La oveja negra. Obras completas (y otros cuentos)*. México, Joaquín Mortiz/SEP, 1986. p. 169. (Lecturas mexicanas, Segunda serie, 32)
- 3 López Aguilar, "Los despertares de Asdrúbal" en *Los rostros de Urania*, p. 270.
- 4 *Loc. cit.*
- 5 "*Frei aber froh*" en *ibid.*, p. 94.
- 6 Monterroso, "Las moscas" en *Movimiento perpetuo*. 2ª ed. Barcelona, Seix Barral, 1983. p. 11. (Biblioteca breve, 474)
- 7 *Loc. cit.*
- 8 López Aguilar, "*Frei aber froh*" en *op. cit.*, p. 117.

Colaboradores

Pedro C. Cerrillo

- Profesor de la Universidad de Castilla de la Mancha, España.

Vicente Francisco Torres

- Crítico literario. Ha ejercido la crítica literaria en diversos suplementos y revistas del país y el extranjero. Tiene publicados: *El cuento policial mexicano* (1982), *Esta narrativa mexicana* (1991), *La otra literatura mexicana* (1995) y *José Revueltas el de ayer* (1996). Actualmente colabora en el suplemento cultural de la revista *Siempre*. Es profesor titular de la UAM-A.

Alicia Pereda

- Profesora de Filosofía y Pedagogía por la Universidad Federal de la Patagonia Austral (Río Gallegos, Argentina). Profesora de Música por el Conservatorio Provincial de Río Cuarto, Argentina. Actualmente reside en México, D.F., donde realiza el Curso de Especialización en Estudios de la Mujer en el PIEM (Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer), en El Colegio de México.

José Francisco Conde

- Poeta y ensayista. Ha publicado, en poesía: *Vocación de Silencio* (1985), *La sed del marinero que regresa* (1988), *Para perder tus ojos* (1990), *Los lobos viven del viento* (1992), *Imagen de la sombra* (1994) e *Intruso corazón* (1994); en ensayo: *Diálogo de octubre* (1993); en crónica urbana *Amor de la Calle* (colectivo, 1990), y el estudio, introducción, selección, notas y bibliografía a *El drama romántico del siglo XIX* (1993). Es profesor Titular de la UAM-A.

Severino Salazar

- Licenciado en Letras Inglesas en la UNAM, donde realizó estudios de la Maestría en Literatura Comparada; también hizo estudios en la Swansea del País de Gales. Es ensayista y narrador. Tiene publicados: *Donde deben estar las catedrales* (1984, premio "Juan Rulfo" para primera novela), *Las aguas derramadas* (cuentos, 1986), *Llorar frente al espejo* (novela corta, 1989), *El mundo es un lugar extraño* (novela, 1989), *Desiertos intactos* (novela, 1990), *La arquera loca* (novela, 1992) y *Cielo cruel, tierra colorada* (antología de autores zacatecanos, 1994). Es profesor titular de la UAM-Azcapotzalco.

Enrique López Aguilar

- Narrador, poeta y ensayista. Obtuvo el grado de Licenciado en Letras Hispánicas y es pasante de la Maestría en Letras Mexicanas, en la UNAM. Es profesor e investigador adscrito al Área de Literatura del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco y colabora asiduamente en revistas y suplementos literarios. Es autor de los volúmenes de cuento: *Silo de primeras palabras* (1981), *Materia de sombras* (1984), *Amor eterno* (1987) y *Los rostros de Urania* (1996); de los poemarios: *Oficios de la voz y Prisión de agua* (1985), *Margarita en la rueda* (1988), *Memorial de viaje* (1989), *Eclipse* (1990), *La piel y su memoria* (1991, 1993), *Nombrar contra la voz* (1996), *Para decir tu nombre y Súbito exilio* (1997); de los libros de ensayo: *Aspectos sociales en dos obras literarias* (1981), *Los trabajos* (1985) y *La mirada en la voz* (1991); y de las antologías: *En vilo* (1948-1984) [poesía de César Rodríguez Chicharro, 1985], *César Rodríguez Chicharro* (1990) y *Salomé desvelándose o la seducción en el cuento mexicano contemporáneo* (1994). Obtuvo el primer lugar en el II Concurso Nacional de Texto Humorístico Breve (1992) y su obra narrativa ha sido antologada en México y en el extranjero, y traducida al alemán.

- Virginia E. de la Torre* ■ Funge actualmente como profesora Titular "C" del Departamento de Sociología de la Universidad Autónoma Metropolitana, de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Unidad Azcapotzalco. En 1974, obtuvo su licenciatura en Letras Hispánicas en la UNAM. Posteriormente realizó y culminó sus estudios de Maestría en Sociología e Investigación Social en la Universidad de Roma Italia. Actualmente es candidato a Doctora por la UNAM.
- Antonio Marquet* ■ Profesor, investigador y traductor adscrito al Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco. Obtuvo el DEA en Estudios Románicos en el Instituto de Estudios Ibéricos de la Universidad de París-IV-Sorbona, y el DEA en Literatura Comparada y Semiología en la Universidad de París VII. Ha sido miembro de los consejos editoriales de las revistas *Plural* y *Fuentes Humanísticas* y fundador de *Tema* y *Variaciones de Literatura*. Fue uno de los organizadores del "1º Congreso Internacional UAM, 1995. Medio siglo de literatura latinoamericana, 1945-1995 (Universidad Autónoma Metropolitana)", que se realizó en octubre de 1995. Ha publicado *Ojerosa y pintada* (Universidad Autónoma Metropolitana, 1989). Ha traducido a Michel Foucault, *El Poder, cuatro conferencias* (Laberintos, UAM, 1989), Michel Butor (*Retrato hablado de Arthur Rimbaud*, Siglo XXI Editores) y a Didier Anzieu (*El cuerpo de la obra: ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*, Siglo XXI Editores), entre otros. Actualmente prepara *Archipiélago dorado: análisis psicocrítico de la narrativa de Agustín Yañez*.
- Ezequiel Maldonado López* ■ Es profesor asociado del Departamento de Humanidades y miembro del Área de Literatura UAM-Azcapotzalco. Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas por la UNAM, en donde actualmente cursa la Maestría en Estudios Latinoamericanos. Entre sus publicaciones están: *Cultura, historia, luchas del pueblo mexicano*, Edit. Nuestro Tiempo, 1985; "La reseña" en *Enfoque discursivo*, UNAM, 1993; "¡Qué tiempo aquellos!", en *Memorial del 68*, Ediciones La Jornada, 1994. Actualmente realiza investigaciones sobre "Cultura y democracia en dos revoluciones indias: ecuatoriana y mexicana" y "Los errores y la Ciudad de México: los 'anacronismos' de Revueltas".
- Ana María Peppino* ■ Profesora-Investigadora de Tiempo Completo, Titular "C", en el Área de Historia de México, Departamento de Humanidades, UAM-A. Coordinadora del Programa de Investigación y Realización Comunicativa-PIRICO. Campo de especialización: Radio popular, educativa y comunitaria en América Latina. Publicaciones sobre el tema: *Las ondas dormidas. Crónica hidalguense de una pasión radiofónica; Radiodifusión educativa; Radio popular en América Latina. Inventario de organizaciones*.
- Carmen Imelda Valdez Vega* ■ Profesora e investigadora del Grupo de Investigación de Historia e Historiografía del Departamento de Humanidades, de la UAM-Azcapotzalco; actualmente investiga sobre el magisterio de Educación primaria del Distrito Federal 1948-1922: su salario, situación profesional y movimiento sindical.
- Tomás Bernal Alanís* ■ Profesor e Investigador del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco. Pertenece al Área de Estudios Interdisciplinarios de Cultura en México. Ha publicado, en Coautoría: *Diccionario Histórico y Biográfico de la Revolución Mexicana*. T. VIII. Sección Internacional. México, INEHRM, 1994; *...Y la Revolución volvió a San Ángel*. México, INEHRM/DDF; 1995. Coordinador: *Nuevas Ideas, Viejas Creencias*. México, UAM-A., 1995.

Carlos Mediola Mejía

- Filósofo egresado de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Actualmente cursa el Doctorado en Filosofía en la Universidad Iberoamericana. Imparte clases en la UAM–Iztapalapa, y en la Maestría en Historiografía, de la UAM–Azcapotzalco.

Ángel José Fernández

- Poeta y ensayista. Obtuvo el grado de Licenciado en Letras Españolas en la UV, y es candidato al Doctorado en Historia Regional, por la misma institución. En ésta ha ocupado diversos cargos de carácter técnico y administrativo, y ha colaborado como corrector, consejero, fundador, secretario de redacción y editor responsable de varias de sus publicaciones y colecciones: Luna Hiena / Ediciones Papel de Envolver, Clásicos Mexicanos, Manantial en la Arena, La Dama del Unicornio, entre otras. Desde 1981 ingresó al Instituto de Investigaciones Lingüístico–Literarias de la UV, donde actualmente es investigador de tiempo completo; también es coordinador general de publicaciones del Instituto Veracruzano de Cultura. Ha publicado las antologías *Sortilegio de antorchas contra el viento* [poesía de Porfirio Barba Jacob, 1984]; *La poesía veracruzana* (1985) y *Veracruz: dos siglos de poesía (XIXy XX)* [1992], ambas en colaboración con Esther Hernández Palacios; así como *Lira de San Andrés y de Los Tuxtles* (1994), en colaboración con Jorge Lobillo. Es autor de los poemarios: *Sombras, voces y presagios* (1975), *Sobre la muerte* (1976), *Escribir sin para qué* (1978), *Algo así y Aprender de una sombra* (1981), *Epigramas de mayo* y *Arenas de cristal* (1982), *Nocturno al amanecer* (1984), *De un momento a otro* (1985), *Furia en mis elementos* (1986), *Orbayu* (1991) y *Reino posible* (1994).

Lista de obra

■ Serie: *Libro abierto*

Pasaje, 1996. (Portada)
Forma del tiempo, 1996.
Lectura, 1996.
Arma–Dura, 1996.
La espada entre los labios, 1996.
Seno, 1996.
Torso reclinado, 1996.
Brazo, 1996.
Juana de Arco, 1996.
Presente, 1996.

Serie: *Tendederos*

Ausencia, 1996.
A raya, 1996.
Germinación, 1996.
Huída, 1996.
Arma–Dura, 1996.
Sueño en fuga, 1996.
Elevación, 1996.
Geografía, 1996.
Huella, 1996.

