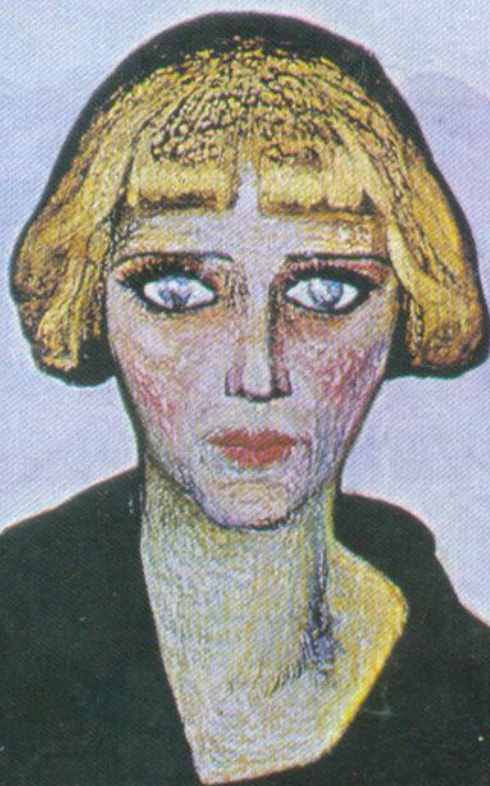


La Jornada

Semanal

Nueva época, No. 145 ■ 22 de marzo de 1992



ADRIANA MALVIDO

NAHUI OLIN

una vida

Ejemplar gratuito para los lectores de La Jornada

Prohibida su venta

Nueva época, No. 145
22 de marzo de 1992

La Jornada Semanal

Director general: Carlos Payán Vélver Director: Roger Bartra
Jefe de redacción: José María Espinasa Redacción: Galo Gómez Ogalde
Edición: Luis de la Peña Martínez Diseño: Efraín Herrera Fotografía: Rogelio Cuéllar

Retablo semanal

Teatro • Música • Cine • Exposiciones • Libros • Ideas

■ 3

Nahui Olín, una vida

Adriana Malvido ■ 17

La Jornada Semanal. Balderas 68, Centro, México 06050
D.F. Tel. 510-24-27 y 518-17-64. Télex 1762334 y
1762335 Ljorme. La redacción no responde por
originales no solicitados. Todas las colaboraciones son
responsabilidad de sus autores: títulos y subtítulos de la
redacción.

Licitud de título 2367 del 23/X/84 y de contenido 1616
del 8/I/85

Entrevista con Luis Mario Schneider

Leonardo Martínez Carrizales ■ 39

Conversación sobre Cuba

Héctor Manjarrez ■ 43

Columna semanal

Bang-Guardias ■ José Ramón Enríquez 47

Máscara negra ■ Federico Campbell 48

En nuestra portada: Nahui Olín

Pintura del Dr. Atl.

Diseño de María Luisa Martínez Passarge





• L. Howard Quackenbush,
El "López" de Jorge Ibarguengoitia,
INBA/CNCA,
México 1992.

En un estudio minucioso del teatro y la novela del escritor Jorge Ibarguengoitia, el autor descubre ciertas claves históricas y metaficticias que dan unidad y comprensión a la obra en estudio. Los impulsos dramáticos de Ibarguengoitia afectaron en gran medida el desarrollo y la acción de algunas de sus mejores obras, en particular su última obra maestra *Los pasos de López*.



• Eduardo Rodríguez Solís,
Cógele bien el compás,
UNAM, México, 1991.
Esta novela es la suma de realidades, sueños y ensueños tejados y puertorriqueños. Tiene sus toques chicanos y caribeños. Esta escrita con transparencia y sinceridad. Su prosa pendula entre lo directo y lo poético.

ALBERCAS CON
CIELO CAÍDO



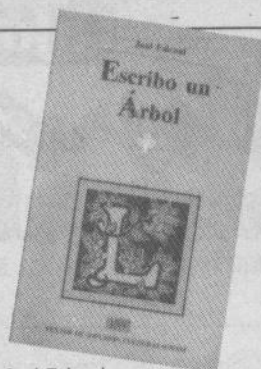
• Luis Medina Gutiérrez,
Albercas con cielo caído,
Fondo Editorial Tierra Adentro,
México, 1991.

Este es un libro fundamentalmente amoroso. Allí el agua es el hilo conductor de la relación de la pareja hombre-mujer. El agua es quien separa o une a los amantes: los charcos o las piscinas; el desierto de una alberca inconstante o el mar de abierta permanencia. El agua va por todos lados en este libro.



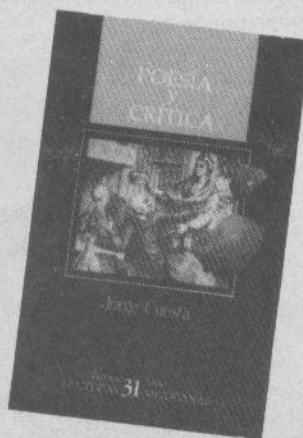
• Jon Elster,
Domar la suerte,
Paidós/I.C.E.- U.A.B., México,
1991.

La problemática intelectual de este autor está en el centro de muchas polémicas contemporáneas: el análisis filosófico de la acción humana internacional, el status metodológico de las ciencias sociales, las implicaciones y las dificultades epistemológicas y normativas de la teoría formal de la racionalidad, las relaciones entre democracia, justicia social y emancipación humana.



• José Falconi,
Escribo un árbol,
Textos de Difusión Cultural-UNAM,
México, 1991.

Este libro es el sueño más delgado de José Falconi, sus versos son piedras abiertas en perfecta caída, en distintas direcciones, lanzadas al azar. *Sonidos nucleares*, el poema que redondea este libro, que le da una consistencia de agua recia, está escrito *por debajo de la oscuridad*, recogiendo el aliento *donde duerme la luz*.



• Jorge Cuesta,
Poesía y crítica,
CNCA-Serie Lecturas Mexicanas,
México, 1991.

Este libro incluye toda la obra poética de Jorge Cuesta. Así como una selección de ensayos sobre la cultura nacional. La intención es obvia, como advierte Luis Mario Schneider: "desterrar de manera definitiva el prejuicio sobre las actitudes extranjerizantes de los Contemporáneos para contribuir a la cimentación de nuestra historia literaria sin falsedades y al margen del lugar común".



• Karl-Otto Apel, Enrique Dussel,
Raúl Fornet B.
Fundamentación de la ética y filosofía de la liberación,
UAM-Iztapalapa/Siglo XXI
Editores, México, 1992.

En esta obra se publican sólo una introducción y dos trabajos de los numerosos presentados en un debate realizado en Freiburg (Alemania). Los trabajos aquí presentados y principalmente las argumentaciones expuestas por K.O. Apel y Dussel representan las facetas de un diálogo filosófico Norte-Sur de insospechadas posibilidades.



• Pierre Janet,
De la angustia al éxtasis II,
FCE, México, 1992.

Investigación profunda y profusa del vínculo que existe entre la fisiología y la vida moral afectiva. Este segundo tomo cierra el arco abierto sobre la vida y la pasión de Madeleine, esa mística anónima del periodo positivista. Un interesante escrito que nos acerca a la psicología de la religión y a la escritura de la historia.

Retablo semanal

De qué se ríen

Una conversación
con Rogelio Naranjo

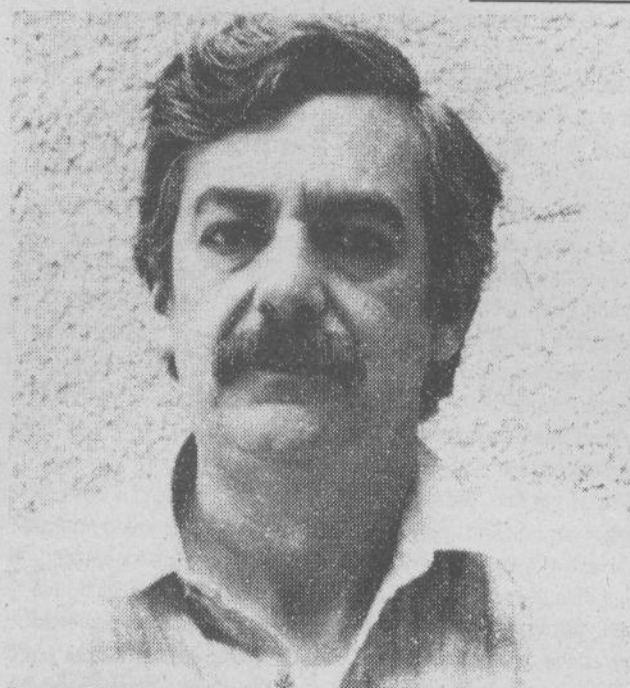
Raúl Silva

Rogelio Naranjo dice que la caricatura es el juego de su vida. Un juego más bien riesgoso, porque su blanco casi siempre han sido las persistentes anormalidades del sistema político mexicano. Desde hace casi veinticinco años, Naranjo se ha dedicado a exponer, impudicamente, lo que no cuenta la historia oficial. Las caricaturas que cada semana publica en la revista *Proceso* y en el diario *El Universal* son constancia de que el humor es también un medio, feroz y descarnado, para asomarse a la realidad.

Del humor y de sus riesgos nos habla Rogelio Naranjo en las siguientes líneas.

¿Cómo hablarías de tu humor?

Yo no soy un humorista ortodoxo, aquel que cuenta un chiste para que la gente se revuelque de la risa por mi ingenio. Pienso más en otro tipo de humor, más cercano al sarcasmo, capaz de provocar algún regocijo interno, pero que nunca se manifiesta con un gesto de la cara que se pueda interpretar como una risa. Además, los temas que trato ya en sí son muy descarnados, tristes, porque siempre estoy representando las miserias y penurias del pueblo mexicano,



Rogelio Naranjo

los fracasos y no los éxitos en la política del gobierno. Mi caricatura es crítica, por eso escojo todas las conductas mal encaminadas, o mal planeadas del gobierno de México, y para hacer la crítica uso personajes como el campesino que ya no es una calavera, un poco por la tradición del culto a la muerte que tenemos en México, otro poco porque Posada, el gran maestro de los caricaturistas (no sólo de México sino de Latinoamérica y quizá de buena parte del mundo), nos entregó ese símbolo festivo y yo lo heredé, lo hice mío.

Yo no entiendo si la gente se ríe mirando una caricatura mía donde aparece el obrero semicadavérico, con los pómulos salientes y con la ropa deshecha. No es una figura para reírse, sino para dar lástima, para que uno se sienta mal de

que en México exista una clase mayoritaria que está padeciendo las injusticias que todos conocemos.

¿Pero, a poco no te ríes con lo que haces?

Sí, como no. Hay algunos dibujos que me han causado una risa increíble en el momento de estarlos haciendo, y a veces he tenido que dejar de dibujar porque no soporto la risa, parezco un loquito dibujando solo y riéndome. Aunque luego el efecto en la gente no es el mismo, y lo que a mí me provocó una risa de loco no tiene en la gente el mismo resultado. Pero también hay otros momentos en que he trabajado con presiones, angustiado, con la absoluta certeza de que nada salía bien, y sin embargo después he descubierto que ese trabajo ha provocado un regocijo

tremendo en la gente, que me lo ha comentado y festejado. No siempre se logra transmitir lo que uno quiere, y a veces sin que uno se lo proponga se transmite más.

¿Qué pasa cuando encuentras el tema para la caricatura, cuando la haces hay amargura, impotencia ante los fracasos de un sistema que se lleva entre las patas a miles?

Impotencia por solucionar sí, pero tampoco nunca me he planteado solucionar problemas con una caricatura. Yo me concreto a señalar algo que me afecta y me molesta, cosas que creo que deberían tener una solución. Entonces mi molestia sí la reflejo en mi dibujo, pero nunca con la creencia de que los dibujos vayan a solucionar algo; la mía es solamente una conciencia crítica, una necesidad de comunicarme y expresarme, queriendo compartir con México mis opiniones. Pero también lo podemos plantear al revés: yo escucho lo que la gente dice, y a través del dibujo trato de regresarles sus opiniones.

¿Cuando estás haciendo un dibujo se te ocurre pensar en el efecto que puede provocar?

Creo que lo pienso muy poco. Realmente, cuando trabajo lo hago para mí. Decir que dibujo para el pueblo sería caer en la misma demagogia que cae el gobierno cuando presume que todos sus actos se encaminan a engrandecer al pueblo. Por razones éticas yo trabajo para satisfacerme a mí mismo, en eso soy muy egoísta. Pienso que la gente más honesta

que ha existido y que ha aportado algo al mundo, inicialmente parte de satisfacerse a sí misma, con honestidad, es decir, satisfacer su manera más íntima y más personal de ser, descubrirse a sí mismo, y a partir de eso, si logra ser muy sincero consigo mismo, entonces lo que entrega seguramente va a encontrar eco en los demás.

Has hablado del saber escuchar lo que la gente dice, para luego convertir sus opiniones en cartones. ¿Por qué no nos cuentas más de esa relación?

Cada cartón es una pequeña historia diaria y yo cuando dibujo me planteo alcanzar la sencillez total, aunque no es fácil, porque esa sencillez también es compleja. Pero haciendo lo que te decía, simplemente una traducción de lo que la gente dice, estamos quitándole todo tipo de sofisticación a los mensajes. Si la gente quiere insultar y mentarle la madre al gobierno pues nos ponemos a disposición de ella como instrumento; es como decirle 'órale, tú piensa lo que quieres decir y yo lo dibujo'. Hay tantas cosas que nos molestan a diario en México, los impuestos, la miscelánea fiscal, nos molesta la carestía, el smog de la ciudad de México, y todo eso la gente lo dice. Cuando un cartón tiene éxito quiere decir que pudimos traducir exactamente lo que la gente quería que se dijera. Detrás de cada dibujo están las pequeñas historias que la gente inventó y con las que uno pudo reflejar la realidad.

¿Tienes idea de lo que piensan las víctimas de tus críticas?

A veces, por determinados indicios, puedo suponer que tanto les han llegado algunos cartones, pero nunca lo sé con una certeza absoluta. Hay estilos de gobierno, por ejemplo, el de López Portillo, en el que las declaraciones que hacía permitían deducir que aceptaba el reto de tener una polémica con la prensa, y sobre todo con la prensa que critica. Yo me daba por aludido cuando López Portillo declaraba que el gobierno no podía aceptar una relación sadomasoquista con la prensa, y ofrecía una de sus frases memorablemente desafortunadas: "no vamos a pagar para que nos peguen". Cuando López Portillo decía una cosa de este tipo yo sabía que, quizás no solo a mí, pero me estaba contestando las críticas que yo le hacía, y sus argumentos me motivaban a hacerle una nueva crítica, que luego él se ve obligado a contestar en algún de sus discursos, para que después nosotros respondiéramos nuevamente. Con López Portillo se estableció un diálogo de argumentaciones, pero las mismas características del periodismo nos daban una ventaja increíble, porque cuando él respondía a sus críticos, incluyendo a los caricaturistas, lo hacía en cierta manera de un modo espontáneo, mientras que la prensa y los caricaturistas teníamos tiempo para pensar lo que contestaríamos. Además, el caricaturista tiene una ventaja mayor, y es que nunca contesta precisamente con argumentos sino con sarcasmos, porque si contestáramos con argumentos no estaríamos haciendo humor, en cambio el sarcasmo sí lleva

una dosis grande de humor y de burla.

¿Bajo qué riesgos se puede criticar como tú lo haces?

Bueno, en México las cosas han cambiado un poco, por fortuna, y ojalá que el tiempo de las golpizas y los asesinatos sea ya parte del pasado. Claro que no se descarta la posibilidad de que el gobierno regrese a una actitud represiva, pero no podemos vivir con el temor de que vamos a ser reprimidos, porque, o dibujamos o tenemos miedo, no se pueden las dos cosas al mismo tiempo. Yo prefiero ser optimista y pensar que hemos ganado el derecho a expresarnos sin el riesgo de una reprimenda cuando se nos pasa la mano. Si es que hemos conseguido eso, no ha sido porque el gobierno nos lo regaló, hay mucha gente que ha muerto defendiendo la libertad de expresión.

Si he sentido una expectativa, una inquietud por la reacción que puede provocar una caricatura sumamente crítica, pero generalmente no espero que las reacciones vengan de las víctimas de mis sarcasmos. Más bien espero las reacciones del público lector. Cuando a mí me llaman para decirme "... oye, ahora sí te mandaste, esto sí ya no te la van a aguantar", o cuando me comentan cosas como "te deben de odiar", pues a mí no me importa si me odian o no, porque si me odian estamos correspondidos, yo también les tengo cierto odio. Entonces lo que más me interesa es la expectativa hacia cuál será la reacción de la gente, porque a mí me daría mucha tristeza de que pasaran dos meses sin que nadie comentara alguno de mis dibujos, eso querría decir que

no di en el blanco, que no logre mi propósito.

Uno mira tus dibujos y piensa "qué aventado es este cuate". ¿De dónde te sale ese estar aventándote todo el tiempo?

No hay una actitud de estar aventándome. Lo dices así y pareciera que yo tengo una actitud de estar probando hasta dónde aguantan, cuando a mí eso me sale de una manera natural. Quizá sí hay una actitud de ir más allá cada vez, pero es justamente la confianza de las experiencias anteriores lo que me impulsa. Pienso que así debe ser, que cada día exista un afán de ir logrando mayores libertades, levantarse con la idea de que la libertad absoluta no existe, que siempre hay que conseguirla avanzando más y más entre las líneas de lo que se puede y no se puede. Pero eso tiene que surgir de una manera natural, y para eso hay que tener un ideal: ser libre. A partir de allí el trabajo mismo te va ayudando, enriqueciéndose con la vida. De manera natural también voy encontrando nuevas formas de expresión, aunque no soy un investigador de formas. Ojalá esa capacidad de hallar nuevas formas de expresión no se me pierda, aunque en la vida de todo creador de formas desgraciadamente hay baches en los que nada se encuentra, pero de repente se vuelve a encontrar algo. Eso sale de la costumbre, del ejercicio constante, son los avances naturales que hacen que cualquier gente que esta creando un lenguaje lo enriquezca y provocan que siempre se vaya un poco más allá. Por eso, cuando la gente se da cuenta piensa: "Ese cuate se pasa de la raya otra vez". A

mi me gusta que eso ocurra, porque quiere decir que mi trabajo está vivo, y por supuesto yo, ¿no?



Cuando el amor no basta

Rosa Beltrán

Imagine el lector que sin saber cómo ni por qué una mañana dominguera decide cancelar todo compromiso al aire libre y encerrarse en un teatro del centro que anuncia una obra universitaria por la mañana y de noche un espectáculo travesti. Ahí está uno, respirando humedad y encierro junto a unas 50 narices y bocas del respetable compuesto por jóvenes de 16 a 25 años, tennís Nike comprados en la fayuca y mezcilla sin distinción de raza, ideología o credo que bien visto es el mismo de Izazaga a República de Argentina. Imagine que se confunde con una pequeña multitud interesada en saber, como el lector, qué quiere decir eso de "una historia de nota roja muy teñida de púrpura cundida de violencia" (sic) del programa, y que aguarda paciente junto a quien descascara pistaches, reparte trompetillas o frunce los labios para gritar "cácarooo", aunque no haya cácaro en los teatros. Es la 1:20 p.m., la obra está anunciada para la 1 p.m. y el respetable se impacienta. Alguien que llegó tarde se tropieza y cae sobre una rubita que hasta hace un momento se hacía la difícil con el novio mientras se limaba las uñas y que ahora se sonroja ante los chiflidos y gritos de "lero, lero". Imagine que la mano de la joven que está sentada junto

al galán de los *headphones* introduce cacahuates en la boca de su novio y, como si de un par de niños malcriados se tratara, de vez en cuando le propina unos pellizcos al par de cachetes sonrosados que después consuela con un beso. El joven se dispone a presenciar la obra sin quitarse los *headphones* y sin dejar de reír quién sabe si de algo que escucha a través de éstos o si de los previsible albuces de los actores. La garantía de las "casi 100 representaciones" a que con tanta insistencia se refiere Arturo Amaro (escritor, productor y actor de *Cuando hay amor*) radica en que aquí "se echa mano del albur y las leperadas porque es un lenguaje cotidiano que pertenece a una clase social cuya única posibilidad de salir del anonimato es saltar a la primera plana de los diarios de nota roja". Pretensiones aparte, el problema de quien supone hablar de la nota roja con el concesivo lenguaje de prejuicios y formas discursivas que tan exitosos resultan a un público entrenado en el humor por Televisa, está en carecer de una distancia crítica respecto de la realidad que supuestamente se denuncia, y en sentirse obligado (mal de nuestros tiempos) a saltar a la fama a toda costa. Según la fórmula que se desprende de la obra, todo marginado está irremisiblemente condenado al machismo y al abuso físico de la mujer, y todo homosexual, a la cobardía y la traición. Paradójicamente, a la violencia y crudeza del argumento (el asesinato de una mujer que ayuda a otra a abortar, perpetrado por el ofendido y adicto cónyuge de la segunda y tolerado por los

amigos de ésta) va aunada una moraleja digna del conservadurismo más ramplón: todo hombre, por drogadicto, borracho y holgazán que sea, merece decidir si la mujer que embarazó debe o no tener al hijo del que no se hará cargo. También, paradójicamente, la obra alcanza un realismo extraordinario gracias a la actuación de Juan C. Escobar, Mariana Hinojosa y Alfredo Cienfuegos, quienes logran imprimir verosimilitud y tensión dramática a un argumento de suyo poco convincente. Pero ni la buena actuación ni el regodeo en los consabidos albuces logran, pese a la aceptación del público, rescatar un texto que más que exponer reifica y perpetúa los lamentables vicios del cine de ficheras.



Nombres escuchamos, músicas desconocemos

David Cortés

No sé cómo diantres sucede, pero en fechas recientes se respira en ciertos ámbitos musicales una sana frescura. Indudablemente esto se ha cocinado con tiempo, pero de pronto, el hecho se empieza a hacer patente mediante la aparición de grabaciones de grupos que otrora fueran proyectos y buenos deseos.

Antes de que *Represión*, primer disco de Vector Escoplo —¿a quién se le ocurrió semejante nombre?— viera la luz, el demo comenzó a gozar de cierta circulación clandestina. Aún se le conocía como Vía Láctea, quizá porque su principal inspirador, Carlos

Alvarado, ostentó ese nombre de batalla al inicio de la década anterior e incluso grabó un disco epónimo.

Nada hay en común entre esa primera agrupación y su reencarnación como Vector Escoplo. Sin soslayar aquél intento, inserto en los páramos de la música electrónica, la brecha que lo separa de esta reciente banda (integrada por el propio Alvarado en teclados y samplers; Víctor Méndez, guitarra; Arturo Romo, trombatrón; José Álvarez, voz; y David Swift, bajo) es abismal, no sólo en intenciones, sino también en sus resultados.

Cada uno de los integrantes de Vector Escoplo posee un apego a las manifestaciones más iconoclastas, heterodoxas y oscuras de la música universal; cada uno de ellos, también, las ha asimilado de distinta forma y ahora, el conjuntarlas, han creado un producto que a falta de mejor definición, y a pesar de lo limitado del concepto, denominaremos como fusión.

No deja de ser pálida la denominación, pues hay momentos en que la orientación se bifurca hacia el terreno de lo industrial, algunos destellos de rock progresivo, jazz y mucho ritmo. En la totalidad habría que destacar la voz de José Álvarez que, a pesar de no decir nada, arma una atmósfera peculiar; es hipnótica, un instrumento más en el conjunto. Ningún cantante del género en nuestro país, aunque puedo equivocarme, se ha atrevido a utilizar sus cuerdas vocales de esta manera. Sin palabras, José Álvarez dice mucho.

Por el lado de la guitarra, la presencia de Víctor Méndez deja constancia de una técnica depurada y no obstante la

influencia de Robert Fripp, su manejo del instrumento reboza imaginación, giros melódicos insospechados, revela un potencial por explotarse. El lado rítmico, a cargo de Arturo Romo y su inverosímil trombatrón, se conjuga perfectamente con el bajo del ahora ausente David Swift. Sin pretender ser un sustituto de la batería, el trombatrón aporta unos matices percutivos y unas texturas que enriquecen a la totalidad.

En los teclados, Carlos Alvarado cohesionan armónicamente y termina de dar forma a esta abigarrada mezcla instrumental, bien aprovechando los timbres de sus sintetizadores o poniendo aquí, de manera dosificada, los samplers, sin dejarse impresionar por las posibilidades de los mismos.

Sin embargo la dotación instrumental, *sui generis*, no es lo más destacable, sino los sonidos que, rompiendo algunas convencionalidades, se desgranar de ellos y propician un efecto de arrebato. Un corte como "Los Califas de Azathoth (incluye los escritos de Abdul Alhazred)", once minutos de duración, es el mejor testimonio. El aura de misticismo, el exotismo y misterio propios del Necronomicón se alcanzan a través de ese principio. Otras joyas incluidas en el compacto son "Saddam Hussein" con su veleidosidad tecno-industrial; "Lagartijas", redondeada con el delirante saxofón invitado de Guillermo Portillo, "La Sentencia", y "Cronos en Lang Press" en donde la voz del Kerigma Sergio Silva imprime la huella rockera más tradicional.

Fruto de la casualidad, de

imaginar asociaciones, *Represión* es un disco que encontró a las voluntades involucradas dispuestas a darle el seguimiento necesario a las incipientes improvisaciones. Algunos observamos de forma intermitente su gestación, sin imaginar que la totalidad habría de manifestarse con la consistencia con la cual lo ha hecho.



Frankie y Johnny

Yehudit Mam

¿Qué se puede esperar de Garry Marshall, el director de *Mujer bonita*? Una de las "sensibilidades" más burdas, vulgares y embarazosas del cine hollywoodense —factor hereditario que comparte con su hermana, la un chirris menos obvia, Penny Marshall (*Quisiera ser grande*, *Despertares*)

La ultrapenosa *Frankie y Johnny* está basada en la obra del dramaturgo Terence McNally, quien tuvo a bien adaptar su obra a la pantalla grande. La esencia de la obra —que a juzgar por la cinta debe haber sido otra mugre— es que una mesera gorda, fea y acoquejada encuentra el verdadero amor con un cocinero igualmente repelente. ¡Real People! La bestia y la bestia. La clase trabajadora también ama.

La versión de Garry Marshall es más bien "La bella y la bestia". Originalmente, este espectáculo fue representado en Nueva York con la estupenda Kathy Bates (Miseria) en el papel de Frankie. Dado que en Hollywood la rechonchez es considerada una obscenidad,

para el papel de la gorda, fea y amargada qué mejor opción que Michelle Pfeiffer a la que despeinan, despintan y visten con la boutique del Ejército de Salvación en un intento fallido para disimular su belleza.

Para el papel del cocinero sensible que lee a Shakespeare en sus ratos de ocio (en EU no hay Libro Vaquero), ¿qué menos glamoroso que Al Pacino? Ojalá todos los nacos fueran así, ¿no chicas?

La cafetería donde trabajan estos dos desdichados es un universo étnico al que nomás le faltan los orientales (con tantas etnias en EU, ya perdieron la cuenta). Y pretende ser un microcosmos de la naturaleza humana que según Marshall y McNally se divide en: los guapos, buenos, inteligentes y sensibles Frankie y Johnny; una mesera espeluznantemente fea que es el chiste ambulante de la cinta; y una mesera extraída casi en su enteridad de la famosa Flo de *Alicia ya no vive aquí* de Scorsese, bien interpretada por la siempre solvente Kate Nelligan. Ella representa la parte golfa de la naturaleza humana. Y para cerrar con broche de oro, no podía faltar el clásico homosexual poseedor de una vasta sabiduría sobre las cosas del amor y amigo de todas las frustradas.

Durante los setenta, Garry Marshall fue el genio residente de la comedia televisiva norteamericana y no se le ha quitado la influencia. Si esto fuera un episodio de un programa de televisión seguiría siendo pésimo —pero estaría perfectamente acomodado en su elemento: la caja idiota.

El humor de esta cinta está tan devaluado que recuerda a

todos los programas orgullosamente mexicanos que siguen aspirando a las alturas cómicas de los *sitcoms* de Garry Marshall 20 años después y que todavía no les sale.

De alguna manera, Marshall medio la libra con su humor (barato es piropo), pero cuando llega la hora de las confesiones ("yo tengo un hijo que ahora es rico y me da vergüenza que me vea"; "mi ex novio me partió la madre y me dejó sin hijos y aquí está la cicatriz para probarlo") uno lamenta el esfuerzo realizado y se pregunta qué habrá de bueno en la tele.



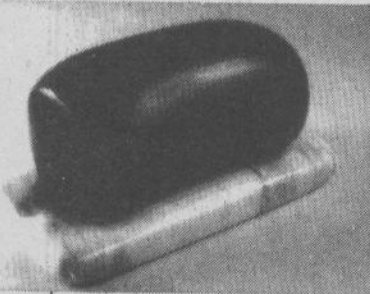
Marina Lascaris: volúmenes trabados

Lorna Scott Fox

Hay itinerarios insólitos en el medio del arte. El camino de Marina Lascaris (1950), quien presenta su primera exposición individual en la galería Juan Martin, es extraño por sus rodeos y más por su falta de prisa, recompensada con la fuerza y la sencillez acendrada de una escultura que se gestó en el aislamiento.

La artista, griega de nacimiento, estudió dibujo en Londres. Practicó el retrato sobre pedido en diferentes ciudades del mundo antes de establecerse en México y experimentar con la escultura figurativa. Su interés por la abstracción alegórica es reciente; no obstante ha forjado un lenguaje íntimo, altamente controlado, con la especial expresividad de la economía.

Tanta economía que los materiales de Lascaris se han



Fragmento de tiempo. 1988.
Marina Lascaris

ido reduciendo a uno solo, el bronce, que a sus horas se disfraza de madera o de cobre; sus formas, todo volumen, espesura e interioridad, repiten la oruga carnosa e indefensa del espíritu, el bulto acojinado que cobija o sustenta, las susceptibles antenas de la incipiente. La obra inventa formas para el devenir y la dificultad. Materializa, sin análisis y sin metáforas, borrosas viñetas introspectivas: "Tensión", "Ideas en germinación", "Vuelo limitado por el tiempo"...

Lo vaporoso de semejantes conceptos queda templado por la terquedad de los objetos, pequeños, pulidos y densos, implosivos y potencialmente peligrosos, como una fiebre aspirada y convertida en guijarro sobre la lengua del chamán. "Fragmento de tiempo" y "Fragmento de verdad" son piezas hermanas, contraponiendo dos elementos, la primera con (excepcionalmente) madera sobre mármol, la otra en distintos visos de bronce. Sobre una base de apariencia blanda pesa, sin hundirse, un cilindro compacto, de contornos suavemente acariciados. Son, en lo privado de su plenitud, las piezas menos conflictivas de la muestra. Al otro extremo, los volúmenes activos, erizados, algo zoomórficos de "Meteorita" o "Surgimiento de

consciencia" evocan fantasías ciencia-ficticias ya interrogadas por nuestra cultura.

Es cuando alguno de los dos o tres elementos inflige una tensión o sofocación a otro, que intuimos el sentido más preciso de la obra. Prima lo lleno, mientras los vacíos son resquicios, rajaduras, respiraderos. Una forma atada que intenta alzarse, una espesura negra que se afloja sobre un montón de hojas negras empernadas, una lengüeta tentativa atrapada en una ranura; imágenes de pulsiones y deseos ocultos, trabados en alguna irrevocable limitación, cada uno integrado con una base irónicamente pulcra que recuerda la charola de Salomé. Y si la austeridad de las formas en lucha es traducida por el bronce en esplendor sensual y frío, serán formas atrapadas, también, en el ámbra de su propio lujo.

Marina Lascaris explora un minimalismo que goza del juego formal sin contentarse de él; una abstracción sobriamente representativa.



Me reservo la posibilidad de sorprender

Alejandro Acevedo

"*Pinturas Iniciales* —dice Roberto Rébora— hubiera querido que se llamara esta exposición. Y lo propuse. Pero el texto del curador del Museo Carrillo Gil ya se había difundido con el nombre de *Obras Recientes*".

Obras Recientes y Pinturas Iniciales pueden ser conceptos opuestos, desde el punto de vista en que el primero alude a

una vasta producción y el segundo a una primera entrega. Sin embargo, ninguno de los dos títulos es falso.

A doce años de su primera exposición individual, este pintor tapatío de 28 años, confiesa contar con "los dedos de las manos" sus cuadros que considera "terminados", obras que posean el brío y la expresividad suficientes. "Lo mío ha sido, hasta ahora, como haber estado ordenando los hilos de la trama. Mis verdaderas telas están por venir".

¿Modestia? No. Estamos ante una singularísima personalidad

en la que se conjugan dos virtudes: sinceridad y pretensión. Inteligentemente, después de su primera exposición individual en la ciudad de México (1983), el pintor deja el país para evitar una promoción que pudiera ser nociva en alguien que aún no terminaba su formación. "Sé que hay personalidades definitivas, como la de José Luis Cuevas, en las que el primer cuadro podría ser también el último. No es mi caso, yo todavía estoy descubriéndome".

Desde 1983, la primera de las tres ocasiones que fue becario

PUERTO RICO

Los autores del Fondo

ROSARIO FERRÉ

- EL ÁRBOL Y SUS SOMBRAS
- LOS MISTERIOS DE LOS RETRATOS DE SOR JUANA
- TINA Y ELENA: EL OJO Y EL OIDO DE MÉXICO
- ENTRE CLARA Y JULIA
- "LA CELESTINA" EN EL TEJIDO DE LA "CUPIDITAS"
- "S/Z": UNA PREGUNTA QUE RESPONDE Y UNA RESPUESTA QUE PREGUNTA
- GALDÓS Y LOS SUEÑOS
- CÉSAR VALLEJO Y EL AMOR: "UN SENTIMIENTO ANTIGUO DEGENERADO EN SESO"
- EL BANQUETE DEL RECUERDO
- NO LO ERA Y SIN EMBARGO LO ERA: EL DILEMA DE "LA GUERRA DEL FIN DEL MUNDO"

El árbol y sus sombras,
Colección Tierra Firme, FCE, 1989

De venta en librerías



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA



Figura atrapada, 1990. Roberto Rebora

del taller Il Bisonte en Florencia, Italia, Rébora empezó a experimentar importantes cambios. "Comprendí la calidad epidérmica de la pintura veneciana (Tiziano, Veronés...) y la comparé con ese *color latinoamericano* del que tanto se hablaba. Sentí que la riqueza del arte europeo era enorme. Esta experiencia también me hizo revalorar a coloristas mexicanos como los excelentes Soriano o Guerrero Galván".

A diferencia de esa pintura "de moda" en la que el volumen se consigue pegando objetos tridimensionales o remarcando con obvios sombreados las figuras, Roberto Rébora persigue "sensibilizar la superficie", dándole profundidad con barnizetas o veladuras. Como si se tratara de un viaje orgánico, el ojo del espectador va traspasando tejidos para internarse en el corazón del cuadro. Rébora es un pintor en el sentido tradicional del término. Sus cuadros no se pueden "describir" y cualquier explicación saldrá sobrando si su obra no se ha visto.

Una de las obsesiones más personales del pintor es la de trascender la influencia original: José Clemente Orozco. "Creo

que además de la fuerte admiración que le profeso, me ocurrió algo que siento importantísimo: una ocasión, en la primaria, nos llevaron a visitar el Hospicio Cabañas. Recuerdo la inquietud que me produjo ver la cúpula pintada por él mientras escuchaba los gritos de los huérfanos". El genio tapatío también lo ha guiado en su búsqueda. En una época en que, confundido, coqueteaba con la fácil figuración que su habilidad plástica le sugería, evitó caer en tentación pintando simbólicos muros orozquianos. El joven pintor quisiera haber trascendido su influencia, pero aún hoy está consciente de que en la composición de sus cuadros todavía está presente el estoico Orozco de los años cuarenta.

"Una buena pintura es la que ha sublimado la angustia de su creador". Clásico, Rébora pretende dejar atrás cualquier proceso demasiado emotivo para crear algo permanente: "Giorgio Morandi me gusta porque, paradójicamente, con un único tema (las botellas) fue dirigiéndose hacia su interior sin desgarrarse. Lejos de intentar describir el sufrimiento, mi serie *Figuras atrapadas* representa, en cada uno de los cuadros que la componen, el encuentro con una sensación plástica nueva y siempre diferente".

La primera etapa de su carrera está por concluir: doce años de aprendizaje en los que ha descubierto tres o cuatro soluciones y ha realizado algunos cuadros que son la clave para llegar a conformar su propia voz. ¿Hacia dónde va en esta segunda etapa que empieza? "Exactamente no lo sé. Pero creo que voy hacia

ritmos compositivos muy contrastados, más violentos. Estoy diluyendo contornos. Seguiré construyendo por medio de la luz. Y creo que nunca dejaré de amar ese color (pido disculpas por el adjetivo) de *buen gusto*".



Dónde queda el rencor

Diego de Jesús

• Juan A. Masoliver Ródenas, *Beatriz Miami*, Anagrama, Barcelona, 1991.

Leo el último libro de Masoliver Ródenas. Obra segunda de la trilogía trazada por este catalán trotamundos avencinado hace ya mucho en Londres. Con *Retiro lo escrito* inauguró su entrada a la narrativa —sus novelas anteriores purgan una condena interminable custodiadas por la autocrítica— con un sello personalísimo donde el diario apócrifo era el medio para dibujar el delgado pero resistente eje London-Masneu.

Ahora *Beatriz Miami* trae de nuevo al personaje que escribe esta historia caprichosamente ordenada, calendario que va de los primeros días de febrero del 88 a los últimos de febrero del 89. Mas lo contado viaja en el tiempo y transcurre mayormente en la evocación de Castaluna, ese espacio enlavado en un país "... donde gana el que más grita, el que gesticula, el que amenaza y el que insiste en pagar las rondas, donde toda la gente habla y donde nadie escucha".

De febrero va a marzo y de éste a mayo y sigue. Alguna

razón para este vacío de abril. Se hace inevitable citar *The Waste Land* el (re)conocido poema de Eliot. ¿Acaso este hoyo, por donde la luz se cuela, guiña al lector para que no olvide que se sigue escribiendo poesía? Abril es aquí lo que encontramos ventanafuera: la boca que, al tiempo, besa y vomita; el ano de una mujer lastimada por los años; huecos, pasadizos, bares a los que se quiere entrar por la misma puerta copa-da por los que —ahitos— pretenden salir.

En la búsqueda de Beatriz Miami se sufre la mediocridad de los poetas que abandonaron la poesía antes de haberla escrito. Hay un olor a rencor, ese odio sano, liberador, hacia las personas que irremediamente nos han hechos daño con su sola presencia y entonces ya no queda sino exhumarlos mediante un exorcismo que de antemano se sabe vano. Personajes con los que uno se topa, huesos de aceituna en algún bar de Barcelona.

Este libro, minoritario según su autor, refleja a miembros de la vida literaria española fácilmente reconocibles bajo el tenue antifaz impuesto. Así, Francisco Rico aparece allí como Paco Pobre y Barceló encarna a Miguel Badalona. Datos que el lector americano —continental— no lamentará desconocer. De igual forma lo invitará a reír, a seguir leyendo y a masturbarse (en el orden que mejor convenga).

Y dónde entra México en esta historia. Aparece quizá cuando Tono huye de casa para dirigirse a donde Monterroso "... para pedirle un consejo. '¿Un consejo?', me mira desconcertado. '¡Ah!',

reacciona de pronto, 'pasa, pasa'. Y me ofrece un whisky". O en la afirmación del verdadero Juan Antonio cuando señala el parentesco de su escritura con la de Tito M., otro autor "minoritario" que hasta hace poco se le empieza a leer con más atención.

Hay también el olor del humor. En este libro el poeta da paso al esteta. Ofrece las tetas —un esbozo— de su

galería de mujeres y desde la portada anuncia: vemos los pezones de la mujer que se mira el culo en un espejo pero la mata de pelo nos impide ver su cara. Como Alina Valente que se las dejaba tocar y después había que correr a confesarse.

Luego la provocación del no fumador que decide volver al ruedo solamente porque se ha puesto de moda no fumar. O la provocación literaria aunque

casi solemne del encuentro con Vaya Cosa, escritor miraflorino que ha de llegar a Papa o a presidente. Aunque Masoliver Ródenas no sostiene su escritura en los "jueguitos de palabras" a veces, como en el ejemplo anterior, sirven para demostrar que el elogio puede encontrar su mejor forma en el escarnio.

No obstante, el humor oculta la ausencia de Beatriz (¿tiene que ser Beatriz!). La llamada

donde sabe que no está. Se revuelve entre las ganas de amar y de mear. Pregunta: ¿Mi Ami? Y obtiene como respuesta la ternura de un diálogo como este: "¿Me juras que me vas a querer para siempre? ¡Claro que te voy a querer para siempre! ¿De veras? ¿Hasta cuándo?"

La parábola de una eternidad

Alberto Gimeno

• Flannery O'Connor,
Sangre sabia,
Edición de Manuel Broncano
Cátedra, Madrid, 1991.

El Sur ha representado —y todavía representa— en no pocos países una frontera a partir de la cual los modelos de comportamientos cambian de signo. Tal singularidad no ha pasado inadvertida a la literatura. Por el contrario, Leonardo Sciascia en Italia (Sicilia y su arcaico código de honor); José Giovanni en Francia (el gángster marsellés y su moral paralela) o Borges en Argentina (el corredor austral y su desértica inmensidad enloquecedora) han sabido abrir cauce a esos ríos opuestos al lecho de los tiempos que brotan insolentes en los veneros meridionales.

En Estados Unidos el Sur es algo más que una linde diferencial; es un mundo aparte. Perfectamente recogida esta peculiaridad por Manuel Broncano en su edición, nos situará a Flannery O'Connor (1925-1964) al lado de William

Fondo de Cultura Económica

I CONCURSO LITERARIO A LA ORILLA DEL VIENTO

Con la finalidad de fomentar el desarrollo de la creación literaria para niños y jóvenes en lengua española, el Fondo de Cultura Económica, S. A. de C. V., convoca al primer concurso literario *A la orilla del viento*. La presente convocatoria se ajusta a las siguientes bases:

BASES

- 1.- Podrán participar en el concurso todos los escritores de lengua española, sin importar edad, lugar de origen o residencia. Quedan excluidos de esta convocatoria empleados de esta editorial.
- 2.- Los originales deberán ser totalmente inéditos y en lengua española. Deberán tener un mínimo de 30 cuartillas mecanografiadas a doble espacio. No hay límite máximo.
- 3.- El tema de la obra es libre. El género es narrativa (novela o cuento). Los originales deberán ser apropiados para cualquiera de las tres edades lectoras a las que está dirigida la colección *A la orilla del viento*: Los que empiezan a leer, los que leen bien y los grandes lectores.
- 4.- El premio único e indivisible está dotado de 30 millones de pesos M. N. y la publicación de la obra en la colección *A la orilla del viento* del FCE. El importe de este premio será otorgado y tomado como adelanto de pago de regalías por los derechos de autor estipulados en el contrato de edición.
- 5.- Los originales deberán ser remitidos por triplicado, bajo un seudónimo y acompañados de una plica que contenga nombre, dirección y teléfono del concursante. La dirección a la que deben ser remitidos es la siguiente:

CONCURSO A LA ORILLA DEL VIENTO
Fondo de Cultura Económica, S. A. de C. V.
Av. de la Universidad 975
México 03100 D. F.

- 6.- Queda abierta la presente convocatoria a partir de su fecha de publicación y hasta el 30 de junio de 1992.
- 7.- El jurado estará compuesto por personas de reconocido prestigio en el área de literatura infantil y juvenil. Su composición será secreta hasta la fecha de publicación de los resultados y su fallo será inapelable. El premio podrá ser declarado desierto.
- 8.- Los resultados del concurso serán dados a conocer a más tardar en la segunda quincena de noviembre del presente año.
- 9.- Cada concursante podrá participar con el número de originales que así lo desee. Su participación en el concurso explicita su aceptación de estas bases.



Faulkner, Thomas Wolfe, Tennessee Williams, Katherine Anne Porter, Carson MacCullers, Ambrose Bierce y una extensa nómina (en la que también cabría añadir al furibundo Jim Thomson) caracterizada por el radical timbre sureño de sus textos.

La derrota del Sur en la guerra civil estadounidense trajo como contrapartida el enrisimamiento "rebelde" de sus habitantes en los antiguos valores míticos, aristocráticos y, sobre todo, religiosos.

Esta supervivencia de lo trascendental en el comportamiento cotidiano de la gente, produce una pléyade de lunáticos religiosos que pulula por las calles predicando las más disparatadas versiones de los dictados divinos.

Hazel Mozes (protagonista de *Sangre sabia*) será escogido por Flannery O'Connor como arquetipo de esta chusma descarriada. Para la autora la literatura no es sino "la encarnación del misterio por medio de las costumbres".

La breve historia de Hazel será, pues, la parábola de una eternidad. La del descenso a los infiernos ("costumbre") de aquel que desposeído de la luz de Dios ("misterio") se ufana en proclamarlo.

Convencido de la limpieza y altura de su misión como vocero de "la Iglesia de Jesús sin Jesús", Hazel no hará sino caer y embrutecerse: conocerá el cuerpo femenino por primera vez en las transitadas carnes de una prostituta en derribo; será atraído por la talla moral de un falso ciego que "se arrancó los ojos" para "ver mejor a Dios", buscará la inocencia en una adolescente resabiada y pérfida como la más artera cortesana,

atraerá para su evangelio a truhanes e inadaptados que sólo aspirarán a lamerse sus heridas terrenales en su compañía.

Incapaz de soportar la visión de sus epígonos impostores —él es un apóstol sincero—, sellará sus ojos con cal viva. De este modo se convertirá en un ciego más (magnífica a este respecto la alegoría de su paseo nocturno por el zoológico en el que sólo se percibe el inútil y opaco rebullir de las fieras dentro de las jaulas, como peregrinos varados sin la ruta de Dios), en un grotesco bulto en pena cuyas ansias de autodeterminarse en Jesús —de ser él "su propio Jesús"— le llevarán a encontrar la muerte como un perro en la cuneta de la carretera.

¿Novela pía y moralizante? He aquí una muestra más de la encarnación del misterio —un misterio literario— que desborda la pretensión de sus autores.

Sangre sabia (estamos ante una obra escrita con afán ejemplificador por una católica practicante) es una novela donde la negación de Dios, merced al verismo de las desoladas criaturas que la pueblan, resplandece como única afirmación absoluta.



Dos mundos y una sólida amistad

Robert Saladrigas

• Edición de Ian S. MacNiven, *Cartas Durrell-Miller (1935-1980)*, Edhasa, Barcelona, 1991.

Un día de 1935, Lawrence Durrell descubrió en el lavabo

de un bar de Corfú un libro titulado *Trópico de Cáncer*, de un tal Henry Miller, un oscuro norteamericano de cuarenta y cuatro años que por entonces residía en París. El joven Durrell, que recién había cumplido los veintitrés años, leyó la obra, se deslumbró con la virulenta originalidad de sus páginas y se las arregló para hacer llegar a Miller una carta rebosante de entusiasmo.

Este fue el inicio de una correspondencia indesmayable que duraría exactamente cuarenta y cinco años, entre dos hombres de procedencias distintas —Miller, hijo de un sastre de Brooklyn; Durrell, nacido en Jullundur, India, en una familia británica de tradición colonialista—, dueños de mundos casi opuestos, que sólo tuvieron en común la condición de heterodoxos y el vigor del genio literario. Ambos aspiraron a cambiar los rumbos de la literatura del siglo, empujándola hacia la modernidad a través de la desinhibición, la vehemencia y la tenacidad de sus caracteres. Sobre esos pilares edificaron su amistad consistente, a prueba de hecatombes históricas, de alejamientos en el espacio, de la fuerza tremenda de sus individualidades y de la acción devastadora del tiempo.

La mayoría de las cartas que se intercambiaron han podido ser recopiladas en un grueso volumen bajo la formidable tutela de Ian S. MacNiven. Tan sólo faltan las que se perdieron por diversas razones y aquéllas que, por su intrascendencia o por ser redundantes, se ha creído conveniente desecharlas. En total, las menos. No se debe olvidar que desde el primer



Miller y Durrell

momento Miller y Durrell calibraron la importancia de su epistolario y lo más probable es que, sin renunciar por ello a expresarse con franqueza y espontaneidad, supieran que iba a sobrevivirlos. De modo que escribieron el uno para el otro, pero también para los lectores que tarde o temprano íbamos a recibir y a celebrar el legado.

Leer ahora estas cartas es como asistir a una maravillosa lección de amistad —siempre difícil de mantener incontaminada— entre dos primeras figuras de una misma profesión. Nunca surge el destello de los celos, por lo menos explícitamente. Al principio Durrell es el cálido discípulo que alimenta la vanidad del maestro, y Miller corresponde con sus consejos para que el novicio no se deje tentar por el éxito fácil y se conserve puro. Luego se conocen en París, viven durante un corto periodo los tiempos felices de Ville Seurat. Durrell introduce a su amigo en el embrujo de Grecia. La guerra los separa de nuevo. Miller regresa a Estados Unidos, mientras Durrell comienza una larga etapa al servicio del cuerpo diplomático británico que se prolongaría hasta 1956. En realidad, no volverían a reunirse más que esporádicamente.

Con los años cincuenta llega

para ambos el éxito internacional, que los sitúa en el mismo plano. Sus mundos aparecen ya definitivamente distintos, incluso yuxtapuestos, pero los lazos de unión han adquirido tal solidez que resulta admirable leer la carta en que Durrell muestra su decepción ante el primer volumen de *La crucifixión rosada* y lo critica ferozmente. Miller responde tenso pero sereno, defendiendo su obra, argumentándola. Su amistad no sufre altibajos. Hablan de viajes, se recomiendan libros, colaboran en proyectos, se protegen mutuamente, se aceptan las mujeres respectivas sin nunca juzgarlas ni juzgar sus fracasos en el terreno de los sentimientos. Hay caudales de ternura que en ocasiones, a medida que van envejeciendo, empapa los textos y se derrama sobre el lector. Uno comparte la soledad que el éxito no compensa, las etapas de amargura, los traumas afectivos, los instantes en que uno y otro invocan la muerte como recurso de liberación.

Creo que pocas correspondencias entre escritores del talento de Durrell y Miller poseen la gracia narrativa y un tan elevado grado de valor personal y artístico. Son dos hombres inteligentes, sensibles, sin pelos en sus plumas, a veces despiadados y brutales con los demás y con ellos mismos, carnales y al tiempo ascéticos, que comparten la búsqueda incesante del amor, ahogan sus miedos en la escritura y exprimen en la obra lo mejor de sus talentos como una forma, la única que conocen, de soslayar la amenaza de la desesperación. A ello se debe que en ningún

tramo de la lectura se insinúe siquiera el espectro de la fatiga.

El volumen está alimentado por el fuego de la vida en sus múltiples rostros y coloraturas. Es un vasto ensayo, escrito a dúo, sobre la vida y el esfuerzo de vivirla en la individualidad y en la literatura.

La última carta es de Miller, fechada el 8 de mayo de 1980. La dictó a su amigo Bill Pickerill y en ella anuncia a Durrell la inminencia de su muerte, que en efecto le sobrevino el 7 de junio. No hay constancia de que Durrell respondiera. El documento resulta estremecedor, pero de una lógica a su vez abrumadora. Sólo la desaparición de uno de los corresponsales podía concluir de un zarpazo el discurso tan estrechamente compartido.

Todo estaba ya dicho y muy bien dicho para cualquiera que en el futuro deseara revivir su experiencia extraordinaria en la lectura. Lo que me complace

haber hecho y, por supuesto, recomiendo hacer.



El espíritu de aventura

Leonel Robles

• Dana Gelinas,
Bajo un cielo de cal,
Fondo Editorial Tierra
Adentro, México, 1991.

El panorama de la poesía actual escrita por mujeres se enriquece cada vez más, la abundancia de poetisas activas hace que las perspectivas para este fin de milenio sean mayores. En 1991, no fueron pocas las poetisas que publicaron su primer libro de poesía, y en la mayoría de ellas con un espíritu de aventura y un continuo buceo personal que, estoy seguro, en la medida de sus experiencias con el mundo, alcanzará la voz que buscan. Un ejemplo fehaciente

de esto es Dana Gelinas —Monclova, Coahuila, 1962—. *Bajo un cielo de cal* es su primer libro que el Fondo Editorial Tierra Adentro puso a circular el año que acaba de terminar. Dividido en cinco apartados —“Mediodía en blanco”, “Jardín de madera”, “Coro de Angeles”, “El arca del día” y “Hombres de nieve”— *Bajo un cielo de cal* está escrito bajo la fiebre infantil, no en el sentido de madurez del lenguaje sino en el de la visión de la fantasía; su voz tierna a veces está impregnada del dolor de la incertidumbre; como aquellos niños que sus actos están signados por un instinto crudo de la realidad, por un desasosiego ante un entorno que no coincide con su mundo fantaseado.

Esta poesía nos retiene en su intenso espejo de la realidad, en la experiencia de la poeta de una pérdida constante —“¿Añoras, Adán, el jardín

CONSULTE O COMPRE

LAS OBRAS DE EDUARDO GARCÍA MÁYNES

EN



EL COLEGIO NACIONAL

Contamos con una biblioteca especializada en las obras de nuestros miembros, todas para consulta y algunas en venta. Si le interesa recibir gratuitamente nuestro catálogo y avisos de nuestras actividades, envíe los siguientes datos a:

EL COLEGIO NACIONAL
Luis González Obregón 23,
Centro, México D.F., c.p. 06020

Nombre.....
Calle.....
Colonia.....
Ciudad y Estado.....
c.p.....
tel.....



paterno?"—, en donde sólo las palabras prevalecen como una huella de lo vivido y, claro, de lo incumplido. Dana Gelinas tiene bien marcado el concepto del tiempo y esto le permite entrar en el juego de la convicción; por ejemplo, mantenerse en la cuerda floja del presente sin que esto anule "la gravedad de la visión, el peso del concepto anule la vivacidad verbal".

Lo interesante de esta poesía es que sin dejar de ser intimista, no cae en el plano confesional, en la actitud de un exhibicionista trasnochado que, sin el menor sentido de ridículo, da por enumerar una serie de paripecias personales en la que tal pareciera se juega su sobrevivencia.

Es verdad que las posibilidades de un lenguaje poético se resisten a diferenciar entre una poesía femenina y una masculina, sin embargo, hay trazos exclusivamente femeninos, al menos en el orden de la tematización, en el orden confesional. En la primera parte de *Bajo un cielo de cal*, aparecen rasgos sexualmente distintivos, la materia de los poemas está encaminada a destacar la condición de la poeta, apoyada en un lenguaje claro, transparente, que evidencia una actitud sino de aceptación sí de su condición. De ahí que sea posible percibir un impulso de presentación y representación en el espejo del presente como una condición temporal. En esta primera parte están también los poemas que más me gustan: "El despertar de Eva", "La abuela", "Niña con red llena de frutas", "Ciudad de cal" y "Blanco, negro".

Con la elección de un tema

tan rico como "Jardín de madera" —el arca de Noé—, Dana tenía ante ella un abanico de posibilidades de exploración; un tema que por su misma ambición conlleva muchos riesgos, por ello la poeta prefirió mantener el sentido temático y de seguimiento del libro. La misma reconstrucción de un nuevo orden le sirve a Dana como una metáfora de un segundo mundo y registrar la visión de la pareja a partir de simbolismos primarios y particularmente inscribir el espacio definitorio de la mujer: "No cupo apenas en su asombro, / entonces nombró a su mujer, de especie a especie: Zorra, Puerca, Víbora, perra...".

El apartado "Coros de Angeles", es la evolución de la poeta hacia el misticismo cristiano. Los cambios se despliegan alrededor de una anunciación, de una comunión, pero también de una búsqueda de un principio que podemos llamar, con cierta inexactitud, Dios. Eliot, en un ensayo sobre Dante, afirma que no hay que tomar en cuenta el pensamiento del poeta para entender su poesía sino que las creencias sin manifestar su fe. Esto acaso se debe a la persistencia de una creencia en la necesidad de una experiencia específicamente poética. Sin embargo, hay señales de la aparición de Dios, indicios de sus "manías rutinarias" y "Como pájaro en el nido y perro en la casa, en el hoyo negro de su pupila —de Dios— acecha el deseo".

Con los poemas de *Bajo un cielo de cal*, Dana Gelinas demostró que escribir poesía ya no es "un acto simplemente expresivo: es un gesto de limpieza interior". Este libro es



un largo aprendizaje interior y una puesta en escena de un cielo que empieza a despejarse, a sacudirse la incertidumbre.

El afecto del psicoanalista

Juan G. Rodríguez Dávila

• Entrevista de Alain Manier a Francoise Dolto, *Autobiografía de una psicoanalista*, Siglo XXI, México, 1991.

En 1908 nace la niña Francoise Marett. ¿Cuándo nace la psicoanalista Francoise Dolto?

Esta parece ser la pregunta que guía la búsqueda de Alain Manier en el par de entrevistas que nos ofrece, la última de ellas realizada una semana antes de la muerte de Francoise Dolto.

Sin embargo, más allá de la pregunta sobre el origen del Deseo del analista que se le reconoce a Manier en su "dirección de la entrevista" (cuyos efectos son interesantes), el discurso de Dolto es llevado por ella a lugares completamente inesperados. De esta forma, poco a poco, vemos aparecer ante nosotros, espectadores maravillados de este diálogo, la complejidad y las claves íntimas de una vida llamada Francoise Dolto.

Y es que no existió una sola Dolto; son varias las que constituyen su leyenda: la Dolto, a quien insistentemente se le reclamara su incapacidad para dar cuenta teórica de su sorprendente y casi mágica clínica; la Dolto, que en un

EL ROSTRO MULTIPLE DEL TEXTO LITERARIO

EL MOLINO, ERONGARICUARO, MICHOACAN

CAMPAMENTO FAMILIAR:

Abril 14, 15, 16 y 17

Talleres de creación literaria en familia.

Poesía: MIRIAM MOSCONA

Crónica: JUAN VILLORO

Teatralización de textos: BERTHA HIRIART

TALLERES PARA NIÑOS: ECOLOGIA, BARRO TRADICIONAL, BORDADO, DESHILADO, DULCE.

CAMPAMENTO PARA JOVENES:

Abril 21, 22, 23 y 24

Narrativa: MARIA LUISA PUGA

Teatro: BERTHA HIRIART

Crítica y apreciación de Rock: JOSE AGUSTIN

50% de depósito para reservar lugar.

INFORMES: Centro de Actividades y Servicios Educativos, AC, México, DF. Tel. 540-63-73, Pátzcuaro, Mich.

FAX (454)225-71.

tiempo de producción palabrera “pensaba que era asombroso el ser peligroso en el lenguaje y un borrego en los actos”; la Dolto, construyendo sus peculiares conceptualizaciones y mostrándonos su sorprendente lógica, poseedora, y por ello más precisa y penetrante, de la completa dimensión de la metáfora —a pesar de la opinión contraria que a este respecto sostiene Manier; la Dolto, en fin, buscando —aunque ella lo describa más como un encuentro, en el sentido en que Picasso afirmara “yo no busco, encuentro”— su ser analista.

Imposible entonces referir un texto en el que Francoise Dolto habla de sí misma, sin que pierda algo de su esencia. Tal es la sensación de quedarse sin palabras para describirlo, porque este texto, más que conceptos, nos transmite afectos. Otra razón para explicar esta dificultad es que ya antes, y aun más después de la lectura del libro, no se puede sino estar dispuesto a rendir homenaje a una mujer que ha seducido con su vida, sus escritos y sus testimonios.

Más allá del episodio o del debate teórico —que no le interesaba— Dolto ya había inscrito su calidad en *Psicoanálisis y pediatría*, en *El caso Dominique*, en *En el juego del Deseo* y en sus *Seminarios de psicoanálisis de niños*, entre otros textos a nuestro alcance. En todos ellos se vive la sensación de que ella comprende a los niños —y a los adultos— mejor que nosotros, mostrándonoslos de una manera tal que, al comprobar su dolor, su amor, o su simple ser distintos, no podemos sino amarlos. Pero en ningún libro

anterior —quizá con la excepción de *Enfances*, todavía no publicado en español— nos había permitido echar un vistazo tal a su interior. No veo

manera mejor de transmitir su Deseo de analista, ni de mostrarnos sus claves.

El 25 de agosto de 1988 muere Francoise Merette Dolto.

En la lápida de su tumba está inscrito: “No tengáis miedo. Yo soy el Camino, la Verdad, la Vida”. Mucho de ello está también inscrito en este libro.

ondo de Cultura Económica

Argentina

Colección Claves

Marcelino Cereijido

LA NUCA DE HOUSSAY

La ciencia argentina entre Billiken y el exilio
2a. edición corregida por el autor

Una obra en la que el humor marcha a la par que la inteligencia, y a la cual la habilidad narrativa de su autor, el diestro dominio del lenguaje, el acertado retrato de los personajes y de las épocas convierten en una entretenida historia que nada debe envidiarle a la mejor literatura.

Julio María Sanguinetti

EL TEMOR Y LA IMPACIENCIA

Ensayo sobre la transición democrática en América Latina

- La psicología de la transición
- El consenso entre las partes
- La inserción de las Fuerzas Armadas
- El control de la economía
- La participación de la sociedad civil



1. Los colaboradores de publicaciones tienen con los editores un problema añejo: o no les pagan, o les pagan mal, o les hacen dar vueltas ("no ha salido el cheque"). No en todos los países es así. En los Estados Unidos y Europa, los colaboradores de publicaciones periódicas pueden vivir con dignidad de lo que publican; pueden acudir, además, al apoyo de fundaciones que fomentan el oficio de escritor, lo cual aumenta la calidad de las publicaciones.

2. En México vivimos aún en la era de la cultura altruista; existe la suposición de que el mejor pago para el escritor es que se le publiquen sus textos, y que el editor, "de buena onda", le hace a uno el favor. Esta relación señorial, feudal, premoderna, se origina en la idea de la cultura como ornato, complemento, al amparo de la cual vegetan chocantes y falsas actitudes: la del notable del pueblo que suele ostentar su "cultura" y la del escribano que, tras su falsa modestia, acaricia secretos sueños de grandeza. Lo cual contribuye a la proliferación de la mala literatura y a la profundización de la idea de la cultura como algo que puede "adquirir" o de lo cual se puede prescindir.

3. El editor debe exigir calidad a cambio de un pago justo. La redacción de un artículo lleva en promedio unas ocho horas efectivas de trabajo. Pero esto no incluye las horas, los días, los meses, los años de trabajo acumulado. Redactar un artículo exige la elaboración de un plan, consulta de libros, diccionarios, enciclopedias, revistas, llamadas telefónicas y

otras formas de consulta, además de tiempo de máquina, cigarros y café. ¿Quién paga eso?

4. Si usted cree que los escritores y los poetas producen su obra en la angustia económica, está equivocado, está siendo víctima de un mito romántico. Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Juan José Arreola, Inés Arredondo, Homero Aridjis, Jorge Ayala Blanco, Rubén Bonifaz Nuño, Julieta Campos, Emilio Carballido, Rosario Castellanos, Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas, Salvador Elizondo, Sergio Galindo, Ricardo Garibay, José Agustín, Sergio Magaña, Héctor Mendoza, Carlos Monsiváis, Marco Antonio Montes de Oca, Jorge Portilla, Miguel Sabido, Jaime Sabines,

Gustavo Sáinz, Tomás Segovia, Emilio Uranga, Emma Dolujanoff y otros, justamente las generaciones de escritores que dieron lustre a las letras mexicanas en las décadas de los cincuenta y los sesenta, fueron becarios del Centro Mexicano de Escritores, creado y patrocinado por la Fundación Rockefeller en 1951.

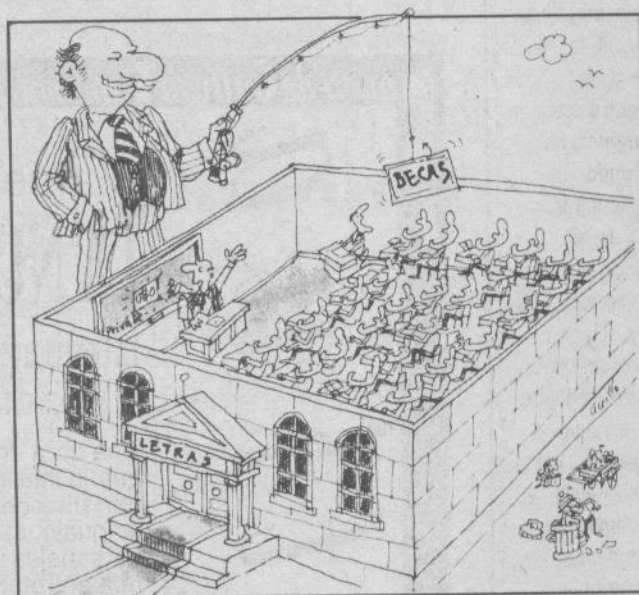
El dramaturgo Héctor Azar, becario en 1957, dice: "Entiendo que mi vida, en términos monetarios, se define como un antes de la beca y un después de la beca..." (Revista *Proceso*, 29 de julio de 1991). Hay que decirlo con toda claridad: sin el patrocinio de la Fundación Rockefeller, muchos de esos escritores se hubieran perdido, habrían

desaprovechado su talento en oficinas burocráticas. Si Juan Rulfo, antes de escribir *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*, becado por el CME, se hubiera visto obligado a conseguir la chamba que después consiguió en el Instituto Nacional Indigenista, donde ya no volvió a escribir nada, probablemente nos hubiéramos quedado sin esas dos obras fundamentales de la narrativa mexicana.

5. El fondo para escritores del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes es algo muy positivo, pero la acción estatal puede ir más lejos, fomentando la creación de fundaciones mediante mecanismos fiscales. Se justifica imitar y reproducir la experiencia original del Centro Mexicano de Escritores.

Problemas de industria cultural

Ramón Cota Meza



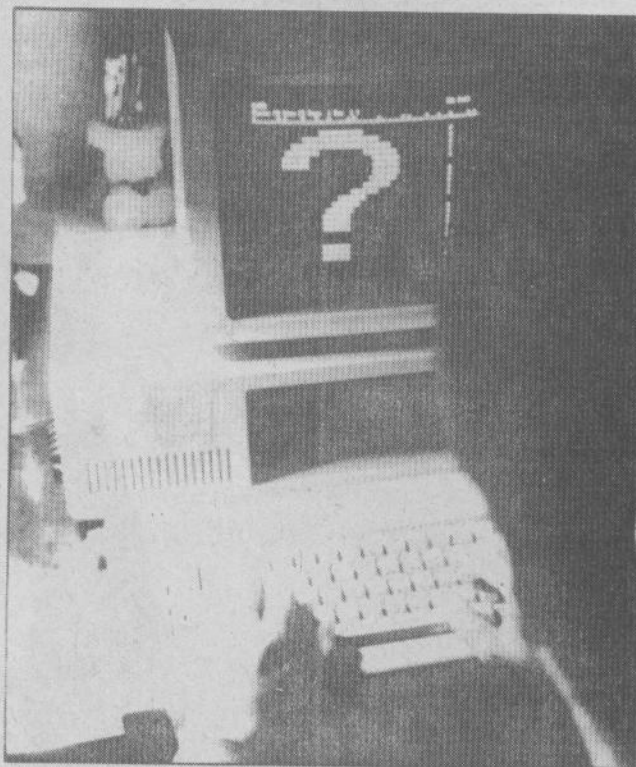


En el prólogo de *An American Procession*, Alfred Kazin dice que el verdadero fantasma de Marian Hopper Adams como el de Eliot y de todos los grandes modernistas fue la agonía del cambio, el temor de las masas, el anhelo de lo absoluto. Hoy vivimos una renovada agonía ante el cambio, un recelo en cierta forma más intenso de las masas y la nostalgia de lo absoluto permea todas las actividades humanas. No sólo eso, y sobre todo en quienes llaman a su arquitectura, literatura, arte o forma de vivir postmoderna, hay un desencanto por el mañana disfrazado de determinación a cada instante; un desprecio de las masas y cinismo frente a la idea de Dios, esta vez bajo la máscara de la religión. Así, pues, la línea está quebrada. Una cultura estéril gira alrededor de la letra impresa, como opina Robert Coover en un artículo sobre la aparición del hipertexto electrónico aparecido en estas páginas hace algunas semanas (*La Jornada Semanal* No. 131).

Ejemplos de hipertexto son, desde luego, las revistas, que permiten una lectura en los cuatro puntos cardinales, y novelas como *Rayuela*. También es cierto que una historia buena, bella y comprometida con la vida siempre será bien leída, pues el novelista es el perfecto mentiroso. Miente no para engañar, sino para nuestro disfrute, y al hacerlo no engaña; en cambio muestra un sentido profundo de nuestras vidas, algo que generaciones enteras de escasos lectores

Hipertextos

Carlos Chimal



reconocen como cierto. Sin embargo, son tantas las historias que se intentan contar todos los días en la TV, el cine, la canción, que no nos queda al final de la jornada más que un frágil contorno de la realidad. Como quiera que sea, en momentos como los actuales surgen apreciaciones inquietantes, que incluso pueden convertirse en una pasión. Aunque la narrativa hipertextual no puede regresar al medio impreso, a riesgo de desandar el camino iniciado por Cortázar o Joyce, de todos modos el mundo de los letrados que puede seguir sin extraviarse el curso del pensamiento humano es reducido, y hoy existen muchos más analfabetas funcionales que nunca antes.

El hipertexto no es solamente un juego literario. Produce también enormes beneficios a los investigadores, o al creador que puede obtener múltiples lecturas de un hecho sobre el que desea bordar una novela, cinta cinematográfica o multimedia. Como un género propio, el hipertexto se distingue de las bases de datos estructuradas y los sistemas diseñados para administrarlas porque permite la consulta de textos, imágenes o sonidos sin la necesidad de tener que inventar artificios para llegar a ellos. Se trata de un sistema en el que el mismo diseñador de la base de datos establece las rutas de navegación y de recuperación que su ingenio y pericia le permiten. Una tercera clase de

tentáculos que pueden lanzarse sobre un cúmulo de información valiosa es la de los sistemas mixtos, capaces de preservar las estructuras naturales de la información (semántica propia) y combinarlas con el manejo eficiente de novelas, ensayos, pintura, fotografía, notas de viaje, grabaciones...

El entusiasmo que puede sentirse por el género suele ser inmediato, pues la simple consulta de un índice resulta un estímulo a la idea central que nos mueve entre dos puertos. Supongamos que puede enriquecer nuestro fresco del siglo XVI en la Nueva España el conocer los vínculos que hubo entre el fraile franciscano Alonso de Molina, un éxito de imprenta durante esos años, y el cronista indio Francisco Chimalpahin. Mediante el hipertexto es posible recuperar en segundos esa vena e introducirla en el capítulo correspondiente. Si además el creador cuenta con escenas de códices o grabados alusivos, estará en mejores posibilidades de recrear la escena. Quizá la madre de Molina estuvo a cargo de beatas que educaban a las señoritas tenochcas, hijas de los nobles sobrevivientes a la masacre. El hipertexto nos permite navegar por afluentes de tal forma que podamos desechar todas las referencias a las niñas excepto las que oscilen entre 1523 y 1574, hijas de principales o caciques, casaderas, en Texcoco y en los alrededores del valle.

Como se ve, los maestros del género serán aquellos viajeros avezados, una especie que después de todo sólo sería heredera de Jack London, R.L. Stevenson o Herbert Wells.



Domingo 22 **16** Marzo de 1992

Nahui Olín, una vida

Adriana Malvido

Bajo su mítico nombre, amalgamando sentimiento e inteligencia, este personaje extraordinario supo ir más allá de los límites impuestos a las mujeres durante las primeras décadas del siglo.

Era la mujer más bella de los veinte en la ciudad de México. Y ahí murió, en la miseria, caminando por San Juan de Letrán vendiendo las fotografías de sus desnudos de juventud a cualquier precio para comer y alimentar a sus gatos.

Y en la memoria quedó la leyenda. Y quedó grabada su belleza: enormes ojos verdes, cabellos dorados, facciones finas, un cuerpo perfecto de la cabeza a los pies, sensualidad extrema, erotismo desbordado. Era Carmen Mondragón hasta que el Doctor Atl la bautizó como "Nahui Olín" para convertirla en un personaje legendario del México de los veinte donde todo calificativo es posible: la genialidad, la locura,

la liberación, la desfachatez, la pasión, el escándalo, el misticismo, la violencia, la rebeldía... Una mujer que pintó y escribió poesía pero cuya obra más relevante fue su actitud desprejuiciada frente a la vida.

Los libros hablan de ella al hablar de otros: "hija del general Mondragón", "fue esposa de Manuel



Portada del libro *Calinement Je suis dedans* de Nahui Olín, de la colección de Marcelo Javelly. (Foto: Carlos Cisneros)

Rodríguez Lozano", "era amante del Doctor Atl", "una modelo de Diego Rivera", "Edward Weston la retrató", y quizá por que todo lo que hizo rayó siempre en el extremo, la adorada y la repudiada, la asediada y temida Nahui Olín se convirtió en tema tabú durante muchos años. Hoy comienza a conocerse y a releerse su historia con otros ojos porque junto con otras mujeres de su época como Lupe Marín, Frida Kahlo, Tina Modotti y Antonieta Rivas Mercado, que son revaloradas, Nahui Olín parece emerger del olvido y del polvo moralista que la cubrió, para revelarse como personaje autónomo cuya vida fue factor importante en esa etapa cultural de

un México postrevolucionario en pleno renacimiento, y en la del país que se formaba con una fuerte participación femenina tras bambalinas.

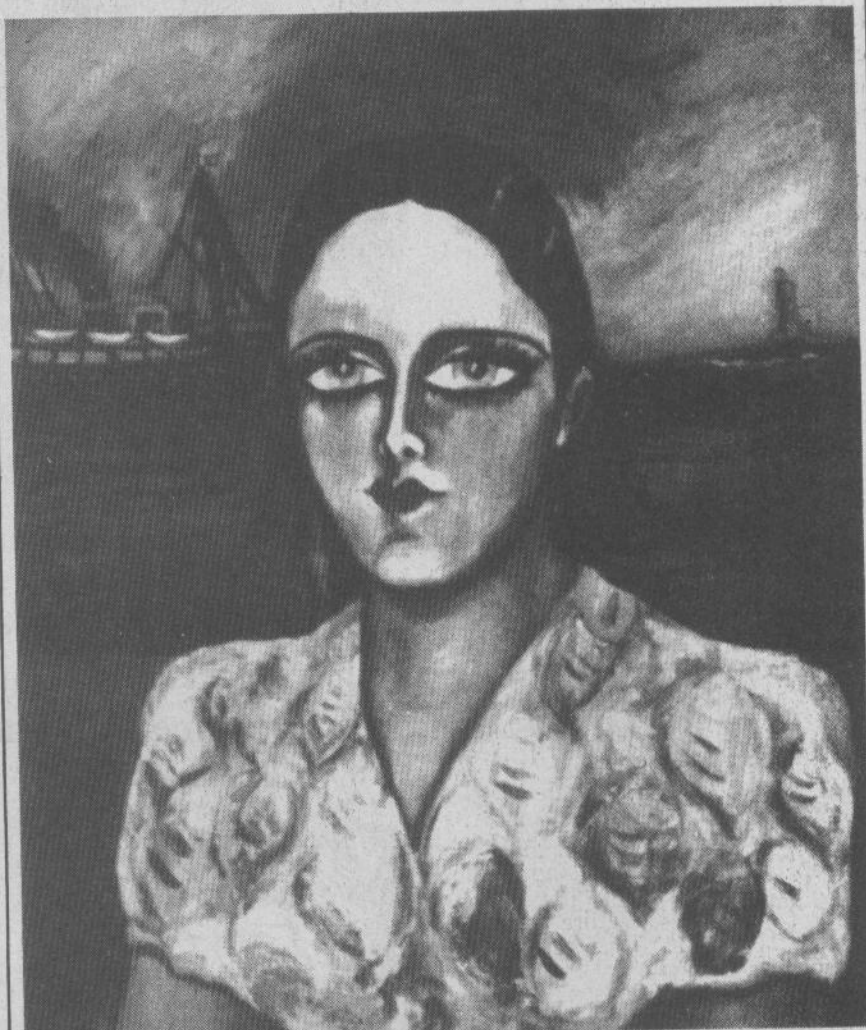
El primer misterio en la vida de Nahui Olín es la fecha de su nacimiento, pero se presume que fue entre 1893 y 1894. Y la primera imagen legendaria es la de una niña de

14 años cuya rebeldía expresó desde entonces montando a caballo desnuda en una hacienda que tenía su padre en Guanajuato.

De su madre se sabe poco. Se llamaba Mercedes Valseca. De su padre mucho más: Manuel Mondragón (1859-1922), un experto en diseño de artillería, egresado del Colegio Militar, inventor de un cañón, una carabina y un fusil automáticos; combatió la revolución maderista en 1910, después fungió como asesor de Francisco I. Madero y en febrero de 1913 inició el cuartelazo de la Ciudadela, que produjo la caída y el asesinato del presidente Madero para después convertirse en secretario de Guerra y Marina en el gobierno de Victoriano Huerta.

Y la niña Carmen, una de siete hermanos, se manifestaba precoz y extremadamente sensible; su madre, de amplia educación cultural, si bien daba a sus hijos una formación muy rigurosa, propia de "las buenas cunas" del porfirismo, los introducía en la música y la pintura desde niños. En esa época Carmen se educaba entre tres y cuatro años en París.

La inteligencia de Carmen brilla en su infancia. Cuenta el Doctor Atl en su novela autobiográfica *Gentes profanas en el convento* (Ediciones Botas, 1950), que recién publicado el libro de poesía *Optica cerebral* de Nahui Olín (Editorial México Moderno, 1922), aún vivían juntos cuando llegó a su casa en el ex-convento de La Merced una monja que se presentó: "Yo soy Marie Louise, maestra en el colegio francés y tuve a mi cargo las primeras enseñanzas de la que es ahora amiga de usted y le traigo a usted un regalo que le sorprenderá, seguramente". El paquete encerraba lo que Carmen escribió cuando tenía 10 años en una serie de pequeños cuadernos. Atl los hojeaba sorprendido mientras la monja le decía: "Esta niña era extraordinaria. Todo lo comprendía, todo lo adivinaba. Su intuición era pasmosa. A los diez años habla-



Autorretrato de Nahui Olín, óleo sobre tela.

ba el francés como yo, que soy francesa, y escribía las cosas más extrañas del mundo, algunas completamente fuera de nuestra disciplina religiosa".

Soy un ser incomprendido que se ahoga por el volcán de pasiones, de ideas, de sensaciones, de pensamientos, de creaciones que no pueden contenerse en mi seno, y por eso estoy destinada a morir de amor... No soy feliz porque la vida no ha sido hecha para mí,

porque soy una llama devorada por sí misma y que no se puede apagar; porque no he vencido con libertad la vida teniendo el derecho de gustar de los placeres, estando destinada a ser vendida como antiguamente los esclavos, a un marido. Protesto a pesar de mi edad por estar bajo la tutela de mis padres.

La monja agregaba ante el Doctor Atl: "Había en esta niña un sentimiento extraño de desesperación

por haber venido a este mundo, un deseo de morir engendrado por la opresión de las cosas terrenales, incapaces de contener, de comprender la grande inteligencia de que ella había sido dotada”.

Y el Doctor Atl leía un texto escrito por la niña después de un castigo de su madre para corregir su espíritu caprichoso. Dice en uno de sus párrafos:

... Ahora que siento que sufro y soy sensible a todo, tengo sed de todo lo que es bello, grande y cautivador. Con un ardor extremado, una ilusión loca de juventud y de vida; quiero hacer vibrar mi cuerpo, mi espíritu hasta sus últimos sonidos.

Estos textos de la infancia fueron publicados en 1924 con el título *Dix ans sur mon pupitre (Diez años sobre mi pupitre)*.

En un relato que le hizo Nahui Olín al Doctor Atl se percibe la personalidad de esta mujer desde joven y su actitud frente a la religión. La mamá le dijo: “Ven, hijita, vamos a ver las flores, pero antes déjame peinarte —estás muy bonita— tanto como cuando eras pequeña y yo te llevaba de la mano a la escuela”. Me peinó muy suavemente y me dio una muñeca. ‘Esta, me dijo, es para la niña de tu hermano que Dios se llevó al cielo —no es como tú que llora y dice cosas feas’. En el jardín, mi madre me dijo: ‘Mira que flores tan preciosas; córtalas para que las lleves a la tumba de papá y de tu hermano —son las últimas flores de la vida... se secarán sobre sus tumbas, pero sus perfumes llegarán hasta el cielo donde viven junto a Dios nuestro Señor’. —¿Quién es Dios nuestro Señor?, le pregunté a mi mamacita. ‘Es el que nos ha hecho, hija, al que todo le debemos’. —Yo nací contra mi voluntad y nada le debo a ese señor.’ —¿Pero tú no rezas?’. —Yo no sé rezar, mamacita. Reza tú por mí y déjame ver las flores que me hablan de amor”.



Fotografía inédita de Manuel Rodríguez Lozano y Carmen Mondragón el día de su boda el 6 de agosto de 1913. (Cortesía de Nefero).

El siguiente capítulo en la vida de Carmen Mondragón es quizá el que mayores dudas, rumores, suposiciones y leyendas ha generado.

La boda con Manuel Rodríguez Lozano

El seis de agosto de 1913 Manuel Rodríguez Lozano y Carmen Mondragón se casan. La pareja más hermosa de esos tiempos, se dice. El era inteligente, culto y además muy guapo. Ella, bellísima, apasionada y creativa.

El maestro Nefero, discípulo e íntimo amigo de Rodríguez Lozano, heredero de su archivo (del mismo que un día salieron las cartas de amor que Antonieta Rivas Mercado escribió al pintor para ser publicadas), extrae de entre cientos de documentos la fotografía, inédita, de la boda que generosamente presta a esta publicación mientras recuerda:

“Todo lo que sé sobre Nahui Olín es por Rodríguez Lozano. El era estudiante en el Colegio Militar, pero la carrera no le gustaba, tenía un tío

en Relaciones Exteriores que lo llama a trabajar con él como diplomático a pesar de su juventud. Me contaba Manuel que él era tercer o cuarto secretario de Relaciones Exteriores y para uno de los bailes de la Secretaría le dan la misión de atender a la hija del general Mondragón, es decir, a Carmen, que era una belleza. Ella se entusiasma mucho con él, le dice que son la pareja ideal y se lo hace saber a su padre, le dice que encontró a su príncipe azul. Manuel no pensaba casarse, no estaba enamorado, pero ella insistía, entonces el general habló con Rodríguez Lozano:

“—Mi hija está entusiasmada con usted, quiere casarse.

“—Pero mi puesto es bajo y no tengo recursos para una boda de la categoría de ustedes.

“Ante la insistencia —prosigue Nefero— lo convencen y la boda se realiza, ella era muy bonita y su padre muy influyente, en realidad a él le convenía. Después de la boda le dan un puesto más alto por orden del general y lo hacen su ayudante. El me contó que llegó a ver al secretario de Relaciones Exteriores, quien le dijo sorprendido: ‘—Oiga, pero usted es muy joven para el puesto’. ‘—Sí, pero el general dice que lo tome, me voy a casar con su hija’”.

Cuando triunfa el constitucionalismo, Manuel Mondragón fungía como secretario de Guerra y Marina en el gabinete de Huerta. Su participación en la Decena Trágica y el asesinato a Madero en febrero de 1913, lo conducen al exilio en Europa a fines de ese año. Se lleva a su familia incluidos Carmen y Manuel recién casados. Y empieza la travesía por mar. Dice la leyenda que durante el viaje Carmen se enamora perdidamente del capitán del barco y que el romance perdura hasta su llegada a Europa.

¿Qué pasa en Europa entre 1913 y 1921? Es la gran laguna en la historia de Carmen y Manuel Rodríguez



Nahui Olin en uno de los múltiples retratos que le hizo el Doctor Atl. (Dibujo al carbón)

Lozano. Se sabe que en París conocen a Picasso, Bracque y Matisse, a los escritores André Salmón y Jean Cassou, y se presume que es allá donde Carmen trata por primera vez a Diego Rivera y al “Chango” García Cabral, que después habrían de retratarla en México. El contacto con las corrientes europeas artísticas de esa época es intenso, y si bien existe la creencia de que Carmen comenzó a pintar cuando vivió con Atl, hay evidencias, en cuadros, de que ya lo hacía desde Europa.

En España sucede un capítulo definitivo en la historia de la pareja. Inicia el calvario. Carmen se embaraza y al poco tiempo muere su hijo. La forma en cómo muere es sobre lo

que no existe ninguna certeza. Todos los que escucharon a Manuel Rodríguez Lozano y que fueron entrevistados, coinciden en que según él les aseguró, Carmen lo asfixió al poco de nacer y por eso él la repudió, ya no pudo resistirla. El temperamento explosivo de ella —dicen— la llevó a hacerlo. También dicen que ella lo perseguía para satisfacer sus necesidades sexuales. Que él no le correspondía. Dicen que a ella no le gustaba el grupo de bohemios que frecuentaba su marido y que sofocó a su hijo cuando se dio cuenta de que su pareja era homosexual. Dicen que él estaba dispuesto a “rectificar” su vida cuando naciera su hijo y que sus esperan-



Retrato de Nahui Olín realizado por el Doctor Atl en pastel sobre papel. Colección de Elida Peralta. (Foto: CENIDIAP-INBA).



Nahui Olín en uno de los múltiples retratos que le hizo el Doctor Atl (Técnica mixta sobre cartón). Colección de la Familia Arizmendi. (Foto: CENIDIAP-INBA).

zas desaparecieron cuando el niño lo hizo. *Dicen* que la muerte del niño provocó "la locura" paulatina de Carmen Mondragón. Otros *dicen* que la muerte del niño pudo deberse a un accidente y que Rodríguez Lozano utilizó el argumento para justificar sus relaciones homosexuales. Otros *dicen* que no era homosexual.

Nefero, quizá la persona más cercana a Rodríguez Lozano en los últimos años, cuenta la versión del pintor:

"Cuando sucedió lo del niño, Manuel inmediatamente se lo comunicó al general Mondragón. Y éste respondió: 'Estamos exiliados, puede ser un escándalo, usted cállese y yo arreglo esto. Ahora no podemos hacer nada, en México ya veremos'". Según Nefero, Rodríguez Lozano sufrió mucho y detectaba rasgos de locura, probablemente congénita, en Carmen.

Familiares de Carmen, por otra parte, niegan siquiera que haya nacido un niño.

Al llegar a México, en 1921, se separaron. Nunca se concretó el divorcio, dice Nefero. "Y es que hay que ubicarse en la época, el divorcio era condenado en una sociedad tan

cerrada como la de entonces, y usted recuerde cómo María Asúnsolo, Dolores Del Río y Antonieta Rivas Mercado tuvieron tantas dificultades para divorciarse y sufrieron las consecuencias. Además, estaba la religión y las apariencias. Manuel tuvo mucha influencia de su madre que era muy religiosa, a él le decía 'El Rey', y pienso que más que a la religión él obedecía a su madre.

"Rodríguez Lozano quedó marcado con ese matrimonio. Nunca más cree en el amor. Nos decía, 'si quieres ser artista no te cases, o eres padre de familia o eres artista', porque siempre tuvo en mente la libertad. Sí, tenía relaciones amorosas pero cuando una mujer murmuraba matrimonio, él huía.

"En esa época empieza a surgir en México un grupo importante de homosexuales, y Rodríguez Lozano usó ese membrete para defenderse de los compromisos, en realidad era heterosexual, su relación con los Contemporáneos se da a través de Antonieta Rivas Mercado al fundar el Teatro Ulises".

—¿Y su relación con Abraham Angel?

—Al perder a su hijo, el pintor asume su paternidad frustrada con

sus alumnos, casi todos eran jóvenes a quienes como escultor, él buscaba modelar sacando a flote sus talentos, él es muy espiritual y quiere modelar algo hasta la perfección. Todo este tema de la sexualidad y la sensualidad siempre ha sido tapado en la literatura de nuestra historia. Por otro lado dicen que Abraham Angel murió de una sobredosis de heroína, que se drogaba. Falso, murió del corazón. A mí me han atribuido relaciones con Rodríguez Lozano, lo sé, me decían "el lozanito". Yo tuve en él a un padre, lo acompañé a diario en la Penitenciaría cuando lo encarcelaron, le ayudé a pintar ahí *La Piedad*, y sólo me avoco a la gratitud, a la lealtad, a no ocultar que lo adoré como a un padre que nunca tuve porque cuando en mi familia dije que quería ser pintor me tacharon de loco. Manuel me dijo "tú puedes". Al fin y al cabo ¿A quién le importa si era o no homosexual? Lo importante es su obra.

"Al final, dice Nefero, íbamos a sitios donde Carmen se paseaba con él, el Centro, Lady Baltimore, etc., y me decía: 'Ahí está ella, ni voltees, si me quiere hablar no te separes de mí', ella lo buscó pero él nunca quiso volver a tratarla".

Nace Nahui Olín

En 1921, la ciudad de México estaba en plena celebración del Centenario. Ese año regresan a México de Europa Diego Rivera, procedente de París, y Alfaro Siqueiros de España; arriba Jean Charlot de Francia, y poco antes, Roberto Montenegro, que vuelve luego de 14 años para encabezar un movimiento cultural nacionalista en la Escuela Nacional de Bellas Artes. El mismo año retornan Rodríguez Lozano y Carmen Mondragón. En México inicia una etapa de rica efervescencia cultural. José Vasconcelos, como rector de la Universidad y luego como secretario de Educación, plantea los fundamentos del nacionalismo mexicano con el fin de lograr una integración nacional. Y encuentra en la pintura mural el medio artístico idóneo para difundir la ideología revolucionaria.

En ese contexto, el Doctor Atl, quien había luchado al lado de Venustiano Carranza, que había sido prisionero de las fuerzas de Obregón y llevado a la cárcel de Tlaltelolco de donde escapó, estaba formando el Comité Nacional de Artes Populares y se sumaba al proyecto cultural de la SEP participando en la publicación de la monografía *Las artes populares en México*. Al mismo tiempo escribía para *México moderno*, era comisionado para pintar las paredes de los patios de la antigua iglesia de San Pedro y San Pablo y acababa de publicar *Las sinfonías del Popocatepetl* cuando la tarde del 22 de julio de 1921 regresó a su casa en el ex-convento de la Merced para escribir en su diario señalando la fecha con mayúscula y tinta roja:

Vuelvo a casa de la fiesta que la señora de Almonte dio en su residencia de San Angel, con la cabeza ardiendo y el alma trepidante. Entre el vaivén de la multitud que llenaba los salones se abrió ante mí un abismo verde como el mar, profundo como el mar: los ojos



Retrato de Nahui Olín en una obra el Doctor Atl. (Atl-color sobre placa de yeso). (Foto: CENIDIAP-INBA)

de una mujer. Yo caí en ese abismo, instantáneamente, como el hombre que resbala de una alta roca y se precipita en el océano. Atracción extraña, irresistible (...) ¡Adiós quietud de mi vieja morada, voluntad de trabajar, serenidad de espíritu, ambiciones de gloria! Se cierne sobre mí una catástrofe... ¿Cómo es posible que en un hombre como yo pueda encenderse una pasión con tal violencia?

Y siguió escribiendo:

Rubia, con una cabellera rubia y sedosa atada sobre su faz asimétrica, esbelta y ondulante, con la estatura arbitraria pero armoniosa de la Venus naciente de Botticelli. Sus senos erectos bajo la

blusa y los hombros eburneos, me cegó en cuanto la vi. Pero sus ojos verdes me inflamaron y no pude quitar los míos de su figura en toda la noche. ¡Esos ojos verdes! A veces me parecían tan grandes que borraban toda su faz. Radiaciones de inteligencia, fulgores de otros mundos. ¡Pobre de mí!

Antonio Luna Arroyo, amigo cercano y biógrafo del pintor (*El Dr. Atl, Sinopsis de su vida y su pintura*, Editorial Cultura, México, 1952) recuerda en entrevista: "En aquella fiesta tanto Atl como Diego Rivera se enamoraron perdidamente de Nahui cuando la vieron y ella se acercó a platicarles".

Seis días después Atl anotó en su Diario: *Han pasado varios días en*

medio de un gran desasosiego, pero hoy he vuelto a verla en el Paseo de la Alameda. Iba con su marido, un pobre señor. Ella me sonrió y yo me acerqué a saludarla. Conversación insulsa, pero yo me sentía trastornado, inquieto. No supe encontrar otra cosa mejor que decirles: los invito a mi casa que es una vieja mansión en la Calle de las Capuchinas número 90 y quizá les gustaría ver mis cosas de arte...

A los dos días Carmen asistió sola a casa de Atl para ver sus pinturas. Ella en sus veintes, el en sus cuarentas, iniciarían pronto una intensa relación amorosa en aquella casa en el ex-convento de la Merced.

Transcurrieron sólo dos días más cuando Atl recibió una carta de Carmen: *Para mí —para ti— ya no habrá ayer ni mañana —para nosotros dos sólo hay un sólo día, la eternidad del amor y un sólo cambio: más amor— amor que se transforma en más amor donde no hay ayer ni mañana sólo un espacio infinito —un día donde la noche no existirá si no para amarnos— una noche que será más luminosa que el día mismo cuando nuestras carnes se junten —es nuestro destino.*

De cientos de cartas que Carmen escribió a Atl y de las cuales él hizo una selección para publicar en su autobiografía novelada, es posible imaginar la pasión que rodeó a esta pareja por varios años. Pero también es posible vislumbrar a una mujer que en los veintes retó todas las reglas de "la moral" establecida y las "buenas costumbres" que disfrazaban la represión sexual. Con ella nacía también una manera moderna de ser mujer en la libertad con todo lo que ello supone: escándalo, controversia y el rechazo de la familia y la sociedad.

Los amantes se escribían uno al otro. Atl: *Noche fugaz y eterna en que todo mi ser se apretó contra su ser, en que todo su ser se abrió ante mi furia y se volcó sobre mí y me envolvió de lujurias... ¡Cuántas*



Carmen Mondragón. Nahui Olín en una fotografía dedicada al octor Atl. (Cortesía de Tomás Zurián)

noches, así se han seguido, llenas de sollozos y de aullidos, de caricias y de lágrimas de placer; noches sin fin y sin principio en que la virgen furiosa que había soñado en el amor, le derramó sobre mí con voluptuosidades perversas. Ahora nos pertenecemos y nada existe fuera de nosotros.

Mi vieja morada ensombrecida por las virtudes de mis antepasados se ha iluminado con los fulgores de

la pasión. Nada nos estorba, ni los amigos ni los prejuicios. Ella ha venido a vivir a mi propia casa y se ha reído del mundo, y de su marido. Su belleza se ha vuelto más luminosa como la de un sol cuyos fulgores se acrecientan con el choque contra otro astro.

Carmen hallaba en la escritura un modo de expresarse sin obstáculos: *Perfora con tu falo mi carne —perfora mis entrañas— desbarata todo*

mi ser —bebe toda mi sangre y con la última gota que me quede escribiré esta palabra: te amo... Tengo miedo de mi propio amor porque todo lo grande da pavor —pero tú tienes valor ante mi amor —no veo nada— soy un muerto de quien nadie se ocupa, al que nada le importa todo lo que existe, solo tú —todo el Universo se ha reconcentrado en tu sexo... Bésame siempre desde la cabeza hasta los pies quiero el jugo de tu vida —ese jugo inagotable hirviendo siempre en la caldera de mi amor, yo te ofrezco mis ojos —báñate en el verde prodigioso de mis ojos— nada en las profundidades de sus abismos y me amarás más.

Ella se sabe bella y lo asume como parte esencial de sí misma: (...) porque sé que mi belleza es superior a todas las bellezas que tú pudieras encontrar. Tus sentimientos de esta los arrastró la belleza de mi cuerpo —el esplendor de mis ojos— —la cadencia de mi ritmo al andar, el oro de mi cabellera, la furia de mi sexo— y ninguna otra belleza podría alejarte de mí.

En una de las ausencias de Atl, Nahui Olín le escribe: (...) a mí nada me distrae, estoy reconcentrada en mí misma, en la casa lo único que se me ocurre hacer es desnudarme delante de un espejo y admirar mi belleza, que es tuya (...) El amor de la carne no me basta, ni el amor del espíritu, quiero los dos y para gozarlos es necesario que vuelvas.

Gerardo Murillo se había cambiado el nombre hacía años cuando viajando en barco de Nueva York a París sufrió una terrible tempestad y pensó en cambiarse el nombre por el de “agua” en náhuatl. Llegando a París firmó así, luego viajó a Roma donde obtuvo el doctorado en Filosofía, y de regreso a París el poeta argentino Leopoldo Lugones le agregó el “Doctor” y lo bautizó junto con todos sus amigos en una tina de champagne como “Doctor Atl”.

Siguiendo esa costumbre, a Car-



Los portales, óleo sobre tela de Nahui Olín. (Foto: CENIDIAP-INBA)

men Mondragón la bautizó como Nahui Olín, fecha calendárica mexicana que significa los cuatro movimientos del Sol, el movimiento renovador del Universo.

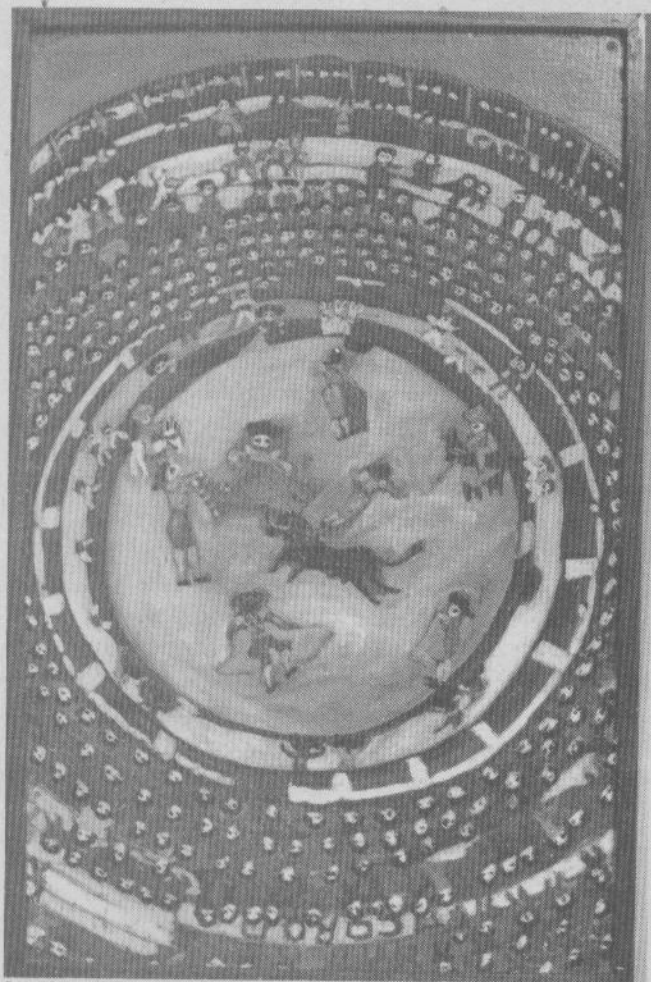
Mi nombre es como el de todas las cosas, sin principio ni fin y sin embargo, sin aislarme de la totalidad por mi evolución distinta en ese conjunto infinito, las palabras más cercanas a nombrarme son Nahui Olín. Nombre cosmogónico, la fuerza, el poder de movimientos que irradian luz, vida y fuerza. En azteca, el poder que tiene el sol de mover el conjunto que abarca su sistema. (Escribió en 1927).

En ese contexto amoroso hasta la violencia, Nahui Olín y el Doctor Atl viven intensos años de trabajo creativo. Los dos pintan, los dos escriben. Sumergidos en el Centro de la Ciudad de México de la década de los veinte, forman parte y actúan dentro del intenso ambiente cultural de la época. Nahui Olín, cuya pintura no ha sido ni catalogada ni anali-

zada, retrata en su estilo *naif* las pulquerías, los portales, los festejos populares, las vendedoras de frutas, los bautizos. Atl, por su parte, se identifica con el paisaje donde, escribe el crítico Jorge Alberto Manrique, “volcará todo lo que le bullía de moderno y hará de éste la definición de su personalidad”. Fascinado por la belleza de Nahui, la pinta, la retrata, la traza en diversos cuadros donde —dice Manrique— “el centro de la atención está puesto en los grandes ojos finos, serenos pero tensos, enmarcados por el peinado a veces estrambótico”.

Las mujeres de la época y los murales de Diego Rivera

Lupe Marín, Tina Modotti, Antonieta Rivas Mercado, Nahui Olín, Frida Kahlo, Palma Guillén, todas ellas mujeres que en los veinte tuvieron un papel cultural relevante: rompiendo moldes, pintando, escribiendo, tomando fotografías, participando políticamente o nutriendo el ambiente cultural de la época, fueron retratadas en diversos murales de Diego Rivera.



La plaza de toros, obra de Nahui Olín que forma parte de la colección del Museo-Estudio Diego Rivera. (Foto: Carlos Cisneros).



Un bautizo de pueblo pintado por Nahui Olín. (Cortesía de Tomás Zurián)

Un año después de su regreso de París, en 1922, Diego Rivera recibe la comisión por parte de José Vasconcelos para pintar un mural (casi 900 metros cuadrados de muro) en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria. Pintarían ahí también David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. Era el primer mural que realizaba Rivera en México y elige como tema *La creación*, y ahí con la ayuda de Xavier Guerrero, Carlos Mérida, Jean Charlot, Amado de la Cueva y Luis Escobar se instala en los andamios para representar en la encáustica, “una historia racial de México a través de figuras que representaban todos los tipos que habían entrado a formar parte de la corriente de sangre mexicana, desde los indígenas autóctonos hasta los actuales mestizos de español e indio” según

describe en su libro *Mi arte, mi vida* (Editorial Herrero, 1963).

Cuenta su hija, Lupe Rivera Marín, que Diego Rivera seleccionó para que posaran como modelos en el Anfiteatro a varias de sus amigas. “Era un grupo que de una manera u otra formaba parte del incipiente movimiento feminista en la capital de la República; entre ellas seleccionó a cuatro jóvenes que rompieron con el patrón de la severa educación porfiriana, pues aunque pertenecían a familias distinguidas y decentes, decidieron incorporarse a la vida artística y cultural fomentada por Vasconcelos”. Eran Lupe Rivas Cacho, bailarina del Teatro Lírico; Nahui Olín, María Dolores Asúnsolo (después llamada Dolores del Río) y Palma Guillén, estudiante de Filosofía y Letras y después excelente diplomática.

Finalmente quedaron retratadas en el mural Julieta Crespo de la Serena (como “la Prudencia”), María Dolores Asúnsolo (como “la Justicia”), Lupe Marín (como “la Fortaleza”), Nahui Olín (como Poesía Erótica), Graciela Garbalosa, declamadora cubana llegada a México por esos días (como “el Drama”); Luz González, bella mujer indígena de quien Rivera decía que poseía un espíritu fino y aristocráticas maneras debido a su ascendencia de la nobleza tenochca (como la “Tradición”); Lupe Rivas Cacho y Lupe Marín, de nuevo, representan a la “Danza”, la “Comedia”, la “Música” y el “Canto”, y Luz González y Palma Guillén (como “la Ciencia” y “la Sabiduría”).

Mientras Diego trabajaba en los andamios muchas anécdotas se sucedieron. Ya había entablado una

relación amorosa con Lupe Marín cuando, según él mismo relata en su autobiografía, la estaba pintando y oyó desde atrás de uno de los pilares coloniales de la espaciosa sala la voz de una niña que no se veía:

—¡En guardia, Diego, allí viene Nahui!

“Nahui era el nombre indígena de una talentosa pintora que estaba posando para una de las figuras del auditorio”.

“La voz no dijo más; pero otra vez, cuando estaba trabajando con Nahui, la volví a oír:

“¡Cuidado, Diego, ahí viene Lupe!”.

Aquella joven traviesa era Frida Kahlo, entonces estudiante de la Preparatoria y años más tarde su esposa.



Retrato de Nahui Olín, obra de Diego Rivera realizada en carbón y pastel sobre papel en 1921. (Colección Museo Frida Kahlo).

No fue la primera vez que Rivera retrató a Nahui Olín. También aparece en los murales “Día de muertos” y “La buena mesa” de la

Secretaría de Educación Pública, y en el mural del Teatro Insurgentes donde la pintó atendiendo a un enfermo.

Dice Antonio Luna Arroyo, amigo cercano de Diego Rivera, que también el Doctor Atl la pintó en su mural del ex-convento de San Pedro y San Pablo: “Ahí retrató a Nahui Olín. Pintó al sol y a la luna, y los trazó con todos sus órganos sexuales, creo que por eso borraron el mural”.

Nahui Olín conoce a Tina Modotti y a Edward Weston en 1923. Ellos vivían una relación amorosa desde hacía dos años y se encontraban en México. Weston recién había inaugurado su exposición fotográfica en la galería *Aztec Land* cuando el 30 de octubre escribe en su Diario:

TOMAS ZURIÁN

Tomás Zurián, quien inició desde hace doce años una investigación sobre Nahui Olín, es quizá la persona que, sin haberla conocido físicamente mejor la conoce hoy en día. Intenso trabajo y una fascinación evidente hacia el personaje lo conducen a una doble labor: la biografía de Nahui y la curaduría de una exposición que tendrá lugar en el Museo-Estudio Diego Rivera de la ciudad de México donde Blanca Garduño y su equipo escarban en la historia la vida y obra de esta mujer para mostrar los resultados de su investigación entre julio y agosto de este año.

Diversos encuentros azarosos, relacionados con su profesión de restaurador de obras de arte, vincularon a Zurián con imágenes de Nahui Olín. El personaje lo

hechizó y a cuentagotas, porque la información documental es muy escasa y la mayoría de quienes la conocieron ya no viven, el restaurador le sigue el rastro: “Lo interesante es que a Nahui Olín puede abordársele desde los más diferentes ángulos y todo resulta fascinante: la época, la obra, su carácter rebelde, el estallido de la pasión con Atl, comparable a un Romeo y Julieta, a un Abelardo y Eloísa, a un Henry y June. Atl, personaje de la cultura y la política, es el hombre renacentista del siglo XX, encarnaría el ideal humanista, inteligentísimo, con proyecciones culturales que lo llevan a impulsar el arte popular cuando nadie lo veía y a poner en el tapete de la apreciación artística al arte virreinal. Crea la Casa del

Obrero Mundial, hace adaptaciones a la técnica pictórica, es volcanólogo, político. Un tipazo. Ella, preciosa, escribe prosa, poesía y pinta. Al conocerse, los dos se vuelcan en una pasión violentísima desde lo más elevado del espíritu hasta lo más prosaico. Y viven en el ex-convento de la Merced, el claustro más bello de la ciudad... es la época más fructífera de los dos. Son dueños del mundo.

“Nahui ya pintaba antes, dada su formación artística desde la infancia, pero estimulada por Atl enriquece su técnica y desarrolla una pintura muy personal. Toda su obra está dispersa en colecciones particulares y habrá que catalogarla. No, no es una pintora de muy alto nivel pero hay que estudiarla debidamente como un



Retrato de Nahui Olín en el mural *La creación* de Diego Rivera, pintado en 1922-1923. (Foto: CENIDIAP-INBA).

elemento más que ayuda al renacimiento de la cultura mexicana de los veinte. La podemos ubicar dentro de lo que se llama *naif*, inocente, no académico, pero sus soluciones plásticas la llevan más allá, rebasa ese horizonte. Sus aplicaciones del color son audaces, su pintura es casi como una biografía permanente, salvo los elementos cotidianos y la revaloración del indigenismo que contiene. Yo creo que la obra es una representación de ella y sus circunstancias, un eterno autorretrato producto de una necesidad interna y profunda por afirmar los valores que la sociedad no ve”.

Carmen Mondragón, como de-

bía llamársele —dice Zurián— porque Nahui Olín la remite exclusivamente a su relación con Atl, es una de las mujeres que respondieron mejor a las necesidades de la época: el despertar de la cultura en un México en eclosión. Ella entiende, aporta y nutre a su época de un sentido de libertad inconcebible entonces. Es una verdadera feminista. Sabe porque ha viajado, que la mujer juega un papel importante en la cultura, no como compañera u apoyo de un hombre, sino con potencial propio. Y expresa esto con acciones, sí, es una gran feminista sin pancarta, una feminista que con sus actos genera una apertura. Recuerda que vivió en Europa

“Una visita interesante y también interesada fue la del Dr. Atl, vino con Nahui Olín, quien es aparentemente su amante, una fascinante joven mexicana que ha pasado la mayor parte de su vida en París. Tina y yo cenamos con ellos, después fuimos a casa de Nahui para ver su obra y la del Dr. Atl, sus libros y sus pinturas. Caminando por avenida Madero daba la impresión de que todo el mundo saluda a Atl...”

El 9 de noviembre vuelve a aparecer en el diario de Weston: “(...) He trabajado algo con mi cámara, hice desnudos de Tina (...) y también los mejores retratos que he hecho en México, los de Nahui Olín”. Habla también de una fiesta organizada por el millonario Tomas Braniff quien reunió a un grupo de artistas

de niña cuando a fines del XIX las sufragistas inglesas exigen el derecho a voto de las mujeres, y se empapa de todo esto.

“La de Nahui Olín es una mentalidad ubicada en la modernidad, y esos elementos por los que la sociedad se avergüenza de ella se deben al sentido de libertad que vislumbró más que otros de su época. Es de esas mujeres llamadas históricamente a romper moldes convencionales”.

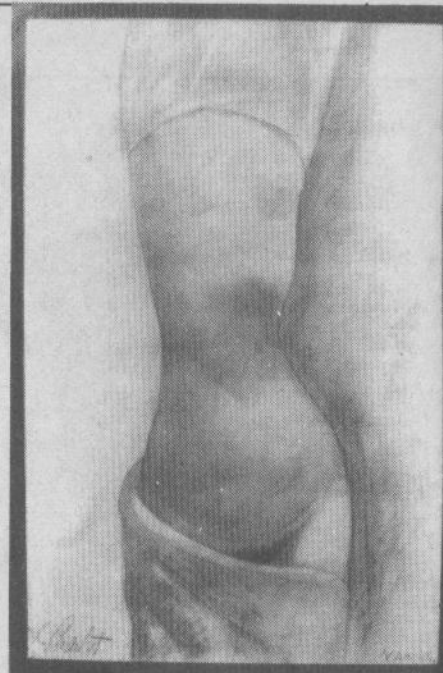
Mi espíritu y mi cuerpo tienen siempre loca sed/ de esos mundos nuevos/ que voy creando sin cesar,/ y de las cosas/ y de los elementos,/ y de los seres,/ que tienen siempre nuevas faces/ bajo la influencia/ de mi espíritu y mi cuerpo que tienen siempre loca sed;/ inagotable sed de inquietud creadora,/ ... y es fuego que no resiste mi cuerpo,/ que en continua renovación de juventud de carne y de espíritu/, es único y es mil, pues es insaciable sed...
(Fragmento de *Insaciable sed* tomado de *Optica cerebral*).

con la idea de tocar problemas filosóficos y artísticos, plan que fracasó porque los artistas querían divertirse. Estaban Tina Modotti, Best Maugard, Guadalupe Rivera, Doctor Atl y Nahui Olín. Cuenta Weston que en plena cena se tocó el tema del sexo; Lupe hablaba de los homosexuales en Guadalajara y de un grupo de hombres que de hecho ya usaban tacones, a lo que agregó Nahui Olín: “Uno de cada dos hombres en México es homosexual”.

Nahui hablaba de esa manera quizá por su experiencia con Manuel Rodríguez Lozano, quien por esos años descubría a un joven talento: “Por enero o febrero de 1922 Abraham Angel nos asombra a sus amigos pintando, sin haberlo hecho nunca antes, el retrato de Manuel

Rodríguez Lozano, obra admirable bajo todos los conceptos por su justeza, resolución en las formas, finísimo colorido y, sobre todo, por su emoción... Revelación genial fue la de Abraham Angel”. (*Pensamiento y pintura*, MRL, UNAM, 1960).

En octubre de 1924, Weston describe en su *Diario* una cena compartida con Tina, Jean Charlot y Nahui Olín: “Jean, que la conoce bien, definió a Nahui como un genio que no tiene nada que ver con el talento. Por momentos de una gran brillantez tanto en la escritura como en la pintura, Nahui persiste en el lugar común, sin preocuparse en lo más mínimo, sin tener en cuenta lo mejor de su obra, insistiendo en lo peor. Nos pasamos dos horas escuchando sus poemas y prosas y sátiras escritas en francés y español”.



Nahui Olín en un dibujo de Jean Charlot. Colección de Angela Gurria. (Foto: Carlos Cisneros).

MANUEL ALVAREZ BRAVO

Manuel Álvarez Bravo también recuerda toda esa época y la platica dándole su toque de humor:

“Conocí a Nahui en su mejor y en su peor momento, era muy bella, con tremendos ojos verdes, muy intensos, era la época del muralismo, la vi por primera vez cuando Atl pintaba en la Preparatoria. Ella se llamaba Carmen Mondragón así que Atl le decía ‘Mi-dragón’. Un día Nahui lo andaba buscando y como no lo encontró en la Preparatoria le escribió sobre la pintura un mensaje tremendo con palabras muy crudas, así le dejaba recados por todos lados. Ese mural de Atl contenía un desnudo muy interesante, yo propondría que ahora se rescate porque técnicamente es posible hacerlo.

“Viví un tiempo en el Centro, allí en República de El Salvador,

en un departamento. Abajo había un puesto que se llamaba *El Doctor Atl*, en La Merced, pero no exactamente un espacio cultural, era para que fueran a curarse los crudos. Por ahí vivían Atl y Nahui, en el ex-convento donde Weston retrató al pintor en 1923”.

En la fotografía que menciona Álvarez Bravo, Atl se encuentra recargado en un muro. A sus espaldas podemos leer un texto escrito sobre la pared cuya letra manuscrita corresponde a la de Nahui Olín. Y se lee: “III/ Me he aterrorizado de tanto pensar y no he podido impedirlo —entonces me he visto con un dominio que nunca había conquistado (...) Amor— has llenado algunas horas —amor las horas de vida— juventud. Dolor— solo tú te quedarás con mi vida hasta que

sólo quede mi cadáver”.

“Nahui era más que una modelo. En aquellos años —continúa Álvarez Bravo— surgen mujeres muy valiosas pero para mí las más interesantes son Lupe Marín y Carmen Mondragón, les encantaba hablar sin inhibiciones, hasta en forma agresiva, yo creo que podríamos hablar de una preliberación femenina. En esa época de personajes tan tremendos como Orozco, Siqueiros, Rivera y tantos, la gente trataba de tener una personalidad original, propia, y por eso hay actitudes que buscan deliberadamente salirse de lo tradicional y probablemente esto se da más en los artistas plásticos”.

Don Manuel recuerda *La creación*: “Ahí está Nahui —dice— pero también Lupe Rivas Cacho, extraordinaria actriz de la época.



Edward Weston retrató a Nahui Olín en 1924 y consideró que esta fotografía era una de sus mejores obras.

Fíjese que por esos años vino Ana Sokolow a México y entre otras cosas puso *El Lago de los Cisnes*, entonces, donde Lupe trabajaba, en el Teatro Lírico, siempre se hacía la crítica y ella representó *La muerte del Zopilote*, todavía la veo ahí tirada y la gente aplaudiendo de pie.

"Nahui era conocida esencialmente como una mujer muy bella, yo no la retraté pero Edward Weston hizo una excelente

fotografía de ella donde podemos apreciar el estilo que el fotógrafo adquirió en México. Ella estaba muy enojada porque cuando Weston la tomó ella no se había arreglado. Después, Nahui tuvo, entre sus relaciones, la de un fotógrafo, me parece que Antonio Gallardo, cuyas mejores imágenes son los desnudos de Nahui; habría que localizarlos, yo lo he intentado pero ha sido inútil.

"En esa época, las mujeres bo-

Por esa época Nahui Olín publica, motivada por el Doctor Atl *Optica cerebral, poemas dinámicos, 1922*, con un prólogo del pintor: *Nahui Olín/ Fulgor vertiginoso/ Radiación destructura de la muerte/ Ansia luminosa de mayor esplendor/ Desesperación de mayor vida/ Hoguera en cuyo centro vibra la llamada azul/ de tu más vivo deseo/ inquietud ardiente/ Flama suavemente coronada de áureo resplandor/ Fulguración en cuya lumbre la conciencia se precipitó/ como un planeta desorbitado en el fuego de un sol...*

Por esos años también publica otro libro de poemas, *Calinement je suis dedans* en cuya carátula aparecen sus enormes ojos verdes.

De ellos también escribió: *El verde de oblicuos agujeros, que de un*

nitas estaban muy influenciadas por el cine mudo italiano. Imitaban a las grandes estrellas como Pina Menicheli, Francesca Bertini, María Giovani e Itala Almirante Manzini. Fijémonos, en el pelo, en cómo se pintaban la boca, es un testimonio interesante del intercambio constante que existe entre el cine y la realidad".

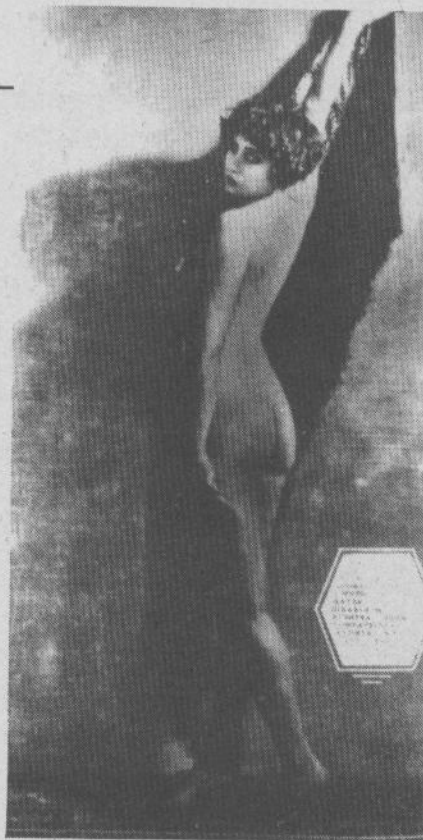
Y en efecto, como menciona Blanca Garduño, este grupo de mujeres (Nahui, Lupe Marín, Antonieta y después Frida Kahlo) constituyen las primeras "pelonas", las mujeres modernas de entonces... Se usaba el chongo, luego las trenzas, y estas señoras, muy a la vanguardia, por su contacto en Europa con el *art nouveau* y el *art déco* se cortan el pelo, era señal de gente muy aguerrida.

Sin embargo, en uno de sus poemas, Nahui Olín escribe: *Yo he cortado/ mis cabellos/... /por amor. (J'ai coupe en su libro Calinement je suis dedans, Librería Guillot, 1923).*

rostro es lo que todos miran (...) Así miran todos, todos los seres que se cruzan con el rostro de Verdes Agujeros Oblicuos, y sólo miran su belleza, su apariencia, y en su intenso color verde de enigmática fuerza, no penetran la potencia de expresión, la vibratoria inquietud, la constante rebeldía de un espíritu, de un cerebro en acción dotado de millares de fibras microscópicas, sensibles al contacto de todo átomo viviente (...) Largas puntas negras de pestañas se adelantan con audacia ante toda mirada. Es una línea punzante de la esfinge que aparta de sí a la vulgaridad que sólo ve el Verde de sus agujeros oblicuos.

De la postura política de Nahui Olín en aquellos momentos poco se sabe. Lo que la sociedad veía era la relación escandalosa con el Doctor Atl. Sin embargo, Bertram D. Wolfe documenta en *La fabulosa vida de Diego Rivera* que cuando el pintor ingresa al Partido Comunista en 1922, pronto forma parte en su comité ejecutivo junto con David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero, y que casi al mismo tiempo se formó la Unión Revolucionaria de Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Similares que en 1924 crea como órgano de difusión a *El machete*. Al mencionar a los miembros de la unión, Wolfe señala: "Eran dos las mujeres que figuraban en el sindicato: Nahui Olín, más modelo y seguidora de pintores que pintora ella misma, a menos de que se haga una salvedad por el extraño y sorprendente modo de pintar su propia persona, y Carmen Foncerrada".

En 1923 el Sindicato publica su *Manifiesto* cuyos principales puntos son: la adhesión a la III Internacional; la idea del arte como un trabajo relacionado con la sociedad en que se vive y al mismo tiempo con el arte moderno internacional; la propuesta de un arte en el que las obras tengan un sentido de utilidad para las clases desposeídas. Dichos postulados, aunados a la política de



Nahui Olín, el 11 de agosto de 1928 en *Ovaciones*, *Semanario de Arte y belleza*. Dice el pie: "Estudio artístico de desnudo de mujer, logrado por la Metro Goldwyn Mayer con el admirable modelo de nuestra hermosa compatriota, la artista Nahui Olín". (Fuente: Hemeroteca Nacional de México). Foto: Carlos Cisneros.

Vasconcelos, brindan suelo fértil para el surgimiento de la Escuela Mexicana de Pintura.

La polémica en torno al muralismo y las críticas a su contenido político crecían como los metros cuadrados pintados en San Idelfonso, en la Biblioteca Iberoamericana donde pintaba Montenegro, y en la SEP y Chapingo donde continuó su labor Diego Rivera.

Y como dice Andrés Henestrosa: "La vida del país estaba en el Centro de la ciudad de México y más concretamente, en los alrededores de la SEP".

Pero en el ex-convento de la Merced, la vida de Nahui Olín con el Doctor Atl era un verdadero volcán.

El pintor narra en su Diario: *La vida se ha vuelto imposible. Los celos nos torturan. Yo, más dueño de mí mismo me contengo, pero ella es un vendabal. Esta mañana dos pobres muchachas, que después de*

abandonar mi consultorio se atrevieron a subir a la azotea para contemplar el panorama de la ciudad, provocaron una furia terrible en Nahui, que ahí estaba. Apenas las vio, se les echó encima. Trató de empujarlas hacia el borde de la cornisa, con la intención de arrojarlas al patio. Me interpose. Hubo escenas violentas, injurias de Carmen, lloriqueos de las muchachas, que bajaron las escaleras asustadas. Tuve que acompañarlas hasta el portón y suplicarles que perdonaran el incidente. Cuando subí al gran salón encontré a Nahui Olín dando vueltas como fiera enjaulada, con los ojos iluminados por relámpagos de rabia, traté de calmarla, inútilmente. Esa primera tempestad anunciaba el tiempo de lluvias, los truenos y las tormentas y los rayos que habrían de fulminarme.

Días después agrega: *Ella ha vuelto a vivir en mi casa. Por las noches en el silencio de la vasta estancia dormíamos en nuestro antiguo lecho, testigo y víctima de nuestros amores. Una de esas noches, después de una breve discusión, yo me dormí profundamente, pero en medio de mi sueño empecé a sentirme inquieto como si fuese víctima de una pesadilla y abrí los ojos.*

Estaba sobre mí, desnuda, con su cabellera revuelta sobre mi cuerpo, empuñando un revólver cuyo cañón apoyaba en mi pecho. Tuve miedo de moverme, el revólver estaba amartillado y el más leve movimiento mío hubiera provocado una conmoción nerviosa en ella y el gatillo hubiera funcionado... Poco a poco fui retirando el revólver, y cuando mi cuerpo estuvo fuera de su alcance, rápidamente le cogí la mano y le doblé el brazo fuera de la cama. Cinco tiros que perforaron el piso pusieron fin a la escena.

La violencia superaba al amor. Según narra Atl, cuando andaba en los andamios Nahui iba y lo injuriaba, lo mismo en las fiestas. Un día él le arrojó un bote de pintura



Autorretrato con Eugenio Aguirre (1934), óleo sobre cartón de Nahui Olín pintado en 1934. (Foto: CENIDIAP-INBA).

que la bañó de la cabeza hasta los pies.

Los escándalos eran públicos. Como venganza de aquella escena, Nahui pegó en la puerta de su estudio una carta abierta:

“Miserable medicucho —asesino de mujeres— valiente con las mujeres —cobarde—... te he puesto los cuernos con veinte enamorados de verdad —viejo loco— te crees inteligente porque explotas el talento de los demás —qué me importa tu despecho. Te mueres de rabia porque soy la ambición de todos los jóvenes bien de México. Tengo ya mi novio que es un cantor italiano de la Opera y no necesito de ti. Nahui”.

Dice el Doctor Atl que cuando estaban en un sitio público ese lugar se convertía en escenario de carpa: “Nuestra vida era el escándalo máximo de la ciudad, de esta ciudad

que entre las reformas de los legisladores a la sombra de Benito Juárez, y las manifestaciones reaccionarias de la sociedad hipócrita, vivía una existencia contradictoria”.

No en balde Siqueiros escribió refiriéndose a Guadalupe Marín y a Carmen Mondragón: “Sus escándalos marcaron toda una época, una época de bohemia empistolada y agresiva muy *sui generis*”.

A las relaciones de Atl con otras mujeres que visitaban la Merced, Nahui no respondía con el silencio sumiso establecido. Su temperamento, su autoestima, no iban con eso. En otra ocasión en la que atacó a dos visitantes del pintor con una sombrilla, éste la arrastró al baño y la bañó vestida... “la amarré mojada como estaba, y la encerré en un cuarto... volví a casa al anochecer, abrí el cuarto y me encontré a Nahui

tirada en el suelo, completamente dormida. La desamarré, se cambió de ropa, y sin decir nada su puso a escribir”. Era una denuncia a la policía.

La sociedad de los veinte no veía en Carmen a una mujer liberada. Preferían encasillar sus actos en la locura.

Raoul Fournier, médico amigo de la pareja, le dijo a Arturo Casado Navarro (*Gerardo Murillo, el Dr. Atl*, UNAM) en una entrevista de 1979, que el fracaso de la relación se debía, entre otras cosas, por la manera “tan en extremo liberal con que ella vivía la sexualidad, incluso manteniendo relaciones con distintos estibadores del mercado que rodeaban el convento”.

En una carta a su novio Alejandro Gómez Arias, la propia Frida Kahlo escribió en 1925: “Nunca se me va a olvidar que tú, al que he querido como a mí misma o más, me tuvieras en el concepto de una Nahui Olín o peor que ella misma, que es un ejemplo de todas ellas”.

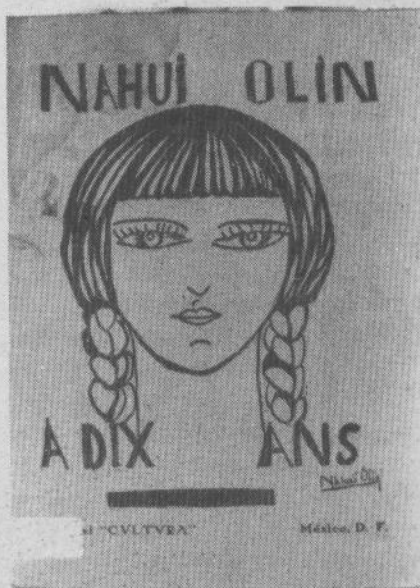
Quienes la miran a los ojos de los noventa, como el historiador Antonio Saborit, ven otra cosa: “La reputación de Nahui Olín en la sociedad capitalina de los años veinte, o más bien entre quienes sabían de ella y su familia porfirista, se desprendió de sus imaginadas más que reales costumbres sexuales. Este recuerdo vivió por años en la memoria de amigos y contemporáneos. No debe costar trabajo entender que una mujer, por el hecho de vivir sola y ser divorciada, reuniera con facilidad todo tipo de famas interesadas. La intolerancia, ya se sabe, tiene sus constantes”.

Según el testimonio de Fournier —relatado por Saborit— Nahui amuebló una habitación de su casa como consultorio médico en el que hizo antesala la mayor parte de los tipos populares mexicanos de la época. En un lado tenía la alcoba, separada de la supuesta sala de espera, en donde boleros, billetteros y es-

tudiantes aguardaban su turno. Y la leyenda se alimentó aún más.

Para Tomás Zurián, su biógrafo "todas las desviaciones de Nahui Olín están en los supuestos, en el 'se dice'. Más que corrupción sexual yo veo en Nahui Olín una necesidad erótica de afirmar su existencia. Ella bebía vida del erotismo en la proporción en que mucha gente bebe vino".

Y Yamina del Real, quien encarnará a Nahui Olín en una película opina: "Hay que escribir sobre Nahui Olín desde la perspectiva femenina. Hay que desmitificar el hecho de que si se trata de mujeres pensantes que ejercen su sexualidad con libertad, son automáticamente locas o putas; en el hombre, en cambio, son signos de virilidad. Y las



Autorretrato de Nahui Olín publicada en su libro *A dix ans sur mon pupitre*. (Foto: Carlos Cisneros).

aventuras de Atl con otras mujeres se ven diferentes. Ella fue contra la corriente, representa la lucha de la mujer en una época de represión sexual que hoy continúa, puede tener cosas terribles, un temperamento explosivo, pero encontró el medio de expresarse en la poesía y la pintura, y lo hizo bien".

Junto con Arturo y Rolando de la Rosa, Yamina del Real registró ante Derechos de Autor, *Nahui Olín, insaciable sed*, el argumento para una película que no se ha filmado por falta de presupuesto pero que aborda el tema fundamentalmente erótico. "Vemos a Nahui como un ser humano de carne y hueso que ejerce una libertad sexual insólita para la época que le toca vivir. Y la cuestión del amor, de esa pasión que lleva al

ANDRÉS HENESTROSA

Platicando en un restaurante del Centro de la ciudad, Andrés Henestrosa retrocede el calendario casi 70 años cuando llegó de Oaxaca a la ciudad de México, y es de las contadas personas vivas que afirma: "Sí, hablemos de Nahui Olín, la conocí muy bien".

"Mire usted, yo viví en casa de Rodríguez Lozano por algún tiempo y conocí a Nahui 5 ó 6 años después de su separación. Era una mujer muy dotada, de línea genial, poetisa, pintora notable y de gran imaginación. Hizo unos poemas extrañísimos, proféticos, escribió sobre la bomba atómica y sobre los viajes interestelares antes de que sucedieran. Pintó mucho y sobre todo autorretratos, fue también una mujer muy fotografiada.

"Nahui era de esas gentes que se desconocen. Y se fotografían y se autorretratan para verse a sí

mismas, como Frida Kahlo. No se encuentran, no saben quiénes son. Eso sí, hizo su vida como le dio la gana.

"Fue amiga mía, sí, pero yo le tenía miedo. En primer lugar por su físico, sus tremendos ojos, su mirada, no era una persona normal sino extrañísima y de una belleza que era un espectáculo.

"Al llegar a México yo me interné en la Escuela Normal para Maestros que compartía el edificio con Educación Pública, en la esquina de Argentina, Luis González Obregón y Venezuela. Pero debo decirle que México, todo México estaba en Educación Pública con José Vasconcelos. Ahí estaba la cultura, la renovación, los planes de redención colectiva mediante la alfabetización, el libro, el aula, el arte, la pintura, la literatura, el grabado, el dibujo... y eso me permitió co-

nocer a mucha gente. Diego pintaba en la SEP; a la vuelta, en el Templo de la Encarnación estaba Roberto Montenegro; en la Preparatoria, Siqueiros, Orozco, Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas; en San Pedro y San Pablo pintaba Montenegro y en la sección número 4 el Doctor Atl. Y Nahui Olín estaba en todo eso.

"Íbamos a comer al ex-convento de La Merced donde Atl y Nahui ofrecían frecuentemente banquetes, él era un gran cocinero, ella servía la mesa. Peleaban mucho. Un día ella le vació la olla de mole en la cabeza al Doctor Atl. Luego se separaron y ella tuvo amores pasajeros, de una sola vez, llevaba una vida sexual desordenada o muy intensa. Cuando peleaba con algún hombre editaba manifiestos y los colgaba en las calles o los leía en voz alta a sus amigos.

"Poco a poco enloqueció y vivió en la extrema pobreza. Nunca pidió limosna pero provocaba dársele.

a su despacho al señor licenciado don Franco Carreño. Por el recuerdo de sus amores la llevó a su estudio y le regaló dos de sus cuadros y le entregó dos muy bellos de los que era autora Nahui Olín y que el mismo pintor conservaba. Días después volvió por sus pies Nahui a venderle sus cuadros al pintor, pues decía nadie se los quería comprar. Atl aceptó la oferta y le pagó quinientos pesos por cada uno de los cuadros de Nahui y doscientos por cada uno de los suyos. Pero cuál sería la sorpresa de Atl que al día siguiente se presentó ella misma con dos policías para que levantaran un acta sobre los cuadros que él le había “robado” y el Doctor pagó otra vez. Pasaron más años, y el imaginativo Doctor recibió la visita de un imprudente amigo que fue a venderle fotografías de los bellos desnudos de Nahui Olín, agregando, que la propia interesada se dedicaba a venderlas. Y el artista lo despidió, diciendo, con adjetivos violentos, que esa era historia antigua de su vida: su época negra”.

El rechazo a Hollywood

Entre 1927 y 1928, cuando Antonieta Rivas Mercado conoce a Rodríguez Lozano, cuando frente a la Escuela Mexicana de Pintura surge la corriente artística denominada *Los Contemporáneos*, cuando se forma el Grupo 30-30 con alumnos y maestros de las Escuelas al Aire Libre y sube a la presidencia Emilio Portes Gil, Nahui Olín inicia una nueva relación amorosa. Esta vez con el pintor y caricaturista Matías Santoyo, quien además es miembro de la sociedad “Rosa-Cruz” y de la orden “Acuarium” (quizá por eso firmaba Santo-yo). Vivía en Madero, cerca del Sanborn’s de los Azulejos. Henestrosa lo recuerda como “un hombre hermoso pero pintor menor que había empezado sin concluir la carrera de medicina para entablar con Nahui una relación tenebrosa”.

Durante este periodo, Matías Santoyo, quien también era escenógrafo, viaja con Nahui Olín a Hollywood donde a ella le proponen filmar una película. Según informa Tomás Zurián, fue Rex Ingram, el director de Greta Garbo, quien la invita a participar. La belleza de Nahui lo había deslumbrado.

En esos años (28, 29), la revista *Ovaciones* publica varios desnudos de Nahui Olín. Dos de ellos que aquí se reproducen, son estudios de la Metro Goldwyn Mayer. Sin embargo, no hizo ninguna película y es que, comenta Zurián, quizá vislumbró que la querían convertir en símbolo sexual y por eso rechazó los contratos.

Y vuelve a México para seguir pintando.



En mayo próximo el Colegio de México iniciará un Coloquio sobre *Los Contemporáneos*. Ahí participará Miguel Capistrán con una ponencia sobre la participación de la mujer en *Los Contemporáneos*. El investigador se pregunta: ¿Sin Antonieta Rivas Mercado, qué hubieran hecho *Los Contemporáneos*? Es la época —agrega— de Isabela Corona, de Clementina Otero, de María Asúnsolo, de Dolores del Río —que rompe con su *status* para irse a Hollywood—, de Amalia Caballero de Castillo —subsecretaria de Asuntos Culturales—, de Alma Reed, Tina Modotti, Frida Kahlo y Nahui Olín, quienes brillan cuando las mujeres eran consideradas menores de edad, cuando no tenían derecho al voto y estaban condenadas al mando del marido o del padre. Figura también Natalia Cuesta (hija de Jorge), mujer sensacional. Y poco después surge, ya en los treinta, la fundadora del primer gran centro del arte mexicano, de la primera galería, es decir, Inés Amor; Gabriela Mistral viene a México y colabora con José Vasconcelos, y Palma Guillén hace lo mismo. Otra mujer muy interesante es

Lupe Velez, la gran pasión de José Gorostiza, que pasó de mesera del Lady Baltimore (donde se reunían Los Contemporáneos) a corista del Teatro Lírico y después a Hollywood.

“En el imperio del machismo la participación femenina durante esta época es definitiva. La represión sexual es fuertísima, contra el homosexualismo ni se diga, Salvador Novo es el único que realmente lo asume retando a todo el mundo, Rodríguez Lozano por su parte, proyecta su paternidad frustrada en Abraham Angel con quien establece una relación muy intensa que sin embargo esconde, en una actitud que entra perfectamente en el esquema de represión de la época.

“Y como en toda sociedad patriarcal, no se le ha dado a estas mujeres la importancia que tienen. La lucha de Frida contra la adversidad, la fascinación que causa en André Breton o Trotsky; la amistad de Antonieta con García Lorca; la rebeldía de Nahui Olín...”

“Son ellas las musas de la época —dice”.

Bajo la mortaja de leyes humanas, duerme la masa mundial de mujeres en silencio eterno, en inercia de muerte, y bajo la mortaja de nieve —son la Iztatzihuatl, en su belleza impasible,/ en su masa enorme,/ en su boca sellada/ por nieves perpetuas,—/ por leyes humanas/.

Más dentro de la enorme mole, que aparentemente duerme, y sólo belleza revela a los ojos humanos, existe una fuerza dinámica que acumula de instante en instante una potencia tremenda de rebeldías, que pondrán en actividad su alma encerrada, en nieves perpetuas, en leyes humanas de feroz tiranía.— Y la mortaja fría de la Iztatzihuatl se tornará en los atardeceres en manto teñido de sangre roja, en grito intenso de libertad, y bajo frío y cruel apriamiento ahogaron su voz; pero su espíritu de independiente fuerza, no conoce leyes, ni admite que



Nahui Olín en la revista *Ovaciones*, *Semanario de arte y belleza* del 14 de julio de 1928. El pie de foto original dice: "Nahui Olin, la espiritual y marmorea artista por alma, que ha triunfado en México con su arte inquieto y multiforme va ahora de la gloria cinematográfica y desde los talleres de *Metro-Goldwin* nos envían este bello estudio artístico de Nahui, cuya primera producción se anuncia ya bajo la dirección de Fred Niblo, el gran conductor filmico". (Fuente: Hemeroteca Nacional de México). Foto: Carlos Cisneros.

puedan existir para regirlo o sujetarlo bajo la mortaja de nieve en donde duerme la Iztazihuatl en su inercia de muerte, en nieves perpetuas.— (Tomado de *Optica cerebral*).

Antonieta Rivas Mercado conocía bien a Diego Rivera desde niña. Un día el pintor la invitó a una reunión en su casa donde también estaban

Roberto Montenegro, Jean Charlot y otros artistas de la época. Alguien llamó la atención de Antonieta. Era una mujer de rostro pálido, vestida de blanco, con cabellos largos, parecía una entidad mística.

—¿Quién es ella —le preguntó a Lupe Marín.

—Es Carmen Mondragón, una mujer muy extraña.

El diálogo lo reproduce Kathryn Skidmore de Blair, esposa de Donald Blair, el hijo de Antonieta. Ella está por publicar en Estados Unidos una biografía de la Rivas Mercado a quien ha estudiado durante años para contar a través del personaje la vida de México en aquellos años.

"Era el despertar de México a la vida moderna. Un despertar a choques frente a una sociedad muy cerrada, un despertar a la sexualidad abierta en un país conservador, un despertar donde la homosexualidad tiene mucho que ver en la fuerza de Los Contemporáneos; época de burbujas levantándose en esta caldera enorme que es México. Y una de esas burbujas es Nahui Olín, esta mujer totalmente liberal a quien no le importa con quien duerme porque se ha librado de lo que considera son las leyes que la han atado; empieza en México el uso de drogas como la marihuana y la cocaína. Y José Vasconcelos le da los muros al artista para que el arte se manifieste en público. Y siguen los choques. Las ideas comunistas de los muralistas frente a Los Contemporáneos en busca de una expresión individual..".

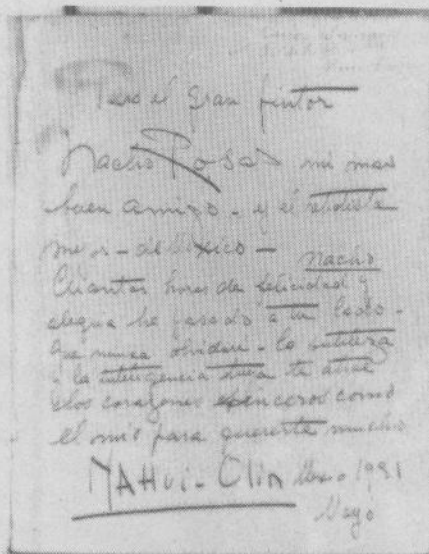
El papel femenino es importante. Sin embargo, para Skidmore, si bien hablamos de mujeres liberales y creativas, aún no se independizan y requieren del apoyo del hombre. ¿Cómo hubieran reconocido a Frida Kahlo sin Diego Rivera? Antonieta se enamora de Rodríguez Lozano, un hombre sofisticado dentro de un grupo que no lo era, que sabía de música, que había viajado a Europa, muy culto, que sin embargo es homosexual. Pero en el fondo era una especie de asesor espiritual de Antonieta, un *alter ego* a través de quien podía hablar consigo misma, un espejo. Y al escribir las cartas al pintor no hace sino buscarse a sí misma, escribirse a sí misma. Se da cuenta que la relación no tiene destino y se entrega a José Vasconcelos, retoma sus ideales de un México jus-

to con masas educadas. Sí, era liberal pero requiere del apoyo masculino siempre, desde su padre.

La diferencia con ellas, dice Kathryn, es que Nahui Olín no tiene a nadie. Y la gente de su época la reconoce pero también la desprecia.

El cáncer de nuestra carne que oprime nuestro espíritu sin restarle fuerza, es el cáncer famoso con que nacemos —estigma de mujer—, ese microbio que nos roba vida, proviene de leyes prostituidas de poderes legislativos, de poderes religiosos, de poderes paternos, y algunas mujeres con poca materia, con poco espíritu, crecen como flores de belleza frágil, sin savia, cultivadas en cuidados prados para ser trasplantadas en macetas inverosímiles —arbuscos enormes, enanizados por mayor crueldad y sabiduría agrícola que la de los japoneses— y flores marchitas de invernadero, temerosas, tiemblan frágiles en la atmósfera pura— el sol las consume, la tormenta de la lucha de la vida con sólo su rumor las mata (...) Más otras mujeres de tremendo espíritu, de viril fuerza que nacen bajo tales condiciones de cultivadas flores, pero en las que ningún cáncer ha podido mermar la independencia de su espíritu y que a pesar de luchar contra las multiplicadas barreras que mil poderes les imponen, más que el hombre a quien le han glorificado su espíritu y facilitado sus vicios —(...) luchan y lucharán con la sola omnipotencia de su espíritu que se impondrá por la sola conciencia de su libertad —bajo yugos o fuera de ellos— y la civilización de los pueblos y de los hombres hará efectivo el calor de seres de carne y hueso como ellos... (Nahui Olín).

Nahui Olín va quedándose sola. En 1934 realiza una exposición de su pintura en el Hotel Regis de la Alameda. También publica otro libro titulado *Energía Cósmica* (Botas Editor, México), en cuyo prólogo, Leonor Gutiérrez se refiere a ella co-



Dedicatoria a un amigo escrita por Nahui Olín en el interior de su libro *A diez años sur mon pupitre*. Colección Marcelo Javelly. (Foto: Carlos Cisneros).

mo “una mujer incomprendida e inapreciable... Su espíritu incapaz de amoldarse a las miserias humanas, ha ambicionado siempre los mayores goces en todas las cosas de la vida...”. Y la describe: “Como mujer, se parece al mar que tiene oleaje de caricia y tempestades de tragedia; como escritora, hace cosas intensamente humanas y sinceras, que solamente ella es capaz de escribir, porque tal vez sea la única escritora que no tiene enroscada en la lengua y en las manos la víbora insaciable de los prejuicios mundanos... y escribe cosas eróticas, y escribe cosas espirituales y también escribe cosas científicas... excentricidades, que más que eso, son átomos del talento incalculable de Nahui Olín”. Sus cuadros, dice Gutiérrez “son a veces el reflejo de la sensualidad infinita de una mujer mundana, y a veces, el reflejo de un candor de niña de tres años”.

La misma autora del prólogo, habla de otra faceta, aún más desconocida de Nahui Olín, la de compositora, y la ubica frente al piano: “Nahui hace su música, tal vez no conozca técnica, pero sabe vaciar en notas musicales los sentimientos de su alma (...) y hace pensar en cosas

infinitamente espirituales, y a veces nos deja oír una vorágine enloquecedora de ruidos, que parecen arrancados al viento de las montañas, o a la ira de una tempestad”.

En este libro Nahui Olín publica una serie de textos poético-científicos. Escribe sobre la radioactividad, la materia, la electricidad, la energía, el infinito, la relatividad (donde habla de la teoría de Einstein expresando su desacuerdo con ella), el movimiento, las matemáticas, el cosmos, el tiempo y el espacio y donde para hablar de “la relación de continuidad entre la vida y la muerte” introduce a Menelik, su inseparable gato, como personaje, el mismo que aparece en otros poemas suyos.

La faceta esotérica de Nahui Olín es apenas citada por quienes la han abordado desde uno u otro ángulo. Fabienne Bradú en su *Antonieta* la describe: “De cuerpo menudo, con unos rasgos finísimos, prerrafaelitas, que se iluminaban bajo unos inmensos ojos verdes, Carmen ejercía en los hombres una fascinación que, con el tiempo, fue decayendo en tenebrosos ejercicios de brujería”.

En los últimos años de su vida Nahui Olín vivió, con sus gatos, en una casa de la calle de Gelati que le había heredado su padre. Su vida, entonces a la deriva, en el abandono y la soledad, fue alimentando la leyenda. Se sabe, según ha investigado Tomás Zurián, que en la década de los cincuenta trabajaba como profesora de dibujo en una escuela primaria vespertina y que cada quincena, al recibir su sueldo, se dirigía al Casino Español en la calle de Bolívar en donde gastaba todo su dinero en una buena comida y que con el resto compraba carne para repartir entre sus gatos que se le reunían en el ala poniente del Palacio de Bellas Artes y que en los días siguientes comía en un dispensario de la Secretaría de Salubridad. Le encantaba ir al Cine Prado, y la Alameda era como su habitat natural.



En 1959 el Doctor Atl publica su libro de *Poemas* editado por Vargas Rea cuyos textos están dedicados a Nahui Olín. En uno de ellos habla de la boca de Carmen: *Espesa miel de panal/ pulpa jugosa/ de la roja fruta del nopal/ boca sensual/ purpúreo abismo/ donde llamean todas las hogueras/ del pecado mortal/ boca que se abre/ al calor del deseo/ como la rosa al sol/ boca que sonríe/ bajo el centelleo de tus ojos/ claros y hechiceros/ aurora que se asoma/ bajo el parpadeo/ de los luceros/ manjar puesto en el altar/ de tu cuerpo...*

Después escribe en otro poema: *Mitológica serpiente/ siniestra y emplumada/ enredada/ en el árbol del Bien y del Mal/ De rama en rama haces saltar/ hasta tus fauces abismales/ mi consciencia sin ojos/ y los despojos de mi voluntad.*

En su libro *Recuento Fotográfico*, Lola Álvarez Bravo le cuenta a José Joaquín Blanco un encuentro con la Nahui Olín de esos años, cuando la belleza física de esta mujer se había esfumado ante los ojos del mundo pero permanecía ante la imagen que ella veía en su espejo:

Narra Lola Álvarez Bravo: "Juan Soriano y Diego de Mesa me habían estado muelle y muelle que querían conocer a Nahui Olín y finalmente los llevé a visitarla. Ella y Lupe Marín habían sido las mujeres más hermosas de México... se casó con Rodríguez Lozano y con él empezó

a tener mucho éxito social y con su pintura, que era muy *naïf*, y a ser muy cotejada; dicen que también entonces empezó a aficionarse a cosas raras de tomaderas, fumaderas, drogas o algo así. Nahui dejó luego a Rodríguez Lozano y se fue a vivir con el Doctor Atl, hay un retrato preciosísimo que le hizo y que hace poco se subastó a Nueva York. Pero con el Doctor Atl se siguió desenfrenando hasta llegar a como yo la conocí. Me decía que todo el mundo estaba enamorado de ella, porque como había sido tan hermosa..."

Ese día le platicó a la fotógrafa y a los otros visitantes: "Tengo un novio que es marino. Tuvimos un romance precioso, vengan que les voy a enseñar su retrato".

Y, dice el testimonio "nos metió a un cuarto donde estaba colgada una como sábana *king-size*, enorme, con un atleta rosa pintado en el centro, lleno de músculos que le saltaban por todas partes y en posición de fortachón, presumiendo los bíceps; un cuerpo rosa, así nudoso de tanto músculo, con una trufa negra chiquitita, pero que tenía los mismos ojos y la misma boca de Nahui. Estábamos impresionadísimos".

"—Pues ya ves, todas las noches me acuesto con él; descuelgo esto, y con él me tapo y ya dormimos juntos muy contentos. Porque mira, yo siempre he estado enamorada de él, entonces un día nos fuimos a Veracruz, porque él es capitán de un

barco, y ya en Veracruz me dijo que lo esperara mientras él iba a arreglarlo todo. Ahorita vengo, me dijo, y yo cogí mi petaquita y me senté un rato a esperarlo en el muelle; pero como se tardaba mucho en regresar y yo tenía cosas muy importantes que arreglar en México, me vine y ya él vendrá acá a recogerme cuando termine de preparar que me reciban los reyes de España para mi exposición".

Les habló de su obra: "Mi pintura, como todas las cosas que yo hago es muy intuitiva. Todo lo sé hacer yo por mi amigo el sol; aquí en mi casa, de toda la gente que se viene a burlar de mí, de los muchachos que me apedrean, es el sol quien me defiende. En la mañana el sol baja, me despierta, me hace mis cariños, se sienta a platicar conmigo en la cama... Si todavía existimos es porque yo le he rogado al sol que pare la destrucción del mundo..."

Según el testimonio de la fotógrafa "Nahui decía que preparaba un menjurge infalible para atrapar a los hombres, que nomás se los daba y decía 'San Martín Caballero, tráeme al hombre que yo quiero' y que el santo se los traía..."

"Andaba mucho por ahí por Puente de Alvarado, como ruleteando, la pobrecita. Se ponía unos vestidos de una tela brillante, brillante, pero muy corriente, totalmente ceñidos y muy, muy escotados, con una

floresota de papel en el pecho y se los metía por todas partes para que se abultara cuanto curva quieras imaginarte...”.

La mujer que según describe Zurián había vestido siempre a la moda, zancona como precursora de la minifalda, con telas de percal y razo delgaditas que acentuaban sus movimientos felinos. La mujer que según Luna Arroyo portaba vestidos maravillosos que le compraba Atl, como si fuera griega. Esa mujer, seguía viendo en el espejo a la Nahui Olín de los veinte en su época de oro.

¿Brujería? No —dice Zurián— eso es parte de la leyenda, ella decía que tenía una energía extra y yo creo que eran búsquedas de una realidad paralela a la que vivía. Se dice que en la oscuridad podía obtener una buena luminiscencia en un foco con el puro contacto de su mano, pero insisto, eso pertenece a la tradición oral que ha rodeado su biografía, lo cierto es que era afecta a todo ese sentido mágico de la vida.

Pablo O'Higgins contaba que un día —por ahí de los años sesenta— caminaba por la Alameda cuando la vio venir. Ella tendría ya 75 años y él se quiso hacer el disimulado pero ella lo sorprendió: “Hola Pablito” y desvió su mirada a la defensa de un coche para señalarle: “Mira en estos brillos como se ven soles y galaxias”, es decir —interpreta Zurián— que hay siempre una expectación grandiosa por la vida.

La gente le huía, quizá le temía. Rodríguez Lozano no era la excepción. Recuerda la crítica de arte Bertha Taracena, que cuando estaba por concluir el libro sobre el pintor que publicó en los setenta, un día conversaba con él en el Sanborn's de Lafragua cuando la vieron. Su estado era de miseria. —Mírala, me da gusto que esté más amolada que yo—, comentó el pintor.

“Carmen era muy temperamental, lo ve uno en los retratos que le hicieron, pero es uno de los persona-



“Mi pintura, como todas las cosas que yo hago, es muy intuitiva”: Nahui Olín.
(Cortesía de Tomás Zurián)

jes importantes de la cultura en el México de esos años porque representa el espíritu de la época, el que tendía a la liberación de tabúes y de costumbres caducas y al descubrimiento de un nuevo modo de vida en el que destacaron mexicanos de esos años con energía, talento, inteligencia y gran vigor espiritual”, dice Taracena.

Se acercaba el fin de Nahui Olín cuando un día recibió la visita de Manuel Álvarez Bravo y su esposa Collette.

“Yo estaba en el Fondo Editorial de la Plástica Mexicana haciendo un trabajo sobre el Doctor Atl, fuimos a verla para ver si había vendido todo lo que tenía de él, pero nos fue difícil platicar con ella, como dicen ustedes, andaba en otra onda, suspiraba a cada rato *Oh, París...* y terminó por regalarle a Collette sus gatos y su propia casa”.

Y ahí en su propia casa, en el olvido y la soledad, envuelta en la imagen de aquel marino grabada en una sábana, el 23 de enero de 1978 Carmen Mondragón sufrió una insuficiencia respiratoria. Y se cerraron sus enormes ojos verdes.

En Altavista, en la Casa-Museo

Diego Rivera, ya se siente la presencia de Nahui Olín. Blanca Garduño, directora del lugar, muestra orgullosa un hallazgo: *La plaza de toros*, una pintura de Nahui que conservó Rivera y donde ella misma aparece entre la multitud.

“Lo que queremos es hacer una exposición-homenaje que a partir de una relectura de la época, del arranque de México, la aborde como pintura, escritora, política, mística y mujer de mundo. Una mujer de la que sabemos tan poco pero que representa la vanguardia feminista de la época junto con otras mujeres como Lupe Marín, Frida Kahlo, Tina Modotti, Lupe Velez, Celia Montalván, Isadora Duncan, María Conesa.

El equipo, en coordinación con Tomás Zurián ha realizado una exhaustiva labor de localización para poder exhibir las diferentes etapas en la pintura de Nahui Olín: la académica, la impresionista y la *naïf* además de documentos, fotografías y retratos que le hicieron Manuel Rodríguez Lozano, Diego Rivera, Roberto Montenegro, El Corcito, Atl, Rivera y García Cabral.

A su vez, Víctor Hugo Rascón Banda escribe una obra para escenificarse en el contexto de la muestra, (que se suma a la que ya escribió Emilio Carballido), y Tomás Zurián se prepara para la edición de la biografía que pretende “reivindicar sobre todas las formas la memoria de esta mujer y ubicarla en su verdadera dimensión”.

Y Carmen Mondragón, Nahui Olín, vuelve.

Independiente fui, para no permitir pudrirme sin renovarme; hoy, independiente, pudiéndome me renuevo para vivir./ Los gusanos no me darán fin— son los grotescos destructores de materias sin savia, y vida dan, con devorar lo ya podrido del último despojo de mi renovación— Y la madre tierra me parirá, y naceré de nuevo, de nuevo para ya no morir...: Nahui Olín.

A black and white portrait of a man with dark, wavy hair, wearing a light-colored button-down shirt. He is looking directly at the camera with a neutral expression. The background is slightly out of focus, showing some foliage and a dark structure.

Entrevista con

Luis Mario Schneider

Leonardo Martínez Carrizales

Dos caras de la vocación

La pasión de Luis Mario Schneider por la obra del grupo de Contemporáneos, es una muestra de su brillante vocación de investigador de la literatura mexicana.

Anualmente, la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM hace llegar a sus amigos, a quienes han colaborado en sus proyectos, un obsequio que sale de sus prensas. Se trata de la edición de "Pequeña joyas de la literatura mexicana, pequeños tesoros", productos accesorios de las pesquisas profesionales de quienes en la UNAM se ocupan de nuestros arsenales bibliohemerográficos. Gonzalo Celorio promovió el año pasado la publicación de doce cartas enviadas por José Gorostiza a Genaro Estrada desde noviembre de 1925 hasta diciembre de 1931. La parte sustancial del intercambio epistolar corresponde a las misivas que Gorostiza escribió a partir de su llegada a Londres para desempeñar un cargo modesto en el Servicio Exterior Mexicano, a su jefe y amigo en México.

Luis Mario Schneider es el compilador de este epistolario. En 1977, al trabajar en el archivo de Genaro Estrada, el académico del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM tuvo la fortuna de hallar los documentos y de recibir una copia fotostática de los mismos por parte de Doña Consuelo Nieto, viuda de Estrada. Entusiasmado por la cercanía del epistolario con su "interés siempre latente por todo lo que concierne a los Contemporáneos", Luis Mario Schneider imaginó la publicación de esta correspondencia, publicación que viene a unirse a otra "joya" diminuta concebida en 1991 por su pasión documental y editorial: Xavier Villaurrutia. Entre líneas. Dibujo y pintura, catálogo y comentario de las aficiones plásticas del poeta.

Una plática con Luis Mario Schneider revela el curso de las dos pasiones de su trabajo que se dan cita en José Gorostiza: cartas de primeros rumbos. Correspondencia con Genaro Estrada: el estudio de la obra de los Contemporáneos y la investigación profesional.

Primera cara: los Contemporáneos

La recurrencia de la generación de Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y José Gorostiza en mis trabajos obedece a una convicción: creo que en la historia de la literatura mexicana del siglo XX dos movimientos han sido los grandes renovadores, no solamente de la poética, sino del lenguaje. En primer lugar, el gesto abrupto y rebelde de los estridentistas, quienes plantearon una ruptura definitiva con los cánones anteriores, teniendo ante sí por supuesto la imagen de dos grandes poetas: por un lado, José Juan Tablada, el gran snob de las letras mexicanas, un gran viajero que hizo posible el conocimiento de formulaciones poéticas nuevas, bastante atrevido en su persecución creadora; por el otro lado, como todos sabemos, la influencia de Ramón López Velarde. Pero el Estridentismo es, como grupo, efímero, aunque cortante y definitivamente para este tipo de renovación. Paralelamente a los estridentistas, los Contemporáneos quizá habían trabajado mucho más seriamente, porque eran más reflexivos que, digamos, escandalosos. Esto les permitió una búsqueda bajo la guía de grandes lecturas de la literatura universal, fundamentalmente la francesa, la inglesa;

tanto es así que fueron tachados en un momento dado de malinchistas, de antinacionalistas inclusive, cuando en el fondo eran los más nacionalistas sin levantar la bandera que flameaban otros escritores. Nacionalistas porque enfocaban lo mexicano desde el punto de vista de una integración de México con una cultura de tipo universal.

Por otra parte, es preciso reconocer que su literatura es un tanto barroca pues los Contemporáneos perseguían esta corriente de época muy importante que fue la poesía pura o la literatura pura con base en las teorías del abate Brémond. Si bien la meditación del abate apuntaba más en el sentido de una devoción de tipo religioso y místico, los Contemporáneos asimilaron el aspecto que corresponde a esa interioridad que debía tener el poeta ante su propia vida, ante la vida ajena, y ante el ambiente que lo rodea, sin otro tipo de compromiso que su propia vivencia. Por supuesto no podemos pasar por alto la influencia de André Gide en su primera parte pues, como todos sabemos, Gide tuvo después un coqueteo con el sistema de la literatura comprometida.

Al margen de la imagen pública de los Contemporáneos, de su importancia fuera de toda discusión, creo que en el fondo tengo una gran afinidad casi de discípulo a través de la lectura de sus páginas. Aunque yo no conocí a los Contemporáneos —sólo a Pellicer y a Nandino, si lo incluimos dentro del grupo—, puedo decir que leer a los Contemporáneos es un aprendizaje. Aprendizaje desde el punto de vista estructural y desde el punto de vista del señalamiento de la palabra como voz nueva, como posibilidad de dar todos los juegos que se permite el lenguaje. Los Contemporáneos en ese sentido no fueron vanguardistas pero fueron los grandes experimentadores de la poesía en México en el siglo XX. La lectura de los Contemporáneos es siempre una lectura meditativa en dos aspectos, en el aspecto del discurso y, por el otro lado, ese manejo preciso, sustancial, esencial de la lengua.

Ahora bien, creo que tenemos enormes cuentas pendientes frente a esta generación. Guillermo Sheridan escribió lo que es hasta ahora el primer libro panorámico, interiorista, sobre los Contemporáneos. Creo que su labor es excepcional. Pero por supuesto, los Contemporáneos son una vena infinita, están llenos de misterios que estudios posteriores habrán de revelar, y estas pequeñas



Fotografías de Sandro Cohen

colaboraciones, como la correspondencia de Gorostiza, a veces un poco insignificantes, representan aportaciones que nos acercan al día en que se hará el estudio totalizador de los Contemporáneos.

Inclusive todavía no hay un gran estudio de precisión de quiénes participan en esta generación. Nosotros nos manejamos siempre con diez nombres a través de la poesía, pero dejamos de lado a muchísima gente que pertenece al mismo movimiento. El Colegio de México organiza ahora un Congreso Internacional sobre los Contemporáneos para el cual preparo una ponencia que se llamará "Los Contemporáneos, la vanguardia desmentida", donde me propongo plantear precisamente quiénes son, a quién se podría incluir en este grupo desde todo punto de vista. La prosa filosófica de Samuel Ramos, por ejemplo, creo que debe incluirse dentro de este sistema alentador y renovador. Hay poetas a quienes ahora comenzamos a manejar como los "contemporáneos de los Contemporáneos", pienso en Mena, en Asúnso-lo, en Enrique Murguía, a quienes yo creo que habría que introducir porque formaron parte, fueron colaboradores de las revistas... En esa misma ponencia quiero demostrar que una de las formulaciones de la vanguardia era una unidad a través de manifiestos

Aunque yo no conocí a los Contemporáneos —sólo a Pellicer y a Nandino, si los incluimos dentro del grupo—, puedo decir que leer a los Contemporáneos es un aprendizaje.

Nosotros vivimos todavía
en Latinoamérica una
dependencia de tipo crítica
y nos entusiasman
muchísimo teorías que no
pertenecen a nuestra
idiosincrasia, y así venimos
adoptando y adaptando
corrientes de análisis
hechas por franceses,
norteamericanos o
alemanes.

que nunca tuvieron los Contemporáneos, por eso son una generación de nombres dispersos cuyo cuadro completo habría que integrar de una vez por todas.

Desde luego deberíamos añadir a esta asamblea a los escritores políticos, a nombres como el de Cosío Villegas, pero antes que a él agrego un caso que provoca muchos problemas: se trata de Abreu Gómez, colaborador casi administrativo de la revista *Contemporáneos*; escritor que en un momento dado participó y estuvo totalmente integrado al grupo, aunque después asumió una ideología divergente. La prosa de Sotomayor también debería ser integrada. Además, tenemos otros niveles de la cultura que también podrían integrarse como el Teatro de Ulises cuya mecenas fue Antonieta Rivas Mercado, una figura que definitivamente pertenece al grupo de Contemporáneos. El trabajo de Celestino Gorostiza en la dramaturgia también debe ser incluido. El propio Usigli, a pesar de que Usigli fue como más solitario, pero sí, en un momento dado estuvo fusionado, digamos, al grupo.

Ahora vuelvo sobre El Colegio de México y termino con los Contemporáneos. Tuve la fortuna de recibir una invitación para hacerme cargo de la cátedra Jaime Torres Bodet un semestre en el Colegio de México. Voy a dictar precisamente un curso sobre los Contemporáneos, pero quiero trabajar con mayor atención el aspecto de la prosa crítica. Me interesa mucho ver qué decía un "contemporáneo" del otro "contemporáneo", cómo uno retribuía a otro el juicio laudatorio, porque también ellos conformaron una camarilla.

Segunda cara: La investigación literaria

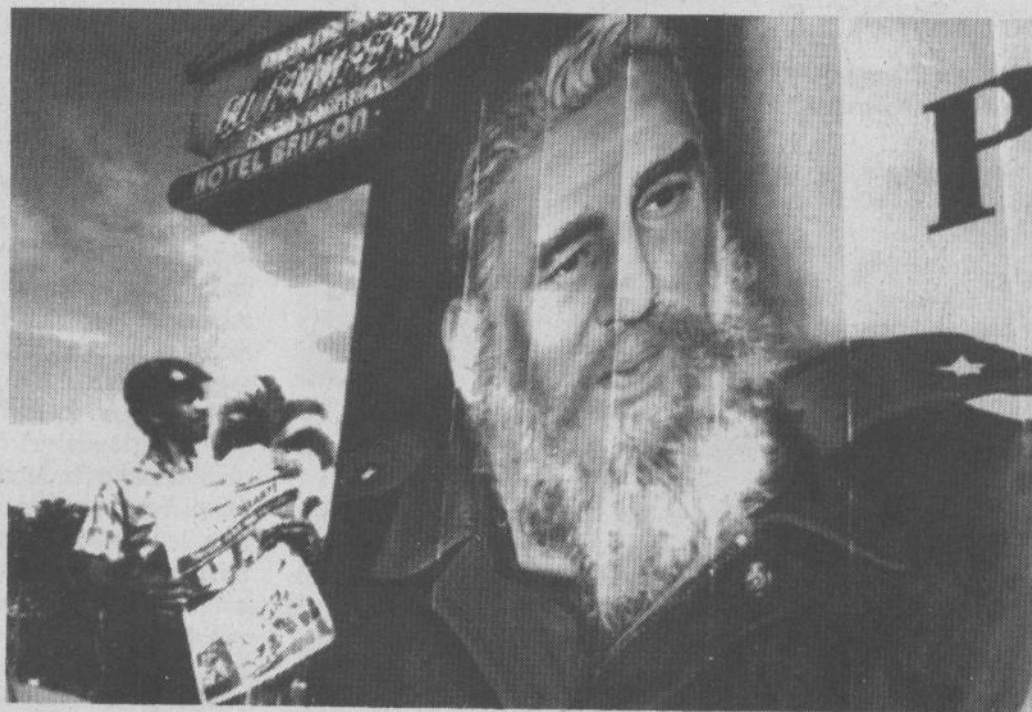
Quisiera referirme inmediatamente a mis maestros, a la base formativa de mis proyectos de investigación. Yo tuve una suerte enorme cuando llegué a México pues quizá formé parte del último grupo que recibió clases de los grandes estudiosos de la literatura mexicana antes de que se jubilaran. Estoy hablando de José Luis Martínez, de Francisco Monterde, de Julio Torri, de María del Carmen Millán, de Garcidueñas, por ahí se me puede pasar algún nombre, Agustín Yáñez, quien también fue mi maestro... El trabajo de ellos es un gran trabajo en el sentido de que fueron los primeros planificadores y los primeros ordenadores de la literatura me-

xicana. Es el gran mérito que tienen. Eso no les quita y no les resta ese otro factor, es decir, que fueron profesionales que analizaron periodos, autores, épocas de la literatura nacional. Y además con una gran honestidad todos ellos, y con una gran seriedad. Ahí están sus obras críticas a las cuales todavía recurrimos porque en ellas están los fundamentos primeros y primarios que se hicieron en el siglo XX.

No puedo dejar de hacer una consideración actual acerca del trabajo de los investigadores. Yo creo que nosotros a veces nos manejamos con invenciones en la crítica. En revistas y en periódicos estamos llenos de planteamientos como este: ¿existe una crítica de la literatura mexicana? A veces, algunos más nerviosos preguntan "¿existe una literatura mexicana?". Yo creo que ya deberíamos dejarnos de este tipo de juegos, un juego banal que no conlleva realmente ningún tipo de preocupación, o en todo caso, una preocupación *por encima de las estatuas*. Existe la crítica en México y existe una literatura mexicana fundamental, tan fundamental que, unida a una literatura total de Latinoamérica pienso que México debe ocupar el primero o segundo lugar por su calidad y por su producción literaria.

Por supuesto, nosotros vivimos todavía en Latinoamérica una dependencia de tipo crítica y nos entusiasman muchísimo teorías que no pertenecen a nuestra idiosincrasia, y así venimos adoptando y adaptando corrientes de análisis hechas por franceses, norteamericanos o alemanes... Y queremos volcar estos moldes a nuestro ser literario y no nos funciona, entonces nos encontramos ante críticas un poco como de profesores universitarios rebuscadores que creen estar muy al día cuando en definitiva lo que están cometiendo es una gran traición a la literatura porque la están viendo a través de moldes y estructuras que no nos pertenecen, y lo peor de todo es que no tratan de buscar formulaciones críticas que sí nos pertenezcan.

En compensación, concluyo ahora mismo con un testimonio halagüeño. Me refiero a la crítica periódica más reciente. Hay una especie de gran ansiedad en la generación que podríamos llamar reciente por estar al día; uno lee los artículos críticos publicados en las revistas o en los suplementos de esta generación y uno está ante lectores profundos de la literatura, no sólo nacional sino también de la literatura universal. ♣



Conversación sobre Cuba

Héctor Manjarrez

Ante el resquebrajamiento del mundo socialista se hace necesario un cuestionamiento a fondo del régimen de Fidel Castro y de la postura adoptada por la izquierda.

Por lo demás, hay que tener mucho cuidado. En la integración de lo histórico se dan sus paradojas, y lo que nos parece muy revolucionario hoy, mañana nos parece una reacción. (...) La historia se traga a la historia. Es como la elocuencia, según el decir de Pascal.

(...) Creo que el cubano está capacitado para eso, para poder manifestar a plenitud lo que necesita ser conversado, pues toda verdad necesita ser conversada, humanizada. Es más, podríamos decir que lo que no es conversado no está al nivel del hombre.

José Lezama Lima.

Cuba ocupa desde hace ya varios meses un lugar central en las cavilaciones sobre el pasado y el futuro inmediatos de los países latinoamericanos. Algunos liberales predicán con renovados bríos sobre la falta de libertades en la isla, y algunos iz-

quierdistas han reencontrado su fervor antiimperialista juvenil, pero la mayoría de las cavilaciones no se han explayado en el ámbito público y permanecen en el fuero íntimo de la gente.

¿A qué se debe ese silencio mexicano sobre cuestiones que a todos nos atañen sobremanera?

Los liberales repiten y reiteran que la izquierda mexicana es culpable de una gran incapacidad para la autocrítica, y los liberales tienen toda la razón. Las izquierdas mexicanas han sido mucho más adictas a maldecir y resentir a sus adversarios que a reflexionar y rebatir.

Sin embargo, el silencio mexicano respecto a Cuba —y todo cuanto ha

significado la Revolución— no es sólo cuestión de taras izquierdistas incurables. Si bien es cierto que la izquierda mexicana moderna nace a resultas, primero, del nacionalismo cubano y, luego, de la opción socialista cubana, también es un hecho que las diversas izquierdas mexicanas fueron alejándose de Cuba desde hace por lo menos quince años.

Algunas de las razones de este alejamiento: el aval castrista a la invasión de Checoslovaquia; la persecución de homosexuales y de escritores, para no hablar de los escritores homosexuales; como el grandioso Lezama Lima y el ejemplar Reinaldo Arenas y el injustamente olvidado Virgilio Piñera; el alineamiento

con la URSS; las escenas de odio colectivo y expulsión abyecta alrededor del Mariel; la cerrazón a *toda* reflexión teórica y crítica política sobre el proceso revolucionario, y desde luego, la negativa a conceder la menor libre expresión en la prensa, en los libros y en los medios; el endiosamiento cada vez más y más aterrador de Fidel Castro y la evidente osificación del círculo dirigente; la participación en la guerra civil etíope del lado de un asesino como Haile Meriam Mengistu; el culto de la delación como virtud cívica; el pánico evidente ante el crecimiento de *Solidarnosc* en Polonia; la dependencia económica casi total con el bloque soviético no sólo para el comercio, que era comprensible, sino también para la *producción*; el fomento de atletas y de científicos —siempre más manejables—, y la supresión de los artistas y los pensadores; y la reacción visceral contra las reformas que se intentaban llevar a cabo en la URSS.

Todas estas cosas hubiera tenido que criticarlas la izquierda mexicana, y no las criticó. Lo que hicieron las izquierdas mexicanas fue distanciarse de Cuba, alejarse gradualmente de un discurso, el guerrillero, y de un modelo político que se revelaban evidentemente no sólo inaplicables a México, sino además crecientemente inaceptables. Llegó a ser tal el alejamiento, que Cuba se nos olvidó casi por completo. Es cierto que no dejaron de existir los devotos del castrismo, tanto más devotos cuantas mayores “desviaciones” resquebrajaban a la izquierda mundial. Pero la política cubana dejó de ser importante para aquella que se había visto como su hermana menor, la izquierda mexicana, la cual pasó de procubana a acubana.

Otras izquierdas latinoamericanas nacieron o se volvieron anticubanas. ¿Por qué? Porque los cubanos tomaron partido en las luchas intestinas de esos países; porque el estalinismo, el maoísmo y los trotskismos tuvieron mucha mayor fuerza que



en México; y, no sé si principalmente, porque las izquierdas mexicanas, precisamente por ser mexicanas, veían muy claramente un ingrediente esencial del fenómeno cubano que la inmensa mayoría de los castristas latinoamericanos nunca captó: que era ante todo un movimiento nacionalista, incluso en su propio internacionalismo.

Si en México siempre ha habido muchos más admiradores de la Revolución cubana en el pueblo que posibles votantes por un partido castrista, se debe precisamente a esa admiración por el lado nacionalista del castrismo. Y también a un factor aún más hondo: el gran afecto que cubanos y mexicanos se profesan desde que tienen memoria. De las tres fronteras que tiene México, Cuba siempre ha sido la frontera amistosa. Estos lazos empáticos jugaron un papel importante en que la izquierda mexicana se abstuviera de criticar abiertamente al castrismo, y siguen jugando un papel en la solidaridad popular en cuestiones como la campaña para obtener petróleo para la isla.

En México, el procubanismo no ha sido ni siempre ni necesariamente una muestra de deplorable acriticismo izquierdista. Ha sido, quizá sobre todo, una tradición popular, alimentada por añadidura, a lo largo de tres décadas, por el miserable bloqueo estadounidense, que en la conciencia mexicana, que equipara castrismo y juarismo, despierta un repudio y un desafío tan inmediatos como profundos.

II

Nuestro siglo, el siglo que creyó en la Revolución en todas partes salvo los países anglosajones y nórdicos y alguno más, llega a su fin con un pestilente sabor de boca. José Revueltas se preguntaba con angustia si se recordaría al siglo XX como el siglo de los gulags comunistas, pero la pregunta es tal vez más aterradora: ¿se le recordará como el siglo en que inmensas zonas rezagadas, incluidos en primer lugar el imperio soviético y la inmensa China, establecieron un sistema de esclavismo que los arrancó del caos “feudal” pero impidió la modernización de sus sistemas económicos y sociales e hizo del Estado —por un larguísimo tiempo que está muy lejos de concluir— sinónimo no de la política, sino de la estatolatría y del despotismo y el asesinato?

Si la crítica a fondo del concepto de Revolución, y de las revoluciones acaecidas, no está en el orden del día histórico, no entenderemos nuestro pasado ni imaginaremos nuestro futuro.

Hay que criticar la Revolución cubana. De nada sirven los cánticos santurriones de los Galeano y los Benedetti: “yo creí, y eso es conmovedor, y sigo execrando a los mil enemigos que acechan a la virtud”. ¿En qué, exactamente, creyeron cuando estaban tan emocionados de creer en algo?

Creyeron en la Revolución cubana; y bien, ¿satisfizo ésta sus anhelos? Cuando se habla de *apoyar a Cuba*, ¿de qué virtud se habla?

¿Se habla de la independencia de la nación? ¿Se habla del pueblo y su libertad y soberanía? ¿O se habla de apoyar al régimen ahora existente y su caudillo?

Es claro que no se puede, ni se debe, ni se quiere hacer un traslado mecánico del derrumbe del imperio soviético a la crisis —de todas maneras fundamental— que enfrenta el régimen castrista en estos momentos. El castrismo no lo implantaron los soldados soviéticos y la Revolución ha sido obra del entusiasmo y

la resistencia del pueblo cubano. Sin embargo, el régimen castrista perdió su autonomía económica e ideológica hace muchos años, y la perdió a tal grado que se quedó sin *margen de maniobra* una vez que la prodigiosa ineficiencia soviética quedó al desnudo, dejándonos boquiabiertos ante la espantable miseria (política, moral, social y económica) de aquellas que son quizá la segunda, la tercera y la cuarta potencias nucleares, Rusia, Ucrania y Kazajstán.

Fidel Castro proclama: Socialismo o Muerte. Fidel cree que la política todavía tiene un margen para él: el margen del apocalipsis, donde los profetas son más virtuosos que nunca y permiten menos que nunca que se les desobedezca.

¿De qué socialismo habla Fidel?

¿Habla de un socialismo donde todos tienen acceso a la escuela, al alimento, a la medicina? Podría entonces hablar de socialdemocracia. ¿Habla de un socialismo de partido único? Entonces habla de leninismo o mussolinismo o assadismo o...

¿Habla de un socialismo donde *ahora sí* se desarrolle una industria propia, en lugar de canjear materias primas, como cualquier estado colonizado, de aquellos justamente que el marxismo-leninismo iba a redimir y modernizar?

¿Habla de un socialismo tan admirable —en lo social— como el cubano, pero que no se viera hoy confrontado con la inmensa deuda que Rusia y demás parias exsoviéticos le quieren cobrar a Cuba a cambio de las décadas de costosísimo *subsidio* a su economía monocultivadora y sin excedente?

¿Habla de un socialismo donde haya libertad de expresión y posibilidades de *oponerse legalmente* a la política gubernamental?

¿Acaso se da cuenta Fidel, cada mañana que se pone las mismas botas y el mismo uniforme, que nadie en su sano juicio optaría por el socialismo, exactamente tal cual es, ni por la muerte, tal cual la tememos?

De lo que no habla Fidel, cierta-



mente, es de alternativas posibles, por ejemplo, en el terreno estrictamente práctico, de un socialismo donde los guajiros desarrollen cierta agricultura privada.

¡Eso jamás! Yo, Castro, digo que eso va contra mis principios. *Yo castro*.

El pueblo podría comer mejor si los campesinos produjeran privadamente, pero según Lenin, Stalin, Mao y el fidelísimo Fidel eso es una desviación ideológica, un deleznable incentivo material, ¡no es socialismo! ¡Que vivan de virtud revolucionaria!

Bertold Brecht, que era marxista y colmilludo, decía que si el pueblo se equivocaba, no había más que cambiar de pueblo. Pero Fidel, fiel a su brezhnevismo-guevarismo (aberración perfecta, compuesta de dos ineficiencias), no le permite al pueblo que se equivoque. *¡El sabe lo que es el socialismo!*

¿Por qué hablo de Fidel y de castrismo y no de Revolución? Los cubanos de la isla dirían que cometo el error típico de los fuereños: creer que es Fidel el que lo decide todo, y sin apoyo. Sé que no es así.

Sé, también, que *nada* se hace en contra de su voluntad y que últimamente el apodo que los propios cu-

banos le han puesto, con su gracia habitual, es Zoila, ¿Zoila? Soy la Revolución, soy la conciencia, soy la memoria, soy la historia, soy la garantía. Zoila Encarnación.

La voz de la Revolución, desde hace la friolera de tres décadas, es una sola. ¿Dejaría de existir la Revolución cubana si Fidel aceptara el referendo popular sobre la legitimidad de sus múltiples cargos que algunos intelectuales han propuesto?

Lo más probable es que Fidel saliera vencedor; una vez que su Figura Histórica quedara legitimada, una vez que *nuevamente* la historia lo absolviera, ¿no podría Castro Ruz dejar el poder, o el 80 por ciento del poder, y demostrar que tiene confianza en los cuadros que ha formado y en su pueblo?

Y si no, ¿por qué no?

III

El último congreso del PCC significó una desilusión profunda para todos aquellos que, dentro y fuera de la isla, cubanos y no cubanos, esperaban una evolución política del castrismo; es decir, un espacio y un lugar para que los mayores procubanos del mundo, me refiero a los cubanos de la isla, expresaran todas

sus convicciones, sus dudas y sus esperanzas. En lugar de ello el Congreso, hasta donde se sabe, se consagró a una reiteración *ad nauseam* de los temas de los últimos años, y la única apertura que se brindó fue a aquellos católicos que creen en la inmaculada concepción de la Revolución.

Esto tal vez hizo feliz al piadoso iluminado Frei Betto y, sobre todo, quizá por fin concilió el profundo e intolerante cristianismo de Fidel y su leninismo de 1961 en adelante. Pero no dio cauce a las muchas voces discrepantes que tanto en Cuba como en el exilio tratan de sobreponerse al mundo blanco o negro que todos los días se pinta tanto en La Habana como en Miami. Más aún, el Congreso se celebró a puertas cerradas, como para demostrar que el vanguardismo del siglo no le tiene la menor confianza a su tutelado, el pueblo, más que para que le sea fiel. Si esto es la crítica a la realidad, la realidad, una vez más, va a ganar la partida...

Cuba hizo su verdadera revolución de independencia en 1959. Por razones que tienen que ver más con el colonialismo gringo que con las ideas cubanas (y desde luego castristas) de la época, para consolidar esa revolución independentista hubo que hacerla socialista; y, luego de un lapso, para desgracia universal, se la hizo prosoviética.

Hoy día la catástrofe del imperio soviético deja a Cuba tal vez casi tan inerte como lo estaba en 1961, y sin la alternativa de coquetear con la otra gran potencia enemiga. Hoy día, la única alternativa de los cubanos es precisamente el poder escapar a los maniqueísmos y las bipolaridades del siglo: URSS contra USA, leninismo contra "decadentes democracias burguesas" (*pluralismo de porquerías*, ha dicho Fidel con su acento de cura). Su única alternativa son ellos mismos, su capacidad para seguir haciendo su propia historia.

La alternativa no es la muerte. Y no lo es el socialismo dogmático y autoritario que se defiende a base de



ejecuciones y de supuestas descalificaciones morales como llamar "aberrados sexuales" a los que trataron de fugarse en una lancha y mataron a tres policías del Minít. (La homofobia del castrismo nunca dejará de sorprendernos y asquearnos; tan profunda, tan reiterada es).

Y la alternativa tampoco lo son las cúpulas enemigas: La Habana, que puede perder el futuro al paso que va, o Miami, que sólo cree en el pasado y cada vez sueña más en comprar el futuro con dólares.

Es evidente el deterioro económico, social y político de Cuba en los tiempos que vienen. La cubana es una sociedad que ha producido riqueza de logros sociales, pero ciertamente no económicos ni intelectuales; y cuya política ha sido monopolizada por Fidel y su corte. Por supuesto, el desastre no será tan envilecedor como el de la exURSS, porque a los cubanos la crítica de la Revolución les llega cuando aún son jóvenes. Pero será un deterioro terrible, y estarán menos preparados para él que los demás pueblos latinoamericanos —donde la miseria es una costumbre— y generará todo tipo de estallidos.

Si la cúpula castrista, según su ayatológica costumbre, llama "antisociales" esos estallidos de palabras y de obra —que ya no vendrán tan sólo de los artistas y otros sectores privilegiados por su sensibilidad o su acceso a la información—, la *independencia* de Cuba, en el mediano plazo, estará otra vez en peligro.

Una vez más, se demostrará que

por socialismo se entiende intolerancia y secuestro de la inteligencia, la imaginación y hasta la *indignación*. Una vez más, el nacionalismo puede no ser un robusto sentimiento popular, sino la carta desesperada de un grupo dirigente que una vez más se siente cercado y heroico.

Miami y su dinero y su propio fervor jingoísta pueden arrasar no sólo con las aberraciones del mesianismo castrista, sino también con las virtudes nacionalistas y las conquistas sociales de la Revolución, así como con las esperanzas de que el proceso cubano pudiera volver a ser una opción imaginativa en nuestro hemisferio.

La imagen de Fidel es un espejo a punto de romperse.

Si Fidel deja de mirarse, si entien- de la necesidad de transición de la sociedad, si aprende las grandes lecciones de humildad que este siglo le ha deparado a la izquierda, si deja de tomar el lugar del pueblo, se preservará tal vez lo esencial de la preciosa experiencia —pues es preciosa— de la Revolución cubana.

En realidad, hay pocas esperanzas. En Cuba y en Miami y en Washington, los aparatos son más fuertes que los individuos; y los cubanos, primeros y últimos hijos de la intolerante hidalguía española, no se zafan fácilmente de sus atavismos. George Bush no invadirá a Cuba, pero no llevará a cabo una política de distensión —ni siquiera acatando la cuota de cubanos migrantes que otro gobierno gringo acordó con el castrismo— que enfurezca a la derecha republicana y a las poderosas facciones de Miami que se oponen a todo diálogo.

Y Fidel y los suyos, que viven en Numancia, están demasiado cebados con la confrontación con el gigante; parecería que les gusta demasiado ese enemigo *perfecto* que la historia les deparó, ese monstruo al que pueden acudir todos los días y que les permite apelar al nacionalismo cubano y a las conquistas sociales en nombre de la abstracción Socialismo o Muerte. ◀

EL SALVAJE EN EL ESPEJO

Hay varias formas de participar en la pachanga esta del Quinto Centenario que, desgraciadamente, ya se nos vino encima, pero estoy seguro que una de las más inteligentes es ésta, a la que nos invita Roger Bartra con su libro *El salvaje en el espejo*, coeditado por Difusión Cultural de la UNAM y la editorial Era.

Parece exigirnos Bartra, con esas maravillosas y sangrientas elipsis suyas que hereda de los siglos áureos, que nos dejemos de eufemismos para conceptos clásicos y definitivos como “descubrimiento”, “conquista”, “destrucción”, “derrota”, “expolio” o “impotencia”, “vergüenza o rencor”..., que nos dejemos de jugar a la semántica para averiguar los porcentajes que de buena o mala conciencia, o de ruido de mandobles y cañonazos tenga la palabra “encuentro”..., y enfrentemos, desde su raíz, los elementos de ese drama que aún hoy nos condiciona..., ese drama que, a cinco siglos de su inicio, hoy nos obliga a preguntarnos quiénes somos nosotros, mexicanos al fin del segundo milenio y a la mitad del primer sexenio orgullosamente neoliberal...

Para enfrentar de raíz los elementos de aquella vetusta puesta en escena, lo primero que debemos hacer es el análisis de sus personajes protagónicos, uno de ellos, aquel europeo que, hace cinco siglos, se “encontró”—la palabra “encuentro” no deja de tener pirotécnicas resonancias ya sean de ingenuidad, ya sean de cinismo— con culturas *otras*, distintas a la suya, en estas tierras que desde entonces se han llamado América...

¿Quién era, de verdad, el europeo que llegó a estas tierras, disfrazado de centauro y con el rayo olímpico dispuesto a ser escupido por la boca de sus arcabuces...? Esa es la pregunta central que se hace y nos hace Roger Bartra. Para responderla nos propone un apasionante y carrolliano juego de espejos, que nos involucra hasta el fondo de nuestras íntimas esencias, sea cual sea el significado de la palabra “esencia”, enésimo vocablo cuyo sentido se ha perdido de vista entre la artificiosa imaginería del Quinto Centenario.

Para Bartra, la única forma de conocer realmente el alma del Occidente “encontrador”—por no decir “descubridor” ni “conquistador”— es analizarla en la otredad que ella

BANG-GUARDIAS

José Ramón Enríquez

misma ha inventado y con la cual legitima su derecho a considerarse la Cultura, con mayúsculas, frente a manifestaciones culturales *otras* que apenas se atreven a escribir su nombre con discretísimas minúsculas...

Lo que propone Bartra como punto de partida, me parece que podría plantearse en estos términos: el Occidente que vino a “encontrarse” con el “nuevo” mundo— un mundo al que de inmediato calificó como salvaje y al que se sintió muy cristianamente obligado a redimir —ya había inventado a su propio salvaje, el salvaje europeo, el resumen de sus propios sueños inconfesados, de sus regiones oscuras y del vastísimo espacio de esos deseos que aún hoy combate precisamente porque son los únicos capaces de satisfacerlo... Y si ponemos a esta figura mítica en el espejo, al salvaje europeo, continúa proponiendo Bartra, lo que quedará ante nuestros ojos será la mismísima y muy concreta cultura occidental, lo suficientemente desnuda, peluda y desmaquillada como para despertar incluso la simpatía que una madama en esas mismas condiciones puede despertar cuando se abren los póstigos de su habitación, ya el sol bien alto y bien brillante, y ella nos mira con esas sus pupilas de ladronzuelo pescado *in fraganti*...

La aventura que propone Bartra no tiene desperdicio: el salvaje occidental, visto *through the looking glass*, es el culto hombre de Occidente que hace cinco siglos vino a “encontrarse”, implacablemente, con una *otredad* a la que llamó “salvaje”, y esto es lo más increíble, sin morderse la lengua, sin perder la verticalidad, como esas madamas que,

ya correctamente maquilladas y con las luces propicias, se atreven a llamar despectivamente “putas” a las otras putas...

Pero este viaje a través del espejo, este encuentro con lo más peludo y licantrópico de la cultura occidental no es un juego tan simple: supone el aparato crítico y el rigor autocrítico de uno de los más brillantes antropólogos —lo digo sin rubor y con todas sus letras— con los que hoy contamos en nuestro país, y es el resultado de un trabajo tan obsesivo como erudito, que viene desde el análisis del modo de producción asiático para llegar al eslabón inmediatamente anterior, *La jaula de la melancolía*... Pocas veces encontramos tal congruencia en la obra de un escritor, tal relación entre inquietud y hallazgo, entre tesis y antítesis, entre libro y libro...

Me sentiría mal al referirme a una obra rebosante del rigor científico de un antropólogo, yo que soy la definición del lego en la materia, si *El salvaje en el espejo* no fuera, también, una obra de creación literaria que tiene su correspondiente estilístico en esa voluntad de Bartra por descubrir paradojas, por demostrar la trivialidad de lo considerado más solemne por el poder y la solemnidad de lo considerado más trivial por ese mismo poder que se enmascara y crea esas zonas marginales en las que Bartra chapotea a sus anchas como antropólogo y también como estilista.

Si muchas son sus virtudes desde el punto de vista científico, las que ofrece desde el punto de vista de la estética —y el viaje bartriano de la ética a la estética es constante— tampoco tienen desperdicio. Bartra recorre eras imaginarias —del mundo dionisiaco lleno de silenos y de ménades a esa cumbre literaria y moral de nuestra lengua que es el *Quijote*— con la naturalidad del sabio que se habla de tú con las sucesivas mitologías y con el entusiasmo del poeta que sólo puede entender el mundo a través de la metáfora... Y esto último es lo que creo que me corresponde destacar, a mí que apenas puedo pronunciar la palabra an-tro-po-lo-gía pero creo y espero todo de la palabra metáfora...

Así, pues, si en *La jaula de la melancolía* Bartra rompió con los moldes sobados de la filosofía de lo mexicano, a partir de la metáfora del ajolote, ahora, con la metáfora de *El salvaje en el espejo*, rompe con la imagen misma de una europeidad que lleva cinco siglos tratando de retocarse su maquillaje imposible...✱

EL SOBREVIVIENTE

1. En *La sombra del caudillo* Martín Luis Guzmán no trata desmontar ningún crimen, como en la novela de detectives, sino de lo contrario: de ver cómo se monta, se pone en escena, un múltiple asesinato político. Sólo en relación al secuestro de Axkaná González, por órdenes de Gobernación, se siente un tono “policiaco”, un ritmo de acción y de misterio. En la calle de Florencia, casi esquina con Hamburgo, unos agentes lo secuestran y le hacen beber, antes y luego de golpearlo en una cuneta del Desierto de los Leones, varios litros de tequila que le administran mediante un embudo de lamina.

“¿En manos de quién estoy: en manos de una partida de forajidos o de un grupo de agentes del gobierno?”, se preguntaba Axkaná, pero en lo más íntimo de su desesperación anhelaba que fueran bandidos, “bandidos de lo peor, pero en ningún caso sicarios gobiernistas”.

“No hay peor casta de criminales natos que aquella de donde los gobiernos sacan sus esbirros”.

A partir de este episodio empieza a configurarse un tema que habría de desarrollar más tarde M. L. Guzmán: el uso político de la delincuencia, el proceso de criminalización del Estado.

2. Horas antes de la masacre, en medio de aquel “frío de montaña” —como escribe José Emilio Pacheco en *La sombra de Serrano*— el general Ignacio Aguirre habría de recorrer la vista por los rostros de sus amigos alineados sobre la cuneta de la carretera y que habrían de morir con él. “Su boca insinuó el nombre de cada uno; sus ojos hicieron el recuento de los doce... sintió entonces una profunda emoción: la que le inspiraban aquellos doce hombres...”. Más tarde, sobre la falda incipiente de los cerros, yacían dispersos doce cadáveres. Uno de ellos era el de Ignacio Aguirre.

Junto a él, con una bala encajada entre la tetilla y el hombro, Axkaná González había sido abatido; cayó por tierra no tanto a causa del desfallecimiento físico, “sino por la irresistible necesidad de sucumbir... con su amigo: porque era consuelo recibir la muerte de la misma mano”.

El sombrero de Aguirre, al desprenderse de su dueño, rodó hasta sus pies. Axkaná, en

MASACRA NEGRA

Federico Campbell



cambio, conservó el sombrero puesto. “El ansia de morir chocó un instante, en su espíritu, con aquella diversidad inmediata; él había creído que su muerte repetiría, detalle a detalle, gesto a gesto, la de su amigo”. Desde el páramo donde desfallecía, Axkaná vio entonces, “limitada arriba la imagen por el ala del sombrero”, que Aguirre recibía el tiro de gracia.

Empezaba a anochecer. Axkaná se incorporó y corrió. Agarró monte, “a lo largo de los cerros que separaban la hondonada y el camino y que bajaban hacia el valle”. Lo seguían algunos soldados. Rozando casi el borde del talud, sobresalían los árboles del precipicio. “Sacudió la cabeza entre las rodillas para hacer que cayese su sombrero al suelo... y brincó... con tal furia que no parecía querer salvarse, sino suicidarse de una vez”. Desde las ramas de los árboles en que había caído, “adivinó el momento en que sus perseguidores se detenían a ver el sombrero”. Ya avan-

zada la noche, el Packard de su salvación roncó en la carretera.

Pero Axkaná González, la “conciencia revolucionaria”, aquel que en la novela ejerce “la función reservada en la tragedia griega al coro”, aquel en cuya “leve inclinación de su sombrero sobre la ceja derecha había remotas evocaciones marciales, algo de militar heredado”, no es el sobreviviente.

El sobreviviente es el Caudillo.

Y su poder no es nuevo: le viene de las muertes que ocasionó en más de ocho mil kilómetros de campaña, emana de los cadáveres que procuraba no pisotear y que le permitían gozarse vivo mientras caminaba entre las ruinas humeantes de las trincheras arrasadas, procede del hecho mismo de ser un sobreviviente, pues “la satisfacción de sobrevivir, que es una especie de voluptuosidad”, dice Elías Canetti, “puede convertirse en una peligrosa e insaciable pasión”.

Victoria y supervivencia coinciden en el sobreviviente. La confrontación con el que ha muerto lo colma de una fuerza muy particular (por propia iniciativa Alvaro Obregón quiere ver el cadáver del general Francisco Serrano, cuyo cabello acaricia) que no es comparable a ninguna otra: “Así como se ha matado al animal del que uno se alimenta... así también el hombre quiere matar al hombre que se interpone en su propio camino, que se le opone, que se yergue ante él como enemigo. Lo quiere derribar para sentir que él aún existe y el otro ya no. Pero no debe desaparecer enteramente: su presencia como cadáver es indispensable para lograr ese sentimiento de triunfo”.

Novela en clave, *La sombra del caudillo*, se quiere realista y trágica, alegoría de la ilegitimidad y la reelección, marcapaso de la historia nacional más inmediata (la masacre de Huizilac del 3 de octubre de 1927), y no obstante todo ello, o por ello mismo, teatro de ramificaciones dramáticas que excede con mucho la sola lectura histórica. Si la novela “no es un arte de lo que fue sino de lo que pudo haber sido”, como dijo una vez Juan Marsé, habría que aventurarse entonces a pensar que *La sombra del caudillo* refunde en una sola versión magistral, trágica, lo que fue la lucha por el poder en un momento crucial y, al mismo tiempo, lo que esa contienda por el poder —centrifugada en todas direcciones, hasta secar y separar sus componentes más funestos— pudo haber sido. ▀



LA COMUNIDAD NACIONAL Y LA UNIVERSITARIA DIFIEREN ACERCA DE LA ELEVACION DE CUOTAS EN LA UNAM

Entérese del curioso resultado de esta encuesta en la edición de marzo de

Este país
TENDENCIAS Y OPINIONES
para leer el cambio

Memoria
Marzo de 1992 No. 40 \$5,000.00

La crisis del Estado y la democracia en el sur
► Pablo González Casanova

La batalla de los corchetes
► Gerardo Unzueta

Recuperar el sentido de la palabra
► Silvia Gómez Tagle

La pandemia latinoamericana de cólera
► Mario Rivera Ortiz
Joel Robles Uribe

Paisajes mexicanos del siglo XX
► Raquel Tibol

Mujeres, universidad y modernidad
► Marcela Lagarde

El financiamiento del partido de Estado
► Luis Javier Garrido

De la URSS a Rusia (noviembre 1991-enero 1992)
► Kiva Maidanik

Democracias comparadas:

Colombia, Francia, España, Argentina, Chile y la URSS comparadas con México. Además análisis sobre posmodernidad y democracia en América Latina.

Textos sobre:

Moda, consumo y cultura.
Cultura científica.
Paradigmas y revoluciones científicas.
Literatura fantástica y fantasmas.
Poesía, posmodernidad y filosofía.
Literatura chicana y posmodernidad.

Además

Botellita de Jerez, Rock en el 91, El Rap: la última revolución. Literatura, Poesía, Fotografía (Gisèle Freund). Mujeres, catolicismo y modernidad. Reseñas de libros.

De venta en librerías, en todo el país.



dé una buena impresión

Ti tipografía, diseño e impresión, S.A. de C.V.



Prosperidad, 102; Col. Escandón; 11800 México, D.F. Tel. 272 34 22



QUINTANA ROO