





TEMA Y VARIACIONES DE

# LITERATURA

19

UNIVERSIDAD  
AUTONOMA  
METROPOLITANA



Casa abierta al tiempo

Azcapotzalco

SEMESTRE 2, 2002

**Imágenes de la portada y contraportada**

**Dibujos: Stella Fabbri**

c/u 56 X 38 cms. Pastel s/Arches france.

Composición de Ernesto Iván Mendoza Pérez

## *Literatura y periodismo*



## DIRECTORIO

### **Rector**

Dr. Luis Mier y Terán Casanueva

### **Secretario General**

Dr. Ricardo Solís Rosales

### **Rector de la Unidad Azcapotzalco**

Mtro. Víctor Manuel Sosa Godínez

### **Secretario de la Unidad**

Mtro. Cristian Leriche Guzmán

### **Director de la División de Ciencias Sociales y Humanidades**

Lic. Guillermo Ejea Mendoza

### **Jefe del Departamento de Humanidades**

Lic. Alejandro José de la Mora Ochoa

### **Consejo Editorial**

Tomás Bernal A.

José Francisco Conde Ortega

Carlos Gómez Carro

Alejandra Herrera

Ezequiel Maldonado

Óscar Mata

Joaquina Rodríguez Plaza

Alejandra Sánchez Valencia

Severino Salazar

Tatiana Sorókina B.

Vicente Francisco Torres

Coordinación del número: Tatiana Sorókina  
con el apoyo de Carlos Gómez Carro y Ezequiel Maldonado

Distribución

María de Lourdes Delgado Reyes  
Tels.: 53-18-91-09, 53-18-93-36  
e-mail: lourdesdreyes@yahoo.com  
Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco  
Av. San Pablo Núm. 180 Edificio E-004  
Publicaciones de Ciencias Sociales y Humanidades  
Col. Reynosa, Tamaulipas  
Azcapotzalco, C.P. 02200 México, D.F.

D.R. © 2002 UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco  
División de Ciencias Sociales y Humanidades  
Departamento de Humanidades, Tel. 53-18-91-01 al 04  
Av. San Pablo Núm. 180 Col. Reynosa, Tamaulipas  
Azcapotzalco, C.P. 02200 México, D.F.

Certificado de Licitud de título y contenido  
ISSN 1405-9959

Ilustraciones tomadas del catálogo  
*Mazín. Población interna* de Chantale Mazín  
Exposición que se inauguró el 7 de septiembre del 2000  
en la Galería OSCAR ROMÁN, Ciudad de México.

Pre-prensa e impresión:  
Tinta Negra, Editores.  
Presidentes 142 Col. Portales  
C.P. 03300 México, D.F.  
Tel.: 57-40-72-10  
Lectura ortotipográfica  
Marissa Madrigal Pingarrón  
Raúl Gutiérrez Contreras y  
Albino Ordaz Centeno

Impreso en México / Printed in Mexico



Presentación	9
--------------	---

## POLÉMICAS Y REFLEXIONES

El oficio de la palabra: de la literatura al periodismo Ana María Peppino Borale	11
---	----

Literatura y periodismo: los linderos metafóricos Tatiana Sorókina	27
---	----

La literatura al poder Carlos Gómez Carro	49
--	----

El cuento en la prensa mexicana Antonio Marquet	63
--	----

La crónica literaria: un escudo contra el tiempo José Francisco Conde Ortega	77
---	----

El teatro de revista mexicano, una forma de periodismo escénico Alejandro Ortiz Bullé Goyri	91
---	----

## PERSONAJES Y PERFILES

Primeras periodistas mexicanas: poetisas y empresarias Lilia Granillo Vázquez	111
--	-----

Un cronopio en la redacción: las colaboraciones periodísticas de Julio Cortázar Leticia Romero Chumacero	143
Juan José Arreola de sol a sol (colaboraciones periodísticas, 1975-1976) Óscar Mata	161
Rosario Castellanos: la búsqueda infinita de otra manera de escribir y otra forma de ser Ezequiel Maldonado	171
Literatura y periodismo: el caso de José Alvarado Vicente Francisco Torres	195
José Vasconcelos: entre el periodismo y la pasión literaria Tomás Bernal Alanís	209
Monsiváis y la legitimidad de la crónica Armando González Torres	223

## FICCIONES Y SEMBLANZAS GENÉRICAS

Los árboles y yo Silvia González Martínez	231
Bajo la sombra de las palabras Mariana Bernárdez	241
Diez años Sara Alatorre	247
El periodismo y la literatura en las aulas Ignacio Trejo Fuentes	249

La actualidad se puede caracterizar, a grandes rasgos, por la variedad de contingencias de la sociedad humana y las percepciones de éstas en la época de la civilización globalizada. Así, tradiciones, anteriormente consideradas contrarias y antitéticas, forman sistemas híbridos; el saber, rigurosamente ajustado dentro de disciplinas determinadas (y por lo tanto parciales y compendiosas) deja de ser doctrinario y se vuelve polifacético; las formas y métodos precisos se apropian de aspectos alternativos. También los géneros de la escritura posmoderna adquieren configuraciones nuevas, frecuentemente inesperadas y audaces.

El cambio de arquetipos genéricos, que se realiza comúnmente a nivel subliminal, en ocasiones origina ciertos desacuerdos y oposiciones, pero al mismo tiempo se recibe con un agrado notable. El debate en torno a dos oficios, el literario y el periodístico, muy distintos desde la perspectiva de la pragmática funcional, es uno de los ejemplos demostrativos. Todo indica que la tendencia hacia la aproximación entre el uno y el otro tipo discursivo presenta resultados enriquecedores: la literatura, en sus casos de estetismo retorcido, se adhiere a la competencia lectora alcanzable y el periodismo, por otro lado, se aprovecha de la destreza escritural artística.

En el sentido de la tolerancia genérica y apreciativa se despliega este número de la revista que publica el Área de Literatura del Departamento de Humanidades. La idea aquí presentada fue no sólo reunir textos vinculados con el tema que se anuncia en la portada, sino también ofrecer a su leyente la ventaja de experimentar —en definitiva con ductilidad y disposición necesaria— esta diversidad de efectos originados por la lectura de la revista *Tema y variaciones de literatura*.

# EL OFICIO DE LA PALABRA DE LA LITERATURA AL PERIODISMO

ANA MARÍA PEPPINO BARALE\*

La diferencia entre dos disciplinas generalmente se define por su objeto de estudio. En este sentido la literatura y el periodismo se unen, en un primer nivel, por la palabra escrita; pero no por ello son lo mismo. ¿O sí? Gonzalo Martín Vivaldi lo expresó claramente al señalar que determinados géneros del periodismo son literatura en el sentido de que valen “no sólo por lo que dicen, sino por cómo expresan lo que dicen”.<sup>1</sup>

Mientras se considera a la literatura como un “*arte cuyo instrumento es la palabra, en cualquiera de sus manifestaciones estéticas*”, al periodismo se lo tiene por el *quehacer* profesional de la información. Más allá de esta apreciación que parece dignificar la primera opción y dejar en un lugar menos destacado a la segunda, me sitúo en el hecho de que, aparte de su función específica, tienen un común denominador: el manejo de la palabra escrita. En este contexto aquí reflexiono sobre la relación entre las normas de estilo de ambos quehaceres y de los géneros en que la literatura y el periodismo han dividido su *oficio de la palabra*.

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

<sup>1</sup> Martín Vivaldi, 1973: 243.

## DESLINDE

De acuerdo con Ferdinand de Saussure la lengua es “a la vez un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esa facultad en los individuos”.<sup>2</sup>

Así la lengua, como sistema, estudia las leyes que permiten las articulaciones elementales de signos lingüísticos, mientras que un artículo periodístico o una novela son el resultado de la práctica compleja de la recomposición de los elementos y la atención a las reglas de una lengua o código particular. Las palabras aisladas no tienen significado preciso, sólo tienen valor, en cambio la combinación sintagmática (secuencia lineal) de las mismas construye el mensaje.

La actividad comunicativa requiere que el destinatario se identifique con el código empleado para efectuar una descodificación correcta; en un nivel primario el proceso de descodificación resulta una consecuencia natural del adiestramiento cultural, pero a un nivel más complejo por el contenido y carácter del mensaje, se requiere además una serie de opciones interpretativas para manejar las unidades semánticas, entendidas éstas como la manera “en que en una cultura determinada, se segmenta el universo perceptible y pensable para constituir la forma del contenido”.<sup>3</sup>

Para facilitar la comprensión de los distintos usos de la lengua escrita se recurre a la agrupación de elementos en campos de significación análoga. De este modo, una clasificación general distingue la lengua discursiva de la lengua expresiva; en el primer caso, se destaca la finalidad de transmitir información, exponer una situación, analizar hechos, comunicar resultados,

<sup>2</sup> Saussure, 1974: 51.

<sup>3</sup> Eco, 1976: 177.

explicar temas, divulgar conocimientos, desarrollar temas, etcétera. En cambio, la lengua expresiva responde a una intencionalidad primordialmente artística. Sin embargo, esta división no impide que una crónica periodística, una conferencia o un informe de investigación (lengua discursiva), puedan estar escritos de tal forma que traspasen la sutil línea divisoria y se las considere una obra literaria (expresiva), mientras que quizás un poema, un cuento o una novela no alcancen valor literario por la pobreza de su desarrollo.

Siguiendo esta pauta, la literatura se sitúa en el campo de las artes en el sentido de que sus resultados y proceso de desarrollo son objeto de juicio estético. De ahí la definición de literatura como “arte cuyo instrumento es la palabra en cualquiera de sus manifestaciones estéticas”. Por su parte, Gonzalo Martín Vivaldi afirmó que “el periodismo es un medio específico de comunicación y expresión del pensamiento” y, por consiguiente, su estilo difiere del literario. La razón: tienen objetivos distintos. Sin embargo, a menudo es difícil separar tajantemente uno del otro. Tanto periodistas como literatos intercambian papeles y cada vez es más frecuente esta transposición.

Si al periodismo se le exige fungir como un intérprete, un testigo, un revelador de su momento histórico, no menos se espera de la literatura, porque ésta debe ser capaz de describir la interacción total entre el sujeto y el objeto de tal manera que, como lo señaló Ernesto Sábato, “debe mostrar la sutil trama que vincula lo más profundo de la subjetividad de un ser humano con lo más externo de la objetividad”.<sup>4</sup>

La diferencia está en el propósito o sentido de lo escrito. Si en la literatura se recrea la palabra como vehículo del sentimiento personal del autor; en el periodismo, esa misma palabra

<sup>4</sup> Sábato, 1967: 75.

debe ser el medio para comunicar al lector los sucesos actuales. Consecuencia de lo anterior es la apreciación de que una permite, anima y demanda, un tratamiento subjetivo del asunto tratado, mientras que el otro exige una posición objetiva frente a los hechos, situaciones o personajes sobre los cuales se informa. Ser objetivo no implica necesariamente una disección fría y calculada de un hecho; objetivar implica pensar reflexivamente en las cosas con las cuales se mantiene una distancia: uno es el objeto y otro es el que lo contempla. La actitud científica sería el ejemplo preciso y extremo de la observación.

Las cosas se convierten en objetos cuando las pensamos. Los objetos son los enfoques que nuestra inteligencia hace sobre las cosas. Adoptar una actitud objetiva implica que al pensar en las cosas se reflexiona fríamente sobre ellas, se ve cómo están compuestas, si hay una ley que rige su comportamiento, en qué forma reaccionan ante diferentes estímulos, en suma, al objetivar, se pueden buscar muchos ángulos para la reflexión, pero siempre se mantiene una distancia entre objeto y observador. Podríamos decir que cuando el periodista observa un hecho, lo disecciona para responder al quién, cuándo, dónde, qué, por qué y cómo de la nota informativa. Si la actitud objetiva corresponde a la facultad intelectual; la subjetividad, corresponde a la emotiva y volitiva. En esta última, se rompe la distancia entre las cosas y el observador imprime sus deseos y sentimientos en la interpretación del mundo.

## ESTILO

Los recursos expresivos del lenguaje son utilizados con fines diferentes y, por consiguiente, los distintos fenómenos generados son motivo de estudios diferenciados. Por ejemplo, la



corriente *saussureana* enfoca su estudio a los elementos afectivos del lenguaje con objeto de clasificar el valor estilístico de los medios de expresión y de determinar las razones de la elección que mueve al usuario a emplear tal o cual expresión. Esta estilística de la expresión considera al lenguaje en tanto que medio de expresión de una comunidad lingüística, mientras que la estilística del individuo apunta sobre todo a los hechos del habla y estudia las relaciones de la expresión con el hablante que la emplea y, en este sentido, los estudios se orientan preferentemente a la lengua literaria que ha dado origen a múltiples trabajos sobre el estilo de los escritores. Sin embargo, poco o nada se estudia sobre el *estilo periodístico* que no sólo consiste en ser formal, objetivo e impersonal, pues también se debe cuidar no caer en la reiteración, la monotonía y la insustancialidad y que lograr una exposición comprensible, categórica y lógica requiere de oficio. Un buen periodista debe expresarse con precisión, congruencia y claridad a pesar de la brevedad del espacio y la urgencia fijada por la hora de cierre. Por tanto, considerar que sólo el *arte* de escribir amerita cuidado —estilo— y merece atención, es una interpretación miope y excluyente que debe cambiarse por una consideración amplia que parta de interpretar el estilo como la forma personal de registrar el mundo, sus hechos y sus personajes tanto desde la objetividad periodística como desde la subjetividad literaria.

No es válido considerar a la escritura periodística sólo como expresión precedera, volátil, que tiene peso momentáneo y que su valor se va diluyendo a medida que pasan los minutos. Esta apreciación puede ser certera en el caso de la noticia que puede valorarse principalmente por su oportunidad, pero es necesario considerarla también por la *forma* en que resolvió la prontitud, el vistazo, la urgencia de *dar la noticia*. Precisión, sobriedad y oportunidad son condiciones específicas de la escritura periodística.

Ermilo Abreu Gómez señalaba que el señorío del estilo no consiste en la riqueza del vocabulario empleado sino en la calidad del manejo de las voces, ya que el “estilo estético es el que mantiene, en forma natural y precisa, su tono, su equilibrio, la coherencia de sus términos, de su ritmo; en una palabra que posee eso que sostiene la arquitectura interna y externa de la obra, la cual desecha lo accesorio y mantiene con firmeza la unidad expresiva.” Igual opinó Sábato, al considerar que los grandes creadores no lo son por el exclusivo acopio de términos exquisitos, “sino por el poder revelador y expresivo que logran de los vocablos archiconocidos [porque] una palabra no vale por sí sola sino por su posición, por la estructura total de que forma parte”.

En el caso del periodismo, la palabra tiene mayor valor cuando todo lector la entiende, puesto que hasta el asunto más complicado debe ser expuesto con sencillez para que el lector no especializado pueda comprenderlo. Pero esto no significa pobreza de expresión o recurrir insistentemente a palabras gastadas de tanto usarlas que han debilitado su significado o se han vuelto triviales, y que en la jerga periodística son conocidas como “cliché”.

Una cualidad esencial del estilo es la originalidad. El que sorprende, el que seduce, el que tiene su marca personal. La originalidad reside, sobre todo, en la manera de decir las cosas, de expresar las ideas, de dar valor al fondo. Se puede escribir correcta e irreprochablemente, hasta con elegancia, pero el lector se encuentra con un texto incoloro, insulso, que no logra transmitir lo que pretende. He ahí el estilo muerto, inexpresivo, que alienta a cancelar la lectura. En el periodismo la entrada debe *enganchar*, debe incitar a continuar leyendo, por eso resulta contraproducente tratar de contestar en el primer párrafo a las seis preguntas claves, es mucho más aconsejable iniciar con una sola idea la oración inicial y la demás información se intercale

en el cuerpo de la nota. Antes de que la tecnología invadiera la sala de redacción, el corrector de estilo era el implacable juez supremo que tachaba, corregía, suprimía, agregaba y regresaba la hoja enmendada para su corrección. El estilo correspondía al diario y las notas informativas no iban firmadas; igualmente, estaban claramente identificadas las páginas editoriales que incluían los artículos de opinión y las columnas, ambos firmados, y el editorial que representaba la opinión del diario. Actualmente este modelo ha dado paso a otro más individualista pero menos controlado en su calidad y su corrección. Si antes la localización de *perlas* —errores— era motivo de búsqueda minuciosa, ahora es frecuente toparnos con ellas.

Por su parte, en la literatura la originalidad puede darse en el tema, en el tratamiento de la trama, en la particularidad de caracteres de los personajes, en la ubicación del tiempo y del medio geográfico, pero sobre todo en la forma que atiende a los dictados profundos de la personalidad creadora, en la mirada particular, en la interpretación original de los sucesos relatados. El estilo literario marca al producto por su intención artística que presenta signos de lo afectivo, de lo íntimo, de lo emotivo, del propio autor. La creación literaria no queda en lo exterior, en lo formal, sino que enfrenta al lector con su fondo, con la obra como totalidad de idea, sentimiento y expresión, y con el proceso determinante de su creación.

Pese a las convenciones que norman el uso de la expresión escrita, el estilo se refiere al uso individual de esta última ya que se considera que una palabra, un giro, empleado por diferentes escritores logran contenidos diferentes sea por la diferencia emotiva, por la intención diversa o por la resolución estética impresa por cada uno.

El uso voluntario y consciente del lenguaje con la específica intención de re-crear el mundo desde un personalísimo punto

de vista y hacerlo bellamente —en el sentido de sacudir con las palabras, de transmitir la emoción de los personajes o las situaciones, de permitir al lector formar parte del elenco— es literatura. Pero, cuando lo que se dice se refiere a la realidad y no a la ficción, cuando lo escrito remite al lector al momento que se vive e intenta proporcionarle elementos para su comprensión o explicación, cuando la oportunidad es su sello y la brevedad su cualidad, estamos ante el ejercicio periodístico de la palabra escrita.

El periodista (el diarista más bien) está regido por el tiempo y el espacio que se le asigna; debe escribir rápido, bien y ceñirse a un número de líneas prefijadas. De ahí el estilo: breve, conciso, claro, sencillo, sobrio. El periodista no puede alegar *página en blanco*, su oficio consiste en traducir los hechos en palabras respetando tiempo, actualidad y veracidad. Los avances tecnológicos le permiten escribir en el instante y en el lugar mismo que suceden los hechos pero sin perder las características de la nota en cuanto a exactitud, precisión y justeza. El literato, en cambio, fija su tiempo, nada lo apura, porque él es el constructor de la historia y de los personajes; la literatura es atemporal y esta característica acrecienta su estimación y su fuerza.

Así el estilo periodístico se identifica por sus particularidades que lo diferencian de la novela, el cuento, el ensayo y otras manifestaciones literarias. Por ejemplo, el artículo y la crónica como el reportaje y la nota, deben emplear prudentemente las referencias y detalles cuya abundancia se justifica en las casi ochocientas páginas con que Carlos Fuentes nos presentó *Terra nostra*, o novelas de extensión similar, pero resultan indigestas en los géneros primeramente señalados; aunque tampoco es recomendable caer en tal sencillez de vocabulario que el escrito resulte simple o rústico. El periodista avezado en su oficio exprime lo significativo y deja fuera el adorno; la sobriedad no sólo es pauta de conducta sino exigencia profesional.

Por eso, las cualidades o requisitos de un buen estilo son distintos según se juzgue el producto literario o el periodístico. En caso de este último, la claridad es la primera condición puesto que debe llegar a un público amplio y no se cuenta con espacio para explicar, ejemplificar o esclarecer lo escrito. La concisión es otro requisito; la brevedad del mensaje obliga a escoger las palabras indispensables, justas y significativas, pues la verborrea y la redundancia no tienen cabida en este medio que privilegia la exactitud y la precisión pero que no desdeña la variedad expresiva, ya que no es suficiente ser breve sino que se requiere que los términos empleados sean puntuales, unívocos, para construir un escrito directo donde, ese es el reto, no falte ni sobre nada y que, además, el resultado logre el matiz adecuado al tema que se trata.

Otras características de estilo, igualmente significativas, sirven para ambos campos. Por ejemplo, la atracción, el ritmo, la sonoridad y el color del texto. Periodista y literato no pueden escapar a la exigencia del lector que cambiará de columna o cerrará el libro si no han sido capaces de despertar su interés en continuar la lectura.

El estilo, libre en la literatura y más preciso en el periodismo, debe sin embargo respetar los géneros de la una y del otro. La determinación del género implica una norma a seguir respecto al modelo que determina el grupo correspondiente.

## GÉNERO

Tipo, clase, especie, índole, género, todos son términos que remiten a una clasificación arbitraria que se establece para facilitar el estudio de cosas o personas. Se trata de conceptos artificiales que permiten, en este caso, abordar tanto la escritura como

la lectura desde ámbitos particulares de acuerdo con los fines a que obedecen, la índole del asunto, el modo de tratarlo o el uso de la lengua. En el ejercicio práctico es difícil encontrar un género puro, porque usualmente se entremezclan con predominio de uno de ellos, por eso, la distinción clasificatoria se debe entender como una manera de ordenar un todo para facilitar su comprensión y, también, su producción.

La literatura “no es un tipo de discurso *estructuralmente homogéneo*. Es más bien una *familia* de tipos de discursos”,<sup>5</sup> lo cual considero como válido también para el periodismo. Los modelos posibles se establecen como guías, porque no es lo mismo abordar el género del cuento que el de la novela, ni tampoco responder a la orden de cubrir una fuente para una agencia de noticias que escribir un artículo de opinión.

El desarrollo de la literatura contemporánea ha llevado a una parte de la crítica a poner en entredicho toda clasificación al considerar los géneros literarios como meras abstracciones, útiles sólo para la construcción de clasificaciones de interés práctico, pero sin valor como categorías estéticas. A esta posición extrema, otros especialistas opinan que negar la presencia de los géneros rompe la relación entre la obra literaria actual con las obras ya existentes. Pero esa discusión no es motivo de este artículo que pretende específicamente distinguir el ejercicio literario de la práctica periodística, hermanados por el cultivo profesional de la palabra escrita. De ahí, que simplifico la categorización puntualizando un aspecto distintivo: el apego a la realidad. Así, en la ficción se agrupan obras en cuya concepción ha intervenido predominantemente la imaginación creadora y su búsqueda es la creación artística. El creador, en este caso, inventa un universo de cosas, de personas, de imágenes, al cual

<sup>5</sup> Dijk, 1980: 119.

les impone sus normas. Sea que este universo refleje con fidelidad el mundo real, sea que remita al ámbito de lo fantástico, o se refiera a ambos, el elemento dominante en la concepción literaria es la invención. En cambio, la reconstrucción e interpretación fidedigna de hechos actuales, concretos y verificables, el apego a lo real, a la existencia cotidiana, remiten al campo periodístico.

Para atender a los parámetros anteriores, la lengua discursiva atiende a géneros o técnicas específicas de la tarea periodística para presentar diariamente al público un informe de los acontecimientos cotidianos y los comentarios acerca de ellos. Reportaje, artículo, crónica y noticia son los principales prototipos. De los cuales, los tres primeros son los géneros periodísticos que se sitúan en el límite con la literatura porque, si están escritos con *oficio* —entendido como la profesión de un arte—, van más allá de su triple cometido de informar, sobre temas de actualidad y de interés común, porque el autor imprime un estilo, un modo personal de interpretar y exponer la realidad que lo distinguen no tanto por lo que escribe sino por cómo lo escribe. Se entiende porque la noticia exige no sólo apegarse a los hechos, sino porque se trata de no incorporar interpretaciones u opiniones personales del suceso; además, es importante destacar los factores específicos que determinan el valor de la noticia y que tienen que ver con la oportunidad (la cercanía en tiempo al suceso), la proximidad (del asunto con la realidad personal), el tamaño (lo minúsculo y lo descomunal), la importancia (según el número de afectados o favorecidos) y el interés que despierte en el público (asuntos relacionados con conflictos, dinero, fama, incertidumbre, delincuencia —actualmente la nota roja ha pasado a la primera plana—, decisiones que afecten la economía personal).

En cambio, el reportaje por su condición de informe, más o menos extenso, sobre temas de interés humano o para dar

cuenta de hechos o sucesos de actualidad, puede ser definido como “relato periodístico esencialmente informativo, libre en cuanto al tema, objetivo en cuanto al modo y redactado preferentemente en estilo directo”, o igualmente se lo puede considerar como “una narración informativa, de vuelo más o menos literario, concebida y realizada según la personalidad del escritor-periodista”.<sup>6</sup>

A su vez, el artículo también refleja la convicción del autor en cuanto se trata de un comentario interpretativo, valorativo o explicativo, de un acontecimiento de actualidad y de trascendencia. Si bien las normas o reglas las define el que escribe, debe ceñirse al estilo periodístico ya que no se trata de un artículo científico ni didáctico ni es un ensayo. Generalmente está encaminado a exponer conceptos definidos que representen una posición o consideración producto de la reflexión, o bien a exteriorizar una idea categórica sobre el asunto tratado.

La palabra griega *khronos* significa tiempo, de ahí que la crónica se refiera al género en el cual se relatan hechos históricos, según un orden temporal, cronológico. La literatura contiene muchos ejemplos y un caso que sirve igualmente para ser analizado desde las dos disciplinas, se encuentra en dos obras de García Márquez: *Crónica de una muerte anunciada* y, sobre todo, *El coronel no tiene quien le escriba* —mi obra preferida—. La crónica periodística, más allá de su carácter informativo, de la exposición de un hecho y de su comentario inmediato, se distingue por la interpretación o valoración de los hechos narrados desde una subjetividad personal que imprime color al relato. Toda crónica es una noticia —aunque no sucede al revés—, y por eso la naturaleza de la crónica es variada ya que puede referirse a la actividad parlamentaria, policial, social, gremial, deportiva, cinematográfica, etcétera.

<sup>6</sup> Martín Vivaldi, 1973: 65.



El cronista da un tinte personal a la narración en el momento que al propio tiempo que narra, juzga lo narrado; resalta lo que considera noticia a la vez que entrelaza su impresión personal valorativa. En cambio, el reportero cuenta lo que sabe sin expresar su opinión; lo que vale son los hechos, con todos sus antecedentes y consecuencias pero sin juicio. A su vez, el articulista se apoya en los hechos referidos o en un aspecto de los mismos para expresar una idea, para desarrollar una tesis personal, desde su perspectiva personal.<sup>7</sup>

Por su parte, la lengua expresiva se significa respecto a la anterior por responder a una manifestación eminentemente personal, imaginativa y emotiva, en que el tratamiento de la palabra adquiere niveles estéticos muy precisos y se valora por sus cualidades sensoriales o formales. A este campo pertenece la obra literaria y sus productos pueden agruparse, según sus características, en categorías o géneros según sus formas, técnicas, finalidades y estilos propios. Por su cercanía con el periodismo me refiero solamente a la expresión en prosa, particularmente a la narrativa.

Por narrativa se entiende a un escrito en que predomina el relato de una serie de acontecimientos relacionados entre sí, y donde los hechos se entrelazan de tal manera que se les imprime un sentido de suspenso que invita a seguir leyendo. La novela y el cuento son géneros predominantemente narrativos —ficción narrativa—. En la novela, la presentación de los hechos se resuelve con mayor detalle y complejidad, de ahí su mayor extensión espacial y temporal, que permite manejar personajes diversos al que se le puede dedicar suficiente espacio para desarrollar distintas facetas de su carácter y, también, da lugar a que se manejen varias historias que se relacionan entre sí o con la idea principal. A diferencia de la posibilidad de construir un universo

<sup>7</sup> Martín Vivaldi, 1973:128, 130.

múltiple, el cuento, por su característica brevedad, debe resolverse en un microcosmo.

Y es precisamente en el cuento que hallo mayor similitud con la labor periodística. Primero por su brevedad, que requiere un estilo preciso: se debe narrar bien, con poco; segundo porque se centra en un solo asunto o incidente, los personajes se reducen al mínimo posible y su caracterización busca producir un solo efecto emocional en el lector, con un desenlace rápido, en una narración apretada y concisa.

En suma, los diferentes géneros tanto literarios como periodísticos, tienen diferencias y semejanzas; algunos se separan más como la poesía de la nota informativa, o el cuento del artículo de opinión; pero acaso una novela ¿no puede incluir crónica o reportaje? O, a la inversa, ¿un reportaje asumir el estilo de la novela o semejar un cuento? Por ejemplo, en qué momento Elena Poniatowska deja el periodismo para entrar en la literatura? ¿Acaso su *Hasta no verte Jesús mío* no es un reportaje novelado? Esta autora resulta el ejemplo clásico del vaivén entre ambos oficios de la palabra. Los productos surgidos de ese entrevero han sido premiados por una y otra disciplina, y el lector ha ganado porque el ejercicio periodístico se ha enriquecido por un estilo que no sólo informa de realidades sino que además lo *dice bonito*.

El antecedente histórico más célebre de esta forma particular de entrelazar géneros de competencias distintas, remite a *In Cold Blood* (1966) de Truman Capote. *A sangre fría*, su título en español, se refiere al asesinato de una familia de granjeros acomodados del estado de Kansas, USA. La noticia sucintamente publicada por *New York Times*, daba cuenta del suceso en 61 palabras, suficientes para despertar en Capote una verdadera obsesión que lo llevó a una investigación minuciosa de los hechos durante seis años y que culminaría con la publicación del

resultado y con el reclamo para que su obra se reconociera como un nuevo género: *the nonfiction novel*. Es decir, un reportaje novelado o una novela de no ficción, basada en acontecimientos reales. La agudeza de Capote le permitió reconocer en ese crimen, algo más que una crónica para las páginas policíacas del diario (labor, por cierto, que cubrió en cuatro entregas), y tomó la decisión de escribir “una novela real, un libro que se leyera exactamente igual que una novela, sólo que cada palabra de él fuese rigurosamente cierta”.<sup>8</sup> El éxito obtenido impulsó a otros periodistas a seguir ese estilo, lo que dio lugar a una corriente denominada *New Journalism*. Pero no sólo fue un periodismo nuevo sino también una nueva época para la literatura.

## CIERRE

Para finalizar, afirmo que periodista o literato tienen un mismo oficio: el de la palabra. Ambos deben ejercerlo a conciencia, es decir, cada uno tienen el compromiso de actuar con honestidad y profesionalismo en su especialidad. El resultado del trabajo de ambas disciplinas constituye parte fundamental de la cultura de una nación, su influencia es reconocida y por eso implica una responsabilidad de sus *hacedores* para con sus lectores y, también, con la sociedad presente y futura.

Sin embargo, es necesario reflexionar sobre el papel que la literatura y el periodismo deben desempeñar en el mundo actual. El concepto tradicional del libro y del diario, va dejando paso a una realidad inédita que tiene que ver con el soporte virtual que la tecnología contemporánea ha impuesto. Así entendido, lo aquí tratado puede ser una ocurrencia histórica.

<sup>8</sup> Castañeda, 2002:3.

## FUENTES

- Castañeda, José Carlos, “A sangre fría”, en *La crónica de hoy*, México, 19 de noviembre de 2002.
- Dijk, Teun A. van, *Estructuras y funciones del discurso*, México, Siglo XXI, 1986.
- Eco, Humberto, *Signo*, Barcelona, Editorial Labor, 1976.
- Martín Vivaldi, Gonzalo, *Géneros periodísticos*, Madrid, Paraninfo, 1973.
- Sábato, Ernesto, *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Aguilar, 1967.
- Standen, Amy, “In Cold Blood”, en [www.salon.com/ent/masterpiece/2002/22/cold\\_blood/](http://www.salon.com/ent/masterpiece/2002/22/cold_blood/)

# LITERATURA Y PERIODISMO:

## LOS LINDEROS METAFÓRICOS

TATIANA SORÓKINA\*

Alguna vez se manifestó el menester de la palabra. No necesariamente con el propósito de comunicarse, también para reflexionar un instante o para hacer resplandecer la vida. A partir de estas funciones surgió la necesidad de dividir diferentes fenómenos verbales. Éstos, a su vez, empezaron a cambiar conforme con los modos de su reproducción: paralelamente a la técnica pronunciativa, directamente vinculada con la constitución articulatoria del hombre, se desarrolló la tecnología escritural hecha por él mismo y para auxiliar sus naturales capacidades físicas y mentales.

La historia de la tecnología verbal condujo al surgimiento de una práctica enunciativa escrita que se denominó, en una etapa, la *literatura*. Ésta, en función del arte de significados, no se había revalidado como tal en los inicios de la escritura; se formó, adrede y deliberadamente, a partir de la aparición y el desenvolvimiento del concepto de autor.<sup>1</sup> Es decir, sólo cuando se

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

<sup>1</sup> No se trata de la ausencia de un autor físico: obviamente cualquier discurso se elabora por alguien; es sabido que el autor de un manuscrito no tenía la misma imagen, función y repercusiones como los tuvo en las culturas posteriores.

empezó a buscar la correspondencia entre una obra y su creador y se hicieron importantes los afectos y raciocinios individualizados (ya no de una sublimidad universal), cuando se hizo importante para el lector la opinión del autor, cuando la originalidad se declaró una característica casi obligatoria de la obra, y cuando, finalmente, el lector se convirtió en un impulso para el autor —entonces se formó la literatura como la conocemos (o ideamos) actualmente. Con el tiempo se determinaron las tareas y la misión particular de la literatura y se ratificaron sus rasgos distintivos a nivel teórico; éstos se hicieron reconocibles, inclusive, por una persona inexperta en la lectura. De manera sucinta, a través de la manifestación literaria se cumplió la condición del hombre como un ser contemplativo y artístico, y la sinecura estética del lenguaje se descubrió en la producción poética.

Al mismo tiempo, otra función —comunicativa— encontró su lugar en el requerimiento de transmitir las novedades y los hechos ocurridos. Surgió una práctica distinta en el mismo ambiente verbal escrito, una especie de la industria informativa que se conceptualizó con el término de *periodismo*. La destreza periodística se afinó (al igual que literaria, a propósito) con los avances de la tecnología impresa: el formato de periódico (o el de libro, en su caso) permitió el desarrollo del discurso noticioso. Por otro lado, la calidad informativa (de una noticia o un reportaje, por ejemplo) se determinó por dos —pero, indudablemente, no los únicos— factores importantes: la eficacia verídica y la rapidez. Esto se hizo más notorio con la invención de la radio y la televisión que influyeron de manera definitiva en el discurso periodístico. Creo que precisamente estos medios, relativamente recientes en comparación con la imprenta, determinaron la situación actual dentro del periodismo: la palabra escrita en cierto sentido enfrentó a la palabra oral marcando un “conflicto” interno del oficio informativo.

Anteriormente, las principales cualidades del periódico (eficiencia y prontitud) que habían creado la impresión del carácter inmediato de acceso a la información, ahora se vieron en peligro: la redacción e impresión de periódicos ya no correspondieron a la imagen de tiempo —veloz— y se mostraron muy lentos. Por supuesto, se hizo inaplazable manifestar que “la prensa escrita requiere de cambios radicales” y “los periódicos deben ser menos estáticos, menos tradicionalistas”.<sup>2</sup> Paralelamente a este “declive”, la prensa se vio muy próxima a un género cercano a la ficción por la importancia de la palabra escrita: comunicar los acontecimientos y disponer de temas diversos —es lo que ambos desarrollaron en común—. Debido precisamente a esta contigüidad, el periodismo empezó a sufrir otro tipo de “conflicto”, vinculado con la literatura.

Parece que en los últimos veinte años, por las complicaciones mencionadas, crecieron las polémicas sobre las equivalencias o analogías entre la labor literaria y el periodismo;<sup>3</sup> algunos insisten en la similitud, otros la niegan rotundamente. También se puede considerar este debate como una demanda del cambio en los méritos estético-intelectuales de la época posmoderna: los periodistas quieren gozar del elitismo de los poetas y demostrar la calidad y maestría en su oficio lingüístico; los escritores profesionalmente acreditados no quieren ceder aún los “privilegios” de su oficio. La discusión me parece bastante tentadora, ya que, en efecto, exterioriza varias aperturas en la cultura contemporánea y, particularmente, en la tradición escritural; con esto la escritura (y todo relacionado con ésta) puede contemplarse como una tecnología del saber.

<sup>2</sup> Íñigo, 1997:53.

<sup>3</sup> Esta discusión, tal vez, empezó con los trabajos de Tom Wolfe, quien disputó la rigidez de las estructuras y formas del género periodístico creando, de esta manera, el así llamado *nuevo periodismo*.

El propósito de este trabajo es caracterizar las dos actitudes verbales antedichas, describir la relación entre ellas y tratar de aclarar la discusión señalada. Falta mencionar que la perspectiva pragmático-funcional, desde que planteo el tema, permite comparar y especificar los discursos literarios y periodísticos de manera más profunda y, por tanto, evitar que los elementos comunes se observen desde un horizonte demasiado alejado.<sup>4</sup> Además, quiero advertir que considero la *literatura* y el *periodismo* como conceptos históricos, no solidificados para siempre, tampoco inmutables en lo que se refiere a su contenido, forma o la estructura. Es decir, propongo observar estos fenómenos desde los paradigmas contemporáneos para que las reflexiones teóricas correspondan a la realidad.

\* \* \*

Ya no son escasos los estudios sobre el texto (de igual modo, artístico) como una producción impresa o, en otras palabras, como un objeto material. Los análisis literarios, lingüísticos, filosóficos y exegéticos se amplían y se enriquecen con los datos sobre la producción y el uso del objeto verbal. McLuhan y Chartier, entre los primeros, amplificaron la perspectiva de investigación hasta la naturaleza instrumental del libro hablando del origen corpóreo del texto y el impacto que produce la “capa” material del objeto escrito sobre su esencia ideológico.<sup>5</sup> No es

<sup>4</sup> Con estos elementos comunes me refiero a varios aspectos: frecuentemente dicen que el periodismo y la literatura tienen el material verbal (las palabras) semejante, los objetivos de manejarlo con perfección y a los mismos productores. Siguiendo la lógica mencionada: ¿por qué no incluir también en esta colección los tratados científicos, los documentos administrativos o los textos epistolares? Todos tienen coincidencia en este sentido.

<sup>5</sup> Utilizo *ideológico* referente al vocablo *idea* (siguiendo a Volóshinov) y no a la política.



difícil enfocar los estudios de estos autores hacia los panoramas nuevos y aplicar el aspecto tecnológico en el estudio de la escritura, en general, y a sus dos formas específicas que son la literatura y el periodismo. Entonces, la pregunta: ¿se puede considerar la literatura y el periodismo como los fenómenos de la misma índole sistema (es decir, equivalente y comparable)? —obtiene un carácter diferente: se introduce un elemento “material”, a partir del cual se realiza una reflexión que no se basa en las cuestiones de gustos y valores individuales.

Será imposible contestar esta pregunta recurriendo a las conceptualizaciones generales y abstractas, tampoco sin los criterios del tiempo y espacio concretos. A nivel teórico-universal, siempre se pueden encontrar los argumentos tanto en contra como a favor de las opiniones opuestas: sí, las empresas literaria y periodística son idénticas, afirman algunos con toda la razón; no, la literatura y el periodismo son oficios diferentes, aseveran otros y también presentan su argumentación. Lo importante aquí es aclarar: desde qué perspectiva histórica se realiza la comparación. Así, el siglo XIX ni siquiera pudo plantear este cuestionamiento; los periódicos tenían la tarea de difusión cultural, como se muestra en el trabajo “Primeras periodistas mexicanas: poetisas y empresarias” de Lilia Granillo en esta misma revista. El siglo XX apuntaló el ascenso —rápido, igual a la velocidad de los ferrocarriles, automóviles y aviones— del periodismo. La actualidad empezó a cuestionar las purezas genéricas y, de allí, surgió la posibilidad de razonar sobre ambos tipos de discurso dentro del mismo sistema verbal.

\* \* \*

Cualquier escrito necesariamente se materializa en un espacio físico. En las épocas remotas se conocen los diversos materiales como piedra, piel, hoja, tabla de barro, sobre los cuales se

ejecutaban los mensajes; en aquel entonces aún no había unión entre el escrito como objeto y como mensaje. Posteriormente, el mismo material, ligero y flexible (papiro o, posteriormente, papel, por ejemplo), permitió buscar y producir presentaciones más cómodas para la lectura de distintos documentos (runas, códices, etcétera). Así, lo que conocemos hoy día con el término del libro también es un objeto —en este caso impreso— elaborado e históricamente “concesionado” a uno de los tipos discursivos llamado literario. Desde entonces, la literatura se lee (y se concibe) exclusivamente en el formato de libro, y es difícil asociarla con otras tecnologías materializantes de la escritura.<sup>6</sup> A su vez, es ilógico plasmar la palabra periodística, rápida y concisa, en un cuerpo con gran cantidad de páginas y con una estructura de cuaderno impreso. El medio del mensaje noticioso obtuvo una configuración diferente; el periódico tiene sus rasgos estructurales y formales específicos, y su tamaño tiene también los límites establecidos.<sup>7</sup>

No hay que perder de vista que los atributos tangibles del texto-objeto están intrínsecamente vinculados con su esencia funcional y seguramente son condicionados por la última. Entonces es importante tener presente que el cometido del discurso literario difiere del propósito de la exposición periodística. De allí se desprende que, por lo menos a nivel teórico, tenemos dos semblantes totalmente ajenos uno a otro. Más adelante me detendré en algunas de sus características distintivas que considero de gran importancia para que podamos puntualizar las relaciones entre la ficción y la prensa.

<sup>6</sup> La excepción aquí puede ser la revista, pero no es la meta de este artículo analizarla.

<sup>7</sup> El libro no tiene estas restricciones.

Se puede señalar uno de los recursos que se utiliza por ambas industrias de la palabra. Me refiero a las descripciones. La comparación de su uso en dos medios, libresco y corresponsal, impide afirmar que el manejo del lenguaje sea equivalente. Esto se ve claramente en las descripciones<sup>8</sup> que tomé como ejemplos de la novela *Todo un hombre* de Tom Wolfe:<sup>9</sup>

Era un individuo alto, un poco más oscuro que ella, pero no demasiado [...] Llevaba una gorra de beisbol, al revés. Un aro de oro, como de pirata. Una camiseta anaranjada tan grande que las mangas cortas le llegaban más debajo de las caderas, cuya entrepierna quedaba a la altura de las rodillas. Calzaba unas enormes zapatillas deportivas negras de las llamadas Frankenstein, con unos adornos como lenguas de goma blanca que ascendían por los lados desde la suela [...].

Se trataba de la cara de la estrella del equipo de fútbol americano del Instituto de Tecnología de Georgia [...] Vestía un polo negro de franjas rojas en el cuello, que llevaba muy abierto y revelaba un par de largos y gruesos músculos descendentes que se insertaban en la clavícula. Adornando el cuello lucía una cadena de oro tan maciza que habría servido para sacar una ranchera Isuzu atascada en el barro. En los antebrazos, los codos y las muñecas se veían los densos músculos y los tendones como cables de un auténtico chico del gueto (por no mencionar el Rolex de oro macizo con incrustaciones de diamantes) y, por encima de todo, lo que se veía era esa mirada recelosa y hostil en los ojos.

No era que llevara sombrero, pensó, aunque si se había tomado la molestia de ponerse su conjunto de apariencia más lujosa: un apretado traje de estambre azul marino de raya diplomática ceñido en la cintura, una camisa de cuello blanco con botones y pechera de rayas azul-claro muy separadas, una corbata de crespón de seda azul ultramar comprada en Charvet, en París, y un par de lustradísimos zapatos negros de suela fina y puntera que encajaban en su empeine como un par de guantes. Del bolsillo delantero de la chaqueta sobresalía un pañuelo de seda blanco con ribete azul ultramar.

<sup>8</sup> Tuve que reducir las descripciones debido a los límites del espacio.

<sup>9</sup> Escogí a este autor porque fue proclamado como iniciador y teórico de una corriente llamada el *periodismo literario*.

Quienes tuvieron la paciencia de leer estos fragmentos notaron la exagerada precisión con que fueron escritos. Así puede documentar un reportero, quien está en el lugar de los hechos, y transmitirlos a su público: demasiados detalles diminutos, largos periodos sintácticos, las descripciones superficiales con una estructura monótona y, además, muy frecuentes en la novela. Todo en conjunto crea la sensación de que el autor otorga a cualquier dato una gran importancia como si fuera un detective en el lugar de lo sucedido: no fue suficiente esbozar la esencia del hecho con pocos trazos y con el mínimo de expresiones, la tarea se volvió una reproducción de lo que alcanzó a ver el ojo.<sup>10</sup> Tampoco se observa la necesidad de manifestar detrás de lo redactado alusiones a lo recóndito (interno y psicológico) de los personajes, y los retratos verbales, por tanto, aparentan las fotografías en las manos del restaurador y no del creador.

Sin embargo, estas descripciones, hechas con tanta escrupulosidad y exactitud (al estilo realista), pueden verse únicamente “reprobatorias” debido al formato libresco en que aparecen; definitivamente, en un reportaje hubieran sido consideradas congruentes y adecuadas. Claro está que también la meta hubiera sido diferente, porque, en este caso, se trata de registrar y describir la mayor cantidad de datos observables y más verificables para un profundo análisis posterior. No en vano todos los periodistas con una experiencia significativa afirman que su oficio es semejante al de investigador, en otras palabras, al de científico. Comenta al respecto R. Kapuscinski que “en el buen periodismo, además de la descripción de un acontecimiento, tenéis también la explicación de por qué ha sucedido”. Así que el

<sup>10</sup> Aquí viene a la mente la idea de Íñigo de que “un reportaje no es un inventario de objetos en la bodega de una tienda”. Lo mismo fácilmente se aplica a la descripción.

periodismo tiene sus “naturales” exigencias genéricas, en cierto sentido, contrarias a las del género poético.

En la novela citada se pueden encontrar también las descripciones, construidas con las metas propiamente literarias:

Las enormes manos de Kenny estaban apretadas contra la superficie de la mesa, soportando el peso de la parte superior de su cuerpo. La barbilla sobresalía. Se marcaban todas las estrías de los músculos de su largo y ancho cuello. Parecía a punto de dar un salto desde la mesa hasta la puerta de la pared de contrachapado, donde se había detenido el encogido subdirector de noche. Sus ojos de perro salvaje se convirtieron en taladros, exigiendo una respuesta; luego se abrieron de par en par [...]

Aquí la impresión que genera el retrato es totalmente distinta si la comparamos con el efecto de las citas anteriores: se utiliza la descripción para crear un ambiente psicológico especial donde el lector pueda percibir y aun compartir las perturbaciones emocionales del personaje. Avanzada la novela, crece la sensación de que el autor se libera de su tradición periodística: televisar todo tipo de pormenores como “requisito” de un escenario natural y verificativo; me refiero a las cargadas<sup>11</sup> y extensas descripciones de los objetos, del vestuario, de la naturaleza, de las habitaciones o gabinetes (una preferencia especial del autor), de ciudades, etcétera Sin embargo, el modelo, aunque más inteligible y sugestivo, se conserva a lo largo de toda la novela.

No obstante, hay algo más en el último retrato, algo que, a fin de cuentas, hace eco con la literatura. Indiscutiblemente, el enunciado: “Sus ojos de perro salvaje se convirtieron en taladros”, no sólo produce un efecto psicológico y emocional, también crea una impresión estética. Es el uso de la metáfora lo que

<sup>11</sup> Uno de los ejemplos: “Del coche, un vehículo rojo brillante muy bajo con un parabrisas aerodinámico en la parte de delante y un alerón en la de atrás [...]”.

hace replicar de manera especial, artística y cautivadora, esta —y de cualquier otra índole— descripción.

\* \* \*

Otro punto de comparación entre literatura y periodismo son los ambientes, inventados u ocurridos, que no sólo se describen, también se *narran*; es decir, los acontecimientos se exponen en su movimiento de realización. En el discurso literario, inclusive, se descubren sus dos naturalezas distintas: la poética y la narrativa. El escrito periodístico, igualmente, cuenta; relata lo que pasó o pasa, historias y novedades, informa sobre lo que ocurre en el mundo.<sup>12</sup>

Varios autores señalan como un requerimiento de un escrito la tecnología de narrar y en relación con ésta, destacan una de las formas periodísticas, el reportaje, como un género limítrofe: “el reportaje es considerado un puente entre periodismo y literatura. Al menos esta era la idea imperante entre los escritores. Y los periodistas lo aceptaban”.<sup>13</sup> La posibilidad de que ambas representaciones verbales se fusionan se debe a una estructura narrativa y un potencial temático común:

El “reportaje” era el término periodístico que denominaba un artículo que cayese fuera de la categoría de noticia propiamente dicha. Lo incluía todo, desde los llamados “brillantes” [...] hasta “anécdotas de interés humano” [...] (Wolfe, 2000:13).

Ahora bien, es un hecho histórico que a partir de los años sesenta se hizo posible que el texto periodístico se acercara a las

<sup>12</sup> La narración es trascendente en el oficio periodístico. Al famoso Kapuscinski, por ejemplo, lo elogian precisamente por su arte de narrar. John Berger: “aparte de su cultura o de su corazón, es un gran narrador [...] En sus relatos se encuentran los sabores, el aliento que respira tras las palabras, el miedo, el cansancio, la vejez, el recuerdo de una madre” (en: Kapuscinski, 2002:99).

<sup>13</sup> Íñigo, 1997:77.

formas artísticas<sup>14</sup> y a la literatura, a la novela-no-ficción (Truman Capote). De allí: ¿efectivamente se puede hablar hoy de una identidad nueva: el reportaje (generalizando también: todas las formas textuales periodísticas) como un género literario?

Creo que la mayor parte de opiniones se basa en la propia sustancia verbal, que se maneja en todos los discursos, que permite afirmar a algunos que la “diferencia está en el volumen del trabajo, su extensión” únicamente, debido a que se usa “la misma materia prima: el lenguaje” (Íñigo, 1997:78). ¿Por qué entonces no reconocieron el estatus de escritor a los acreditados periodistas Tom Wolfe y Ryszard Kapuscinski, por dar un ejemplo, aunque ambos publicaron varias obras estimadas como novelas? Asimismo, un relato y un cuento pueden ser más breves que un reportaje y por esto ¿deben ser considerados de género periodístico?

Por supuesto, las dimensiones de una obra no determinan su categoría discursiva. Estoy convencida de que, en nuestro caso, el contraste —a pesar de la similitud— se basa en la diferencia funcional, de que se desprenden las demás distinciones importantes: el manejo del lenguaje, la estructura y la forma de los escritos, sin olvidar, por supuesto, el medio de fijación del texto (el periódico o el libro) y el efecto deseado sobre el lector.

Como se sabe, la finalidad de una noticia, reportaje o entrevista es relatar un acontecimiento que tuvo lugar en algún momento en forma suficientemente concisa y llevarlo al lector lo más pronto posible. Así, la función del texto periodístico, aunque de dos vertientes, se concretiza y se restringe:

Por una parte, la meta de todo periodismo cabal se significa al proporcionar a grupos amplios de la sociedad materiales objetivos, veraces, sintéticos, actuales e inmediatos; por otra parte, estos materiales deben poseer,

<sup>14</sup> “...un nuevo concepto [...] había empezado a invadir los diminutos confines de la esfera profesional del reportaje” (Wolfe, 2000:18).

directa o indirectamente, ingredientes críticos que coadyuven al buen discernimiento y, por lo tanto, al desarrollo y/o transformación de status social (Dallal, 2001:34).

En otras palabras, el propósito se centra en la objetividad de presentación de datos, pero, al mismo tiempo, tiene que contener el “ingrediente crítico” que refleja cierta subjetividad del autor. Esta subjetividad, según algunos, asemeja el escrito noticioso con el literario. ¿Realmente lo es? No hay duda alguna de que la opinión personal es apreciable y puede ser provechosa<sup>15</sup> —si es de un especialista en la materia, más todavía—, y es inútil prescindir de su subjetividad (hay que descubrirla; pero es otro tema). Sin embargo, esta subjetividad del periodista es muy mesurada y se subordina a una narración objetivante de la realidad. Su subjetividad se puede asemejar con la del investigador, del analista.

En la literatura, ni siquiera se trata de esta oposición (objetivo-subjetivo), ya que no tiene relevancia. El escritor está libre de mezclar lo existente con lo ficticio para lograr un propósito muy diferente al del periodista (o también del científico). McLuhan dice:

El artista estudia la distorsión de la vida sensitiva producida por la nueva programación ambiental y tiende a crear situaciones artísticas que corrigen la tendencia sensitiva y la transformación por la nueva forma [...] el artista no es traficante de ideales o experiencias elevadas, sino más bien, alguien que ofrece una ayuda indispensable para reflexionar y actuar (McLuhan, 1998:412).

La función de la obra artística es hacer *vivir* al lector las vidas y los hechos descritos, hacerlo experimentar —en su imaginario— algo incomparable con sus vivencias cotidianas o,

<sup>15</sup> “Tampoco queremos que el periodista se despersonalice. Tiene y debe ser él en el momento de escribir” (Íñigo, 1997:94).



tal vez, descubrirlas de otro modo; finalmente, hacer compartir las sensaciones nuevas junto con los personajes reales a través de la acción literaria. Por esto la verdad materializada no tiene una importancia especial,<sup>16</sup> más bien, todo lo que se lee puede sentirse real y verdadero. De allí, la incompatibilidad entre la exégesis informativa y la elucidación artística, aunque ambas concurren en paralelo de la realidad humana.

\* \* \*

El aspecto pragmático resulta medular en la clasificación genérica; es conveniente mencionarlo porque la similitud (o no) entre la obra periodística y el discurso literario, en su fondo, es la cuestión de tipología y categorización de textos. La función de discurso, así, trasciende al formato de expresión, y entonces es inevitable reflexionar —de nuevo— sobre lo fundamental para la voz verbal, la metáfora: su presencia y condición determina los arquetipos discursivos.

Anteriormente se hablaba de la ausencia, inclusive, prohibición del lenguaje metafórico en las disertaciones cuyo propósito era mostrar la realidad objetivamente (por ejemplo, en las ciencias; en el mismo sentido también se puede mencionar el periodismo). A partir de la segunda mitad del siglo XX, esta visión cambió a nivel paradigmático y se sostuvo la idea de que el lenguaje *per se* (en todas sus representaciones orales o escritas) era metafórico. Los ilustres del siglo pasado (Gadamer, Derrida, Ricoeur, entre otros) pusieron en primer plano de sus estudios el medio verbal —el escrito en especial— y trataron de desplegar sus virtudes, consideradas con toda la razón, trascendentales. Un lugar importante se cedió precisamente a la metáfora

<sup>16</sup> A propósito, las teorizaciones en el campo de la teoría literaria sobre el mismo tema (la subjetividad y la objetividad en la obra ficción) tampoco tienen significado.

y, actualmente, no como un simple tropo retórico sino como un mecanismo de producción e innovación de significados.<sup>17</sup> Ricoeur insiste en que: “una metáfora no es un adorno del discurso. Tiene más que un valor emotivo porque ofrece nueva información. En síntesis, una metáfora nos dice algo nuevo sobre la realidad” (Ricoeur, 1998:66).

El origen metaforizante del lenguaje tiene como resultado las múltiples disposiciones en el juego semántico. Un nivel lo conforman las metáforas que perdieron esta sensación del traslado de significado (pata de silla, las cifras hablan, etcétera) y están dentro del diccionario. Estas metáforas muertas, como las llamó Ricoeur, alientan los textos, los hacen sonar sagaces, dinámicos y atractivos. Sin embargo, su función primaria se mantiene en la calidad referencial.

El propósito de las descripciones y narraciones de tipo explicativo se centra precisamente en esta tendencia de denominar los hechos asignándoles un carácter de evidencia y demostración. Además, la tarea de los discursos informativos, aunque se emplean con el uso de metáforas, no se enfoca hacia los sentidos múltiples simultáneos. Es una prerrogativa del discurso literario que, en contraste, cultiva, sostiene esta “tensión” de palabras (Ricoeur) y crea la sorpresa de colisionar diferentes significados en el mismo espacio escritural. Esta ambigüedad semántica, inducida por la obra literaria, evidentemente delinea la pregunta sobre su objetivo.

La respuesta se encuentra, de nuevo, en la función misma de la literatura que no es sino crear los mundos virtuales asequi-

<sup>17</sup> Es indisputable que los idiomas se mantienen dinámicos y fértiles si permiten estos traslados constantes de los significados. El léxico en general se desarrolla con base en una ramificación de los significados (metáforas, metonimias, etcétera) dentro del mismo corpus lingüístico y no por la invención ni adición de los signos verbales.

bles para el lector y, a través de éstos, mostrar los laberintos y perplejidades del polifacético universo humano. Una obra literaria no trata de explicar los acontecimientos, por lo menos del modo unitario y decisivo, y cede esta tarea a su lector, quien emparenta lo leído con su propia experiencia y se involucra con el conocimiento nuevo, el del libro-ficción, aunque éste puede ser una obra totalmente utópica; a veces, inclusive, la literatura cambia los acarreados patrones de vida.<sup>18</sup>

Frecuentemente, este proceso se realiza de manera subliminal para el lector, ya que los alcances de una obra artística no consisten únicamente, ni en mayor grado, en la lógica demostrativa<sup>19</sup> (siempre descubierta y expuesta al público), sino que se derivan de la complejidad de múltiples percepciones y del complejo pensamiento humano. En la creación estética, las narraciones o descripciones no se restringen a lo verdadero, explicable y comprobable (aun cuando se trata de una obra pensada como realista),<sup>20</sup> pues puede conducir a “la patología de la razón” que: “encierra a lo real en un sistema de ideas coherente, pero parcial y unilateral, y que no sabe que una parte de lo real es irracionalizable, ni que la racionalidad tiene por misión dialogar con lo irracionalizable (Morin, 1996:34).

La literatura tiene por objetivo demostrar esta complejidad heterogénea de vida que logra representar mediante un lenguaje metafórico que crea la ambigüedad, indeterminación y doble

<sup>18</sup> Aquí merece la pena recordar las palabras de Iuri Lotman: “En el curso de ese trato del receptor de la información consigo mismo, el texto interviene en el papel de mediador que ayuda a la reestructuración de la personalidad del lector” (Lotman, 1996:81).

<sup>19</sup> A propósito, estos procesos los tiene que concientizar el especialista en la materia, por ejemplo, en la teoría y crítica literarias.

<sup>20</sup> Tom Wolfe califica su obra que mencioné anteriormente: “la novela intensamente realista, basada en la investigación, que zambulle de lleno en la realidad social de los Estados Unidos del presente” (Wolfe, 2002:245).

sentido interpretativo y no sólo recurre a la metáfora como a un tropo elocuente.

La obra poética (en su mejor expresión) exterioriza el mundo interno del lector: la realidad del lector se opone o se correlaciona con la vida (ficticia) del otro, de los personajes con sus historias, tristes o alegres, y del mismo autor. Esta condición de doble-sentir del lector lo hace percibir los hechos, tanto “naturales” como imitados, de un modo distinto.

Una vez que este proceso se ha producido, también el texto entra en el ser íntimo del lector, transformándolo con la propuesta de mundo que presenta. Es con el reconocimiento de diferentes modos de ser revelados a través de los textos, como se profundiza en la comprensión del propio ser (Agís Villaverde, 2000:107).

Es entonces cuando lo ilusorio se vuelve cierto por sí mismo, y sin necesidad de probación alguna; no tiene sentido verificar un escenario inventado: el cuento relata una historia que no pretende ser argumentada o demostrada, pero sí, participada y compartida.

Esta interna labor asociativa se realiza merced al potencial metafórico del lenguaje artístico que permite al lector encontrarse en dos dimensiones simultáneamente. La esencia de la metáfora, reitero, se manifiesta mediante una dualidad de acepciones: un vocablo, con su establecido sistema de significados y en una combinación léxica nueva, puede adquirir un sentido inesperado. Así, el faro se convierte en “Rubio pastor de barcas pescadoras” (Gorostiza<sup>21</sup>) o “el mar de Río de Janeiro” se vuelve “una antigua barcarola que está aprendiendo la ola leve del pensamiento” (Pellicer). En estos ejemplos, aunque muy cortos, se descubren varias metáforas: el faro es pastor, pastor de

<sup>21</sup> El poema está completo.

barcas, el mar es barcarola, la ola de pensamiento, la ola está aprendiendo.<sup>22</sup> Por un lado, el lector —tal vez, con una sutileza lógico-asociativa e intuición poética— entiende lo que le quiere inducir el autor; por otro lado, a pesar de que las expresiones metafóricas crean una imagen inexistente, no pretende discutir, ni cuestionar lo verídico de las referencias descritas: en esta realidad poética son evidentes e innegables (probablemente, el lector podría apreciar el empleo verbal en términos calificativos —bueno o malo—, pero, insisto, sin referirse al medio ambiente físico como algo verdadero).

Lo fundamental para el entendimiento (la comprensión) del escrito densamente metafórico (la literatura lo es por su origen), es la presunción de un desenvolvimiento del significado “primario” en uno figurado. Este último tiene que buscarse y basarse en el propio espacio textual. El procedimiento de búsqueda de varios planos de significados no es sino la interpretación de texto donde el lector está consciente de la presencia simultánea de los dos sentidos: “verdadero” (referencial) y “construido” en una combinación léxico-fraseal (connotativo). Esto sobreviene en la lectura de la narrativa ficción. ¿Qué ocurre en la lectura de los contenidos informativos?

El propósito del texto periodístico, como lo he tratado de explicar, es, en muchos sentidos, contrario al del poético, ya que transcribe y transmite al lector los hechos concretos, ocurridos en un espacio y tiempo físicamente (no en la mente) probados. Claro está que los pretende exponer con un estilo personalizado y, desde el punto de vista lingüístico, original.<sup>23</sup> Sin embargo,

<sup>22</sup> En estos ejemplos sólo pusimos atención a las expresiones metafóricas de nivel de frase; se revela una metaforicidad de mayor dimensión si analizamos los textos completos.

<sup>23</sup> Afirmo Íñigo con toda la razón: “El periodista-escritor debe utilizar sus propias herramientas: la magia de las palabras” (Íñigo. 1997:124).

en ningún momento al autor de la noticia o el reportaje le surge la idea de ocultar ni sombrear un asunto detrás de los significados figurados (metafóricos) y crear —por lo menos, premeditadamente— incertidumbres y ambigüedades interpretativas: él tiene que descubrir y aclarar, desde su enfoque testimonial y objetivado, este hecho. El lector, a su vez, recurre a la información de prensa —en todas sus formas genéricas— en búsqueda de un conocimiento verdadero, por esto, a propósito, un lector docto prefiere las ediciones más objetivas o neutrales, es decir, no tan obviamente contaminadas por las ideologías de toda índole. La interpretación de información leída se puede asemejar con el análisis de investigación, donde la jerarquización de datos se lleva a cabo por medio de la lógica. El periódico permite al lector no escudriñar su mundo íntimo y recóndito, sino le facilita sondear y comprender el mundo exterior.

\* \* \*

Ahora bien, he tratado de mostrar que los géneros periodístico y literario tienen varias diferencias importantes, tanto a nivel pragmático, como formal; también que el manejo de la información clara y objetiva se contraponen a la revelación metafórica, opaca y vacilante. Debido a estas cualidades, es importante no confundir y no mezclar los elementos comunes pertenecientes a los dos tipos de texto. Hasta el momento se han procedido las cuestiones teóricas. Sin embargo, la experiencia discursiva —más aún, en la época llamada Posmodernismo, cuyos rasgos se esbozan con el léxico de pluralidad, transformaciones y múltiples acepciones—, adquirió un carácter fusional. Los expertos empezaron a romper con las purezas y simplificaciones teóricas,<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Morin, en el libro mencionado en estas páginas, recuerda la idea de Bachelard quien había descubierto que “la ciencia [...] es una simplificación heurística necesaria para extraer ciertas propiedades, ver ciertas leyes” (Morin, 1996:35).

el conocimiento versado, sustentado únicamente por los sistemas y métodos estrechamente especializados, aislados y homogéneos, revierten en una experiencia cognoscitiva tras-disciplinaria. Por otro lado, la práctica de los productores de arte también experimentó cambios importantes: el escritor intervino en el ambiente de la prensa.

El resultado de esta “permuta” de profesiones, que influyó tanto en el texto literario como en el texto periodístico, tiene un resultado trascendente para el futuro del discurso escrito: dentro del medio impreso se preparan las bases inter o transgenéricas e hiperestilísticas, idóneas para un medio escritural nuevo, me refiero a la tecnología cibernética.<sup>25</sup>

Entonces, la prensa actual tiende a fundirse —y no es sólo una aspiración subjetiva— con la literatura; a eso se debe que prácticamente todos los periodistas de hoy se apasionan por componer (y, finalmente, publicarse) para el formato de libro, confirmando su alto nivel del manejo verbal:

La realidad (que no sólo es material, sino también psíquica, e incluso virtual e hipotética) no puede nunca eludirse del todo: y he ahí cómo, sin posible escapatoria, coinciden los poetas más sofisticados y los prosadores o periodistas que más ruda y pragmáticamente utilicen el lenguaje (Nora, 2000:11).

Últimamente salieron a la luz muchas antologías de cuentos escritos por periodistas, también se publican obras de mayor extensión. Es suficiente recordar que los ya mencionados y famosos Tom Wolfe y Ryszard Kapuscinski tienen más de tres novelas con una disposición premeditada hacia una obra que

<sup>25</sup> Sobre el asunto se puede leer en mi trabajo “La estilística desde un punto de vista hipertextual” en: *Cuadernos de literatura*, Colombia, Pontificia Universidad Javeriana, 1999, vol. V, núm. 10, pp. 53-62.

tenga ciertos vínculos, importantes para cada uno de ellos, con su labor periodística. También el periodismo teatral que se puede leer en el artículo de Alejandro Ortiz “El teatro de revista mexicano: una forma de periodismo escénico”, incluido en este mismo número de la revista.

Los escritores,<sup>26</sup> por otro lado, también incorporan los elementos periodísticos en sus trabajos. Por ejemplo la obra<sup>27</sup> *Los periodistas* (1978) de Vicente Leñero combina los dos discursos y, además, algunos otros, como el político, el biográfico, etcétera, formando, de esta manera, un collage genérico o un texto que integra todos los géneros. Otro ejemplo muy interesante desde la perspectiva de este juego de géneros, presenta la obra de Fernando Curiel *Vida en Londres* (1987), donde el autor no sólo divierte a su lector con diferentes tipos de mensajes verbales, también, utiliza varios géneros de imágenes.<sup>28</sup>

Concluyendo, sólo quisiera resaltar en estas páginas que los ejercicios con una maniobra estético-metafórica en todos los niveles discursivos todavía son una prerrogativa de los escritores (¿debido a que es *su* oficio?), mientras que los periodistas, en su gran mayoría, mantienen la línea realista en la literatura, iniciada en el siglo XIX. La diferencia en los propósitos, las funciones y relaciones con la metáfora es lo que sigue distinguiendo el texto periodístico y el texto literario. Lo importante es comprender que la relación entre el periodismo y la literatura *no* es la de evolución, de los escalones más bajos hacia los escalones altos: son dos actividades distintas; por tanto no hay que

<sup>26</sup> Muchos de ellos también tienen experiencia en la prensa.

<sup>27</sup> Es difícil definir el género de este texto, por esto lo denominé *obra*.

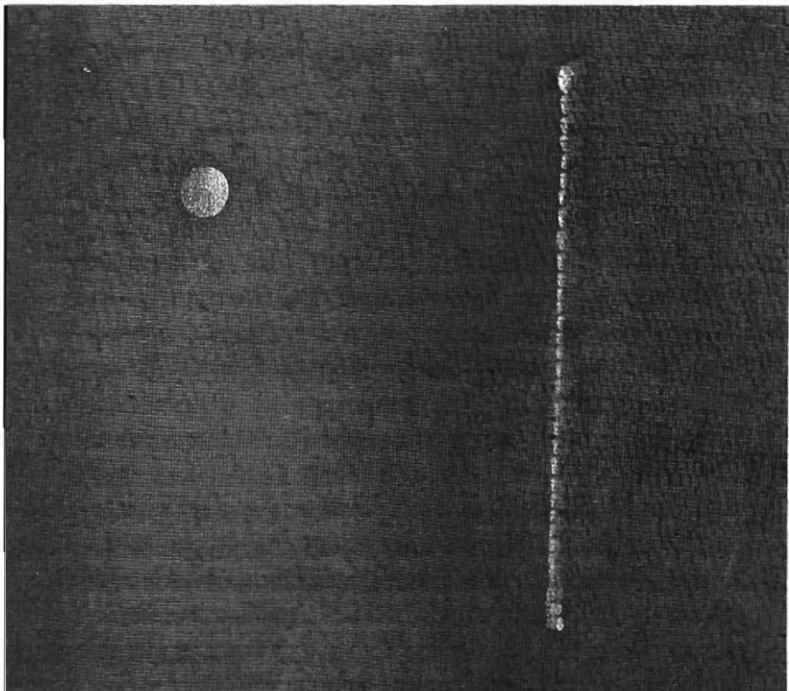
<sup>28</sup> El tema de este artículo me impide hacer un análisis de las obras mencionadas, que, junto con otras, merecen ser estudiadas de manera profunda y detallada.



defender una frente a la otra como se hace frecuentemente. Simplemente se trata de los cumplimientos buenos o malos en cada uno de los campos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agís Villaverde, Marcelino, “El sentido del ser interpretado”, en: Valdés, Mario J. (coord). *Con Paul Ricoeur. Indagaciones hermenéuticas*, Barcelona, Azul Editorial, 2000.
- Dallal, Alberto, *Periodismo y literatura*, México, Ediciones Gernika, 2001.
- Íñigo, Alejandro, *Periodismo literario*, México, Ediciones Gernika, 1997.
- Kapuscinski, Ryszard, *Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre el buen periodismo*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- Lotman, Iuri M., *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra, 1996 (selec. y trad. por Desiderio Navarro).
- McLuhan, Eric y Frank Zingrone (comps.), *McLuhan: Escritos esenciales*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Morin, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- Nora de, Eugenio, “Prólogo”, en: *El cuento es la noticia. Literatura y periodismo. Relatos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2000.
- Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI Editores, 1998.
- Wolfe, Tom, *El Nuevo Periodismo*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Wolfe, Tom, *El periodismo canalla y otros artículos*, Madrid, Ediciones B, 2002.



...y el Silencio Entró en el Color  
140 cms. de diámetro. Acrílico/tela

—Hoy desayuné con ella —explicó el director— y me contó cómo traicionaron a Torres sus amigos. Cuando yo le pregunté ¿sus amigos?, ella me respondió: Los únicos que pueden traicionar son los amigos, señor Scherer. Julio me miró un largo rato. —¿En qué piensas?

En *Los periodistas*, de Vicente Leñero

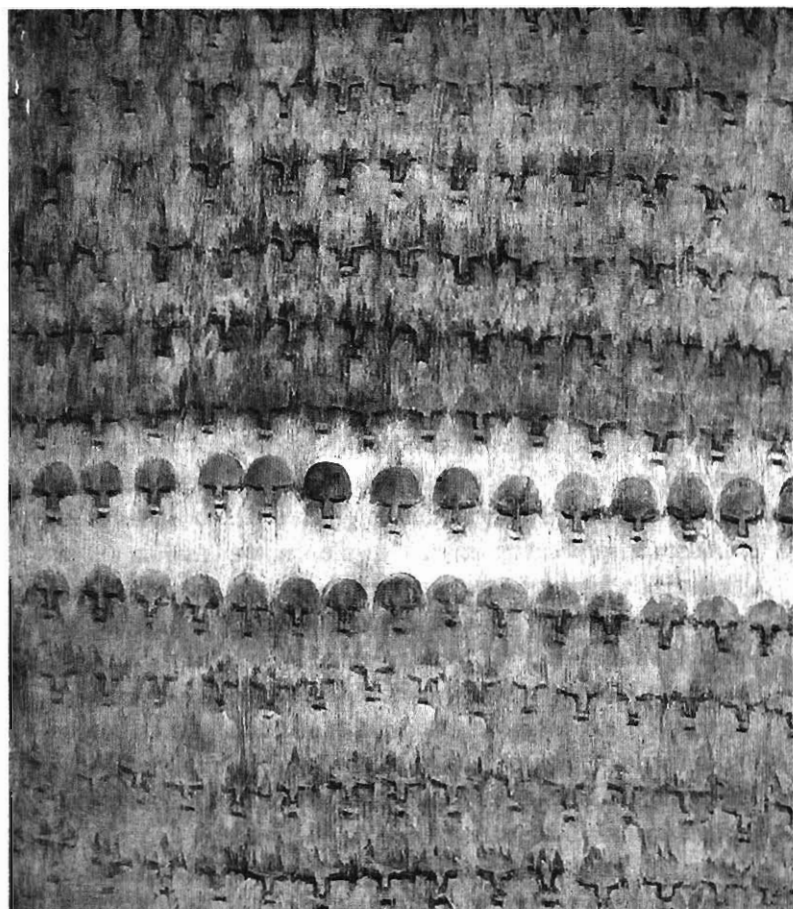
La memoria pule, ordena, diluye, transparenta. También olvida lo accesorio, la paja del tiempo. Recuerdo en mis años de adolescencia mi encuentro con el *Excelsior* de Julio Scherer García, —periódico al que dirigió de 1968 hasta el 8 de julio de 1976 (yo lo leí a partir de los años setenta), fecha en la que se dio su salida, junto con un nutrido grupo de colaboradores que constituían la parte medular del diario, y quienes habían creado el, tal vez, más relevante proyecto periodístico en lo que va de la historia del país—. Su lectura fue para mí un descubrimiento iniciático. La contraste con los repasos que hacía del *Selecciones del Reader's Digest* (llegaba cada mes a mi casa) y los del periódico *Novedades*,

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

que revisaba habitualmente a finales de los años sesenta. Había algo en común en estos dos últimos medios (tal vez lo siga habiendo): el tono optimista y epidérmico. Era recurrente encontrar en las páginas de ambas publicaciones la impresión de que el mundo, a pesar de sus dificultades, marchaba por el sendero correcto. Publicaciones, como muchas otras, regidas bajo una premisa moral edificante. La percepción que se tenía del país en el *Novedades*, en esos años cruciales, si no me engaño, era el de un progreso continuo e inexorable. Me aficioné a sus páginas financieras, en donde los negocios prometían conseguir un futuro encomiable para todos. El movimiento estudiantil del 68 había sido, desde esa perspectiva, apenas un tropiezo que no enturbiaba la imagen vigorosa de una patria pujante mostrada por los Juegos Olímpicos de aquel año y después por el Mundial de Fútbol del año 70. Mi encuentro con el *Excelsior* fue un viraje en la mirada, en el modo de ver mi alrededor. El tono me parecía de claroscuros, lo que creo me intimidó al principio, luego se convirtieron sus páginas en consulta imprescindible. Las páginas editoriales eran fundamentales. Asistía asiduamente a las notas enviadas desde Tel Aviv por Rosario Castellanos, degustaba y aprendía de la mordacidad de Daniel Cosío Villegas, el humor de Jorge Ibarguengoitia (publicaba dos artículos a la semana) y de Fuentes Mares, de los cartones de Abel Quezada y de Naranjo (llegan a mi mente las portadas de un gigantesco elefante que muestra al espectador un humanizado ojo, parado sobre un taburete de circo y al cual intenta controlar un empequeñecido domador, y la de un demencial árbol en el que se columpia una inocente niña), este último en el *Diorama de la Cultura*, inolvidable suplemento del periódico que aparecía los domingos, cuando los textos de José de la Colina se alternaban en la crítica de cine con los comentarios, para mí casi irrefutables, de Emilio García Riera, y la última página del suplemento,

con un soberbio, así lo dicta mi memoria, examen literario de José Emilio Pacheco en su “Inventario”, término que me fascina, por sus diversas evocaciones, desde entonces. Mis lecturas habían sido hasta en aquel tiempo por lo general banales. O mi lectura las banalizaba. Libros de viajes, tratados de historia y geografía (repassaba obsesivamente las hazañas de Alejandro Magno y las disputas entre Atenas y Esparta), revistas de todo género, novelas policiales baratas, pues es lo que encontraba a la mano en casa. Lejos estaba de las historias de la biblioteca del abuelo en la que Sor Juana aprende a leer, o de aquella edificada durante varias generaciones en una casa semi en ruinas, en Mixcoac, en donde Octavio Paz se formó, o el momento en que el padre de Borges lo introduce en tal recinto y le explica lo que son los libros y hace de la biblioteca el lugar del que nunca saldría el autor de “La biblioteca de Babel”. No todo mundo tiene un Virgilio. Alguien que lo guíe a uno a la salida del Infierno. Supongo que, en mi caso, me refiero a una experiencia colectiva de muchos de entonces y de ahora, es por eso que me sentí por esos años tan involucrado con la idea de la orfandad y soledad de los mexicanos que exploraba Paz en su *Laberinto de la soledad*, no porque en realidad lo fuera, un huérfano, sino porque como muchos otros mi iniciación intelectual y espiritual fue solitaria. Por supuesto que también frecuentaba las revistas editadas por la cooperativa dueña del diario, sobre todo *Plural*, que en mi memoria alcanzó niveles de épica intelectual que no llegó a tener, presumo, *Vuelta*. El memorable y divertido “Manual del distraído”, de Alejandro Rossi, o el agudo análisis propuesto por “La cinta de Moebio”, de Gabriel Zaid, las traducciones de Ulalume González de León o la poesía erótica de Tomás Segovia.

Ya sea en el *Excelsior* o en *Plural* me adentraba no sólo en las alegorías del poder, también en el examen de las luminosas



Ojos que Miran Hacia Dentro  
80 X 90 cms. Acrílico/tela

paradojas de Wilde, el agudo nihilismo de Cioran, en los horrores secretos de Lovecraft —a Edgar Allan Poe lo descubrí por otras veredas—, o en el calidoscopio en donde uno se transforma en uno mismo de *e.e. cummings*. En la “ladera este” y, también, en los “privilegios de la vista” y no sólo del oído. Pero si este mundo parecía diverso y prolijo, caro y precioso, el de la vida cotidiana no lo era. Los jóvenes, en aquel contexto, eran los seres más despreciados del planeta. Sospechosos de querer darle al traste a la visión optimista emitida desde la tribuna del poder y desde la mayor parte de los medios de comunicación. La presidencia era un ring sin cuerdas y el presidente no podía caer, le contaría en algún momento Díaz Ordaz a Julio Scherer García. El poder, pues, tenía que golpear con toda impunidad, pues resumía las claves de la Patria, y los jóvenes éramos, o sentíamos serlo, los enemigos favoritos de esa expresión del poder, más aún que los periodistas críticos.

Quizás porque era un momento en que los jóvenes se veían a sí mismos como tales, era su identidad y orgullo y desde el poder había que menguar, supongo, ese orgullo, pues el poder sólo acepta claudicaciones. Recuerdo a Daniel Cosío Villegas diciendo “si los jóvenes supieran, si los viejos pudieran”. ¿Los jóvenes sabían? Sí. Sabían, pero más sentían. Supongo que siempre ha habido momentos de iluminación. Los años cincuenta y sesenta se pueden ver como años en los que se produjo esa identificación de los jóvenes como tales y que perdura hasta ahora. Aquellos marcaban la realidad con su música, con su poesía, con sus manifestaciones. Lo notable aquí es que el “tiempo mexicano” coincidiera con el de Occidente, parecía tal novedad histórica encontrar un alentador eco el presagio esperanza que Paz manifestara en el *Laberinto de la soledad*, y que antes el grupo Contemporáneos y Alfonso Reyes expresaran como una exigencia, la de ser, al fin, “contemporáneos de todos los

hombres”. Exiliado perenne de la historia universal, un núcleo emergente del país parecía dirimir los mismos dilemas que se proclamaban desde tribunas improvisadas en Berkeley o en París. Aunque eso era en gran parte una ilusión. Aquí las consignas estaban encaminadas, en el 68 o en el 71, más que a desatar los poderes de la imaginación, a contener, simplemente, la represión generalizada, los lemas eran del tipo: “vacune a su granadero” o “alto a la represión” o referidas a la sustitución del jefe de la policía, lejanas de las consignas referidas al “amor y paz” o el señalado manifiesto de “la imaginación al poder”. Y si en los centros de estudio en México los jóvenes eran vejados de mil modos, los excluidos de las universidades lo eran aún más de un modo feroz. Si en los programas de televisión, los jóvenes norteamericanos podían encontrar trabajo en las cadenas de comida rápida o en algún almacén de ropa, mientras realizaban sus estudios o durante las vacaciones, aquí conseguir cualquier trabajo era tarea imposible. Las “razias” (que consistían en subir a las patrullas e interrogar y cortar a rape el pelo, a cualquier joven de apariencia proletaria) eran continuas en las colonias populares y los “porros” pululaban en los centros de estudio y eran una amenaza constante entre los estudiantes. Uno no podía traer un reloj, digamos, y menos dinero en el bolsillo, en la preparatoria número uno (a donde yo asistía), porque aquellos sujetos perfectamente organizados te los quitaban y eran golpeados los que oponían alguna resistencia (me llevé alguna que otra “caricia”). Su impunidad era completa. Era evidente que las autoridades universitarias no emprendían acciones para impedirles sus cotidianas fechorías. Formaban parte notoria, esos individuos, del plan académico diseñado por las autoridades del Estado. En la vida familiar, influida por el violento cambio de una sociedad rural a otra predominantemente urbana y el elevado crecimiento demográfico, radicalizaban las crisis generacionales,



en relación con la política y la moral, por no hablar de otros ámbitos ideológicos. Los padres educaban en función de un México que había desaparecido y que se manifestaba a través de formas de autoritarismo acrítico (“tú haces lo que yo te digo y punto”) y en la sensación de que buena parte de aquellos adultos apoyaba a gente como Díaz Ordaz y Echeverría. Los jóvenes (reitero: los que se veían como tales) no tenían más remedio que inventar su mundo, a pesar de la represión ejercida en su contra, en donde los pasajes del 68 y del 71, eran sólo la parte visible de aquel *iceberg* de la represión moral, ideológica y física.

Lo más crucial, posiblemente, en el entorno político de aquellos años, los años de Gustavo Díaz Ordaz y Luis Echeverría en el poder, era la deformación en el lenguaje que adquiría rasgos casi patológicos. Díaz Ordaz procurando convencer en su informe de septiembre de 1968 a la nación de su “mano tendida” a los estudiantes y después celebrando la matanza, asegurándose como el único responsable de lo ocurrido aquel 2 de octubre. Luis Echeverría, ya en la presidencia del país, sintiéndose Dios, diciéndoles a los muertos “arriba y adelante”, algo así como “borrón y cuenta nueva” o “disculpe las molestias que le ocasiona esta obra de gobierno”, como se solía anunciar cuando alguna vialidad o un servicio eran suspendidos a causa de alguna obra pública. Recuerdo al presidente y su arenga a algunas decenas de estudiantes en un foro de Ciudad Universitaria (yo estaba en las afueras de ese auditorio), en marzo de 1975, llamándoles “fascistas” porque, incrédulos los asistentes, no cesaban la rechifla por la presencia del mandatario en el ámbito de la Universidad Nacional, convencido el Presidente de que la retórica de su voz persuadiría a aquellos estudiantes de que él no tuvo nada que ver con lo del 68 ni con la matanza de estudiantes en el 71. Uno recuerda entonces los versos de Catulo, cuando escribe: “Sí, por eso los poemas de amor son importantes”.

El *Excélsior* se constituía como un ensayo de una forma nueva en nuestro medio de informar y de concebir la relación entre el Estado y los ciudadanos. Las premisas que sostienen la indispensable independencia entre los medios de comunicación, el gobierno o de los intereses privados, normales en cualquier sociedad democrática, eran casi insólitas en nuestro país. Serle leal a su público y no al poder en turno, por una parte, y tomarse en serio los derechos individuales y sociales avalados en la Constitución política de México para tomarlos de parámetro en los juicios noticiosos; esto en un país en donde la ley se aplica de manera discriminatoria, “según el sapo, la pedrada”. Pero no podía ser sólo resultado de un ejercicio intelectual. Se requería de una alta dosis de valor civil. Eran imaginables las presiones de todo tipo: “Los cañonazos de cincuenta mil pesos”, de los que hablara Álvaro Obregón y que nadie resiste (a los que los interminables años de la posrevolución le habían agregado algunos ceros a la derecha), las amenazas veladas y cumplidas, las intrigas palaciegas y en el interior de la cooperativa propietaria del diario. Esta última fue la que funcionó como un caballo de Troya que permitió el desmantelamiento de ese gran proyecto editorial. Para alguien que fuera niño en ese entonces o que hubiera nacido después de 1976, le será difícil imaginar que el *Excélsior* fue el mejor y más prestigiado diario de América Latina.

Y sí, había que tener valor civil y honestidad, pero también inteligencia, astucia e intuición de buen periodista. Y no bastaba con que estos atributos los tuviera el director general, como los tenía la mayor parte de las veces el director general Julio Scherer García; debían ser consecuentes con ello sus colaboradores más cercanos. El gerente general, Hero Rodríguez Toro, los “Migueles”, Miguel Ángel Granados Chapa y Miguel López Azuara, en la subdirección editorial, Vicente Leñero y algunos otros colaboradores, que hacía que a pesar de que los llamados

“embutes” y “chayotes” aún proliferaban entre muchos de los reporteros y cooperativistas, en lo que se refiere a la dirección, a la parte editorial y, en general, en lo medular del diario, sus integrantes fueran incorruptibles y muchos de ellos talentosos. Un caso singular es el del historiador Gastón García Cantú. A la muerte de Daniel Cosío Villegas, figura emblemática del periodismo y del quehacer intelectual, histórico y político en México, García Cantú pareció asumir la responsabilidad de ser la voz principal del periodismo crítico y llenar el enorme vacío intelectual y moral dejado por aquél. Hombre de todas las confianzas de Scherer García, el historiador tenía vía libre para tocar y extenderse en cualquier tema y ocupaba un destacado lugar en las páginas del diario, como no lo tenía ningún otro colaborador. El 8 de julio de 1976 es registrada la salida de Julio Scherer García, flanqueado por Abel Quezada y Gastón García Cantú. Cuál sería la sorpresa que, tiempo después, justificaciones miles de por medio, el historiador regresaría a las páginas del periódico ya dirigido por el cuestionado Regino Díaz Redondo. Los mismos espacios, quizás la misma virulencia, pero ya sin el peso moral. Ni quien le hiciera caso (a excepción de Carlos Fuentes, con quien tuvo alguna polémica que no seguí). La irritación que solían causar sus editoriales en la clase política cuando el periódico era conducido por Scherer García resultaban inofensivos bajo la tutela de Díaz Redondo. Lo que era un punto de vista sostenido por la congruencia ética de un medio informativo, se convertía en palabrería hueca, como lo eran los discursos de cualquier funcionario. Qué lección aquello. Lo mismo sucedió con algunos de los colaboradores que “regresaron” a su casa (Raúl Prieto, “Nikito Nipongo”, antes de su retorno, llamaba al periódico desde las páginas de *Proceso*, el “Estiércol”). Algo similar, también, a lo sucedido con los que creyeron cubrir los lugares dejados en *Plural*, por la renuncia de Octavio

Paz y sus colaboradores, y que Alejandro Rossi bautizó —a esos que abordaban el barco vacío y creyeron bañarse de prestigio de quienes lo abandonaban—, si no mal recuerdo, eficazmente con el epíteto de “ratitas históricas”.

La salida de Scherer García y su grupo de colaboradores concluyó el frágil equilibrio que había mantenido el periódico con el gobierno a lo largo del régimen de Luis Echeverría y en los últimos años de Díaz Ordaz. Se explicaba su existencia porque daba sustento real a la retórica mantenida por el primer mandatario de que con él se respetaría y se daba aliento a la libre expresión de las ideas y al pensamiento crítico. Pero hacia 1976 mucho de la gestión echeverrista se encontraba sumamente desacreditada. Si en algún aspecto la gestión de su predecesor había alcanzado algún resultado positivo ese era en la macroeconomía. Bajas tasas de inflación, acompañadas de altos porcentajes de crecimiento económico. Finanzas públicas sanas y un déficit externo manejable (eso en medio de un discurso “revolucionario” en plena descomposición). Bastaba con mantener los lineamientos generales, pero no se hizo así. Se abrió la llave del dispendio. Los “cañonazos de cincuenta millones de pesos” abundaron en todos los sectores para crearle al régimen una imagen “progresista”. “Candil de la calle”, en el plano externo, se arengaba al estertóreo régimen franquista y al del golpista Pinochet, se viajaba y se viajaba con la idea de alentar una vigorosa postura “tercermundista”, contradictoria, insustancial e impracticable. La nave hacía agua por todas partes y, paradójicamente, lo único que parecía representar un cambio de rumbo favorable era la libertad con la que se manifestaba el *Excélsior*. La vida cotidiana, por otra parte, para un joven como yo, se presentaba muy complicada y difícil. El único empleo que pude conseguir por ese entonces, alguien que carecía de “palancas” (un pariente colocado en alguna dependencia gubernamental),

experiencia laboral y un exiguo currículum académico, fue el de la venta de enciclopedias (antes había elaborado combustibles para boiler, hechos de aserrín y petróleo que entraron en desuso, por la proliferación de los calentadores de gas, pero que me hicieron asmático) de casa en casa, en la que eran comunes los portazos en plena cara. Sometidos casi todos a un exilio interno, y los jóvenes bajo permanente sospecha, en el que nada de lo que sucedía en el país teníamos incumbencia, el único refugio posible era el lenguaje. La “libertad bajo palabra”.

Observaba Octavio Paz que en un país corrupto, “lo primero que se corrompe es el lenguaje”. De manera que el saneamiento de la vida pública de un país deba comenzar ineludiblemente por su prensa. De ahí que lo que sucedía en el *Excelsior*, que para algunos observadores pudiera ser un aspecto marginal de la vida nacional, resultara vital para enderezar el sentido de nuestra vida pública y, en consecuencia, de la privada. Todo parecía indicar que el aparato público, puesto al servicio de los intereses del presidente en turno y su modo personal de gobernar, impedido en parte por su propia retórica para intervenir en el diario de manera más abierta y frustrados sus intentos de corromper al cuerpo directivo, optó por alimentar la disidencia interna que permitiera la sustitución del cuerpo directivo por otro más afín a los intereses de su “proyecto político”. Aquellos que, en parte, habían sido limitados por continuar con la viciosa práctica de vender los espacios redaccionales y los que habrían sido marginados por sus propias incapacidades como periodistas a las orillas del diario. La maquinación, lo sabríamos después los lectores, se apoyó externamente a través de dos factores, fundamentalmente. El primero fue el golpear económicamente ya no sólo al periódico, sino a los intereses de la cooperativa en su conjunto, al alentar desde las oficinas gubernamentales una invasión de falsos ejidatarios al fraccionamiento “Paseos de Taxqueña”,

propiedad de los trabajadores del diario; el segundo consistía en atizar aún más la campaña generalizada en contra del diario en otros medios de comunicación (a uno le daba risa y preocupación simultánea, ver en *24 horas*, el noticiario estelar de la televisión privada, al iracundo Blanco Moheno decir sandeces y maledicencias varias en contra del diario de manera sistemática y sin mucha coherencia, pero en ese horario, las diez de la noche, y en proyección nacional, los efectos en la gente poco informada no eran desdeñables), el propósito era crear entre los cooperativistas, sobre todo a partir de la invasión a su propiedad común, la suficiente angustia que los inclinara a cambiar, “por las buenas”, la línea editorial del periódico. Al examinar aquellos acontecimientos, las anécdotas recogidas y las múltiples reflexiones de los protagonistas, uno queda con la certidumbre de que la cooperativa en su conjunto, cansada y temerosa del asedio constante al periódico, terminó por colaborar “voluntariamente”, cómplice del propio Estado, dando término con aquel proyecto editorial, a cambio de su tranquilidad laboral y económica, puesta por encima de los “ideales burgueses” que detentaba la línea editorial del periódico (en la asamblea en la que se suspende a Julio Scherer García, a Hero Rodríguez Toro, el gerente general del diario, y a los colaboradores más cercanos del director general, los opositores internos la manejaron como una confrontación de clases entre la “indiada” y la élite del diario, nos cuenta Vicente Leñero en su novela testimonial *Los periodistas*). De manera que el régimen de Luis Echeverría, con una gran dosis de cinismo, podía señalar que la salida del director y sus colaboradores fue una decisión interna del periódico. En este sentido, no debe asombrarnos demasiado que después de años de declinación del diario en su prestigio y en su economía, a pesar del fuerte, constante y decidido apoyo gubernamental, es expulsado Regino Díaz Redondo, el 20 de octubre

de 2001, de la dirección del periódico por obvia ineptitud —el semanario *Proceso* denunció que se había hecho de una propiedad en Madrid, de donde es originario, en los días en los que se da su salida del diario, valuada en diez millones de dólares—, pero no por sus complicidades con el poder o por la traición que había fraguado en contra de su antiguo jefe y amigo. Es bajo esas circunstancias como debiera leerse el tibio reconocimiento ofrecido por los cooperativistas a quien llevara al diario, hasta 1976, a su más alto nivel periodístico y aun económico.

Uno percibe, ahora, que la concesión largamente anhelada por la cooperativa, el permiso para urbanizar los terrenos de lo que sería “Paseos de Taxqueña”, muchos de los cooperativistas lo entendieron no como un logro de la directiva, sino como una concesión del presidente Echeverría. La libertad misma del periódico concebida como una graciosa concesión del poder y que fue lo que dio sustento, a fin de cuentas, al “ascenso” de Díaz Redondo a la dirección del diario.

De varios modos, lo que nos heredó la supresión de aquel *Excélsior*, como antes la represión estudiantil del 68 y del 71, fue una profunda crisis moral de nuestro proyecto histórico como nación que fue, paradójicamente, la que indujo en muchos, desde la rabia y el coraje, en los años siguientes, a propiciar cambios profundos en la vida política del país que, en parte, tuvieron como recompensa la transición democrática que ha vivido el país en los años recientes. Por supuesto que esto no impidió que muchos convencidos de que el sistema político mexicano era irreformable, tomaran las armas como forma de lucha política, pero con una variante sin duda novedosa en términos de lucha insurreccional; al menos en lo que se refiere al caso más relevante, el de la guerrilla zapatista: el emplear las armas como recurso simbólico, más que letal, que sirviera para llamar la atención y hacer conciencia sobre temas ancestralmente pospuestos en la

vida pública del país y de América Latina, relacionados con los derechos civiles, culturales y políticos de los indígenas, de los grupos indígenas y, en general, de los marginados (“los del color de la tierra”). De manera que la represión estudiantil de las décadas de los sesenta y setenta, y la cínica intervención gubernamental en el periódico *Excelsior* generaron, como paradoja y como revancha frente a los Díaz Ordaz y Echeverrías, un escenario de rebelión civil en contra de la represión y sus varias manifestaciones, y a favor de la transparencia informativa y la libertad de expresión, que, junto con el novedoso discurso zapatista, han marcado la pauta de nuestra transición democrática que, de culminar, deberá, como toda democracia auténtica, no tanto resolver los problemas sociales de los cuales surge, pero sí darles claridad en su enunciación y en sus posibles respuestas. Completar esa transición será, tal vez, el modo más idóneo de seguir siendo cómplices de aquellos jóvenes que fuimos, hace veinte o veinticinco años, cuando las multitudes se poblaban de solitarios y el mundo, decía Chesterton, era tan viejo.



Más allá de permitir solamente una lectura del cuento mexicano reciente descubriendo los derroteros de la narrativa mexicana, la edición 2002 de *Los mejores cuentos mexicanos* establece una continuidad con su cuarta edición y es un corte sincrónico que autoriza al lector a descubrir obsesiones y fantasías, fobias y anhelos; *culs de sac* y horizontes de la sociedad que lo produjo y consumió tamizándolo al menos por un doble filtro, el de la mesa editorial de la publicación periódica que lo puso en circulación y el de los ojos del antologador, José de la Colina, auxiliado por Alberto Arriaga, quienes lo recuperaron del suplemento o revista.<sup>1</sup> Un paseo por los laberintos del cuento así antologado pone al descubierto espectros que inesperadamente surgen cuando un editor brinda la oportunidad al lector de acercarse a una producción cortada de esta manera, arbitraria y actual, sin menoscabar los riesgos que una empresa de caza siluetas supone en tales terrenos.

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

<sup>1</sup> Los textos han salido en efecto de la prensa: no se consideraron aquellos que no fueron publicados en una revista impresa. Se han ignorado esfuerzos como el de *Ficticia* [www.ficticia.com](http://www.ficticia.com), proyecto animado por Marcial Fernández, que ha dado un dinamismo muy particular a un género que por su brevedad ha resultado favorecido por la red.

Organizados al azar del alfabeto (es la inicial del apellido del autor lo que determina la secuencia), sin ordenamiento temático,<sup>2</sup> cronológico, genérico,<sup>3</sup> en los cuentos de Amezcua y Antúnez que abren esta recopilación del 2002, se produce un accidente. Los hechos son presenciados por personajes que se encuentran reducidos a testimoniar pasivamente, atrapados en la imposibilidad de aportar ayuda, síntoma quizá de una sociedad pasmada, apresada en individualismos que convierten al otro en ínsulas inaccesibles.

En el primero, el reloj se ha detenido a las tres cuarenta y cinco, justamente cuando las miradas de dos hombres que no se conocen, se encuentran en el vacío, en el cuento “El instante, el vacío” de Vizania Amezcua. Un hombre está a punto de caer desde un balcón del quinto piso; desde la calle, otro lo ve. Con el dejo en el paladar del fracaso del último intento, ambos, Salomón y Emilio, comparten la certeza del rechazo femenino y el encontrarse inútilmente en una situación impensable: no saben nada del otro, como si la única “relación” aún posible fuera la de resentir los efectos del desaire y no poder dar una mano a la situación extrema del otro. En semejantes circunstancias, el lector se pregunta si despeñarse de un balcón en un quinto piso, es tan sólo un accidente. Narrativamente no queda sino describir la situación extrema y sin retorno de un personaje ante la muerte. Nadie puede auxiliarlo. Lo suyo queda en el pasado; lo narrable de su vida es apenas la descripción del trecho inmediato que lo

<sup>2</sup> La primera edición a cargo de Hernán Lara Zavala, tenía los siguientes apartados: “Amorosos y eróticos”, “Amor que no se atrevía a decir su nombre”, “Iniciaciones, remembranzas y educación sentimental”, “Negros y políacos”, “Mundos imaginarios”...

<sup>3</sup> Los cuentos, fuerza es decirlo, provienen sobre todo de *Letras libres* (por lo menos el 20 por ciento) *La Jornada semanal, sábado* y la revista *Crítica*.

llevó a esa situación sin retorno. Apenas algunos detalles en el cuento sirven para bosquejar una antigua relación y una ruptura. En contraste, nada se sabe de Irene y Sofia. Son seres que titilan en la noche. El futuro es la muerte en una situación de tres personajes paralizados, sin poder hacer nada. Momento de *shock*, de sorpresa que rebasa las necesidades del otro en el más radical desamparo.

En “Ella dijo que te amaba”, de Rafael Antúnez, también aparece la muerte como perspectiva para los protagonistas. La irrupción no sólo de lo inesperado, sino de lo que pareciera imposible. Mercedes muere en los brazos de quien nunca se atrevió a hablarle. La verdad no se sabrá, ni los móviles que impulsan a los personajes (¿por qué disputaban?). Roberto se salva del accidente por haber terminado con Mercedes. Por otra parte, los tres personajes de “Ella dijo que te amaba”, se encuentran sin trabajo, sin relación amorosa, sin futuro.

En los cuentos de la edición 2002, se narra la irrupción de lo inesperado en una realidad contraria a los deseos y conveniencias de los personajes: contraponiendo los intereses del sujeto y los de la multitud, el texto poético como metáfora del goce íntimo, y el partido como representación del goce masivo, “El poeta en el estadio” de Gabriel Wolfson articula el miedo a la fragmentación. El flujo de conciencia permite al lector entrar en la conciencia crítica del poeta Mario Fernández quien se descubre permanentemente apartado de un grupo, en el gesto, tan suyo, de censurar. El apartamiento del poeta se opone a la tendencia simbiótica que exige la multitud en el estadio. Si sus poemas, ese producto que considera como *su* logro expresivo, depósito de su duelo, tan sólo sirven a la masa para hacer confeti, para celebrar un gol (para colmo, mediocre, en un mal partido) podemos preguntar ¿qué representa el sujeto dentro de la multitud?, ¿qué valor tienen las obras del sujeto para el otro? El poeta

confirmará que se es poco o nada fuera —y dentro— de la multitud, de la felicidad embrutecedora de un partido que como el mismo poeta lo señala debe ser explicado radialmente a los aficionados que se encuentran en el estadio. En contraste con la fiesta futbolera en que todo es simulacro, el contenido de las poesías (una versa sobre la muerte de la amada; otra describe la rivalidad en el mundo animal —violencia de indefensos contra aves de presa—), queda como palimpsesto en el confeti. Los fragmentos son lo suficiente grandes y permiten determinar la paternidad del texto; e insuficientes para que alguien pueda formarse una idea del contenido de la poesía. A fin de cuentas, en el estadio, catedral de la masa, la poesía, objeto alienado, está destinada a la basura. No provoca emoción íntima; por el contrario, sirve como signo de “emoción” colectiva, indiferente a los objetivos con los que fue concebida. “El poeta en el estadio” señala irónicamente el lugar de la poesía en la sociedad de masas.

En “*De fornicare angelorum*” de Guillermo Vega Zaragoza se articula la trasgresión, el humor y el sexo. Con una gran dosis de iconoclasia e irreverencia, que constituyen una bolsa de oxígeno en medio de la beatería barata desatada incluso desde el “gobierno”, la silueta de la sexualidad que se dibuja en un cuento que responde a una lógica creativa de amplificar un chiste, tiene matices claramente sádicos. Entre risas y chanzas se descubre el gesto del Amo, de un narrador que se preocupa sólo de gozar: el cuento no es otra cosa sino el reporte de ese placer, que se magnifica si éste se cumple sin la voluntad del *partenaire*, si lo fuerza y además lo obliga a funcionar en un ámbito ajeno al suyo, como es justamente cogerse a un ángel. Si los ángeles existieran, deberían, incluso ellos, estar al servicio del Amo que no muestra interés alguno, por ejemplo, en que alguien lo ampare de noche o de día... Lo suyo, en cambio, es disfrutar sodomizando violentamente al otro.

Burlándose desde el espacio del título que anunciaría un tratado medieval sobre la peregrina materia, el Amo transforma su exposición en instructivo. De tal forma, primero hay que lograr que los ángeles se manifiesten, luego que cobren corporeidad, posteriormente obligarlos a que se empinen para finalmente ensartarlos. El cuento celebra una sexualidad políticamente incorrecta, la violencia, la trasgresión de códigos (religiosos, heteronormativos, de los géneros literarios...), se trata de la promoción del placer por el placer mismo, de tomar el micrófono para contar aventuras apenas disimuladas con el expediente de remitirlas al universo celestial: Brillante, aunque parcial, salida del clóset. En un contexto en el que “Son muchos los que desean y muy pocos los que alcanzan”, y ante “la cada vez más disminuida capacidad amorosa del hombre moderno”, el Amo sabe que es preciso “no sucumbir ante la tentación de utilizar las alas del ángel como agarraderas a la hora del fornicio.” Aunque “Se trata de efebos bellísimos... y son muy entretenidos” (p. 210). Violencia, sodomía, homosexualidad, exhibicionismo, constituyen un agasajo para el narcisismo de un narrador que habla en primera persona, exhibiéndose como dueño del saber. En tal contexto, quien escucha es un neófito, un pupilo boquiabierto que aprende a través de la experiencia del Amo, que se exhibe y goza sexualmente. No es casual que en la presentación del libro, *De la Colina sintiera* la necesidad de explicar la inclusión de “*De fornicare angelorum*”: “Tengo esa idea de que siempre la literatura es contar, aunque sea contar una idea o una sucesión de ideas, y de ahí hay algunos cuentos que no son tan cuentos pero tienen ese carácter narrativo que fue para mí el que privaba sobre cualquier otra consideración”.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Cfr. Palapa Quijas, Fabiola, “La literatura implica contar, señaló José de la Colina. Nueva edición del volumen *Los mejores cuentos mexicanos*”, en *La Jornada*, 25 de octubre de 2002.

A ningún sitio lleva el periplo sobre la nieve que realiza el protagonista de “El intérprete” de Jordi Soler. Después de un par de ginebras, armado con raquetas para no hundirse en la nieve, sale del hotel Syracuse en medio de la tormenta, tan sólo para regresar del Ondonaga Lake cuando con el tronido de rodillas, codos, cadera ha producido una “sinfonía”. Megalomanía aparte, lo anima su negativa a colocarse como pareja para alguien a quien llama Oklahoma, la hermana de Nebraska (curiosa estrategia de nominación: como si estas mujeres fueran algo más que toponímicos; y apenas tuvieran relieve). El cuento se narra como resistencia a un mundo femenino que cuida, materna, y que exige un pago por ello. Para el narrador, en cambio, con el otro femenino, se trata a lo sumo de una relación sexual, de un intercambio de placer con lo cual se establece la batalla entre goce y afectividad. De hecho, todos sus placeres del protagonista son de naturaleza corporal, como el mismo placer de dar una vuelta, produciendo ruido con las articulaciones, desempolvándolas. Tanto espaviento para terminar en la misma habitación, frente a un cuerpo femenino del que huyó, y con deseos de llorar. Su tentativa de apartarse no tiene éxito y se ve obligado a retornar a aquello que no puede aceptar. Lo importante en el cuento sucede fuera del circuito que describe el paseo del protagonista. Dentro de lo que niega, de lo que no quiere reconocer, frente a eso que no quiere aceptar.

Las estrategias de negar la realidad en *Los mejores cuentos mexicanos* se hacen en nombre de una amoralidad que resiste a la fuerza de una sexualidad heteronormativa, o se hace para tramitar el duelo de la entrada en la senectud: el espacio del cuento permite la evasión necesaria a un entorno constrictivo.

“Una condición excepcional” de Homero Aridjis parte desde una afirmación general “Todos habían envejecido” (p. 27) hasta la conciencia final “el único viejo era yo” (p. 47). El cuento

consiste en comprender la fuerza denegatoria con que se ha actuado; asumir lo que tan afanosamente se ha negado, tomar conciencia tanto del estado físico real como del expediente de que se ha recurrido sistemáticamente a la fantasía para arrinconar lo incómodo, y las consecuencias enormes de tal hecho, que implican la dificultad de reconocer los datos más elementales de la realidad, el aspaviento tan costoso que fue necesario para llegar a tal constatación.

El lector entró a “Una condición excepcional” como si se tratara de un cuento fantástico; cuando lo termina la excepcionalidad se ha vuelto lo que es: una estructura colindante con el delirio, y sus mecanismos si bien nos sorprenden, se tornan de una opacidad monótona. Acompañando a Luis Mario Andino, el protagonista y narrador, el lector carece de otros elementos que los de su punto de vista. Al principio, un mediocre pintor se transforma en ser excepcional. Al final, el miserable pintor, convertido eventualmente en portero, ha perdido todo, incluso su juventud. Se ha desprendido incluso de la noción del tiempo: le parece que el proceso tomó un día; en realidad el envejecimiento no es patológico; tampoco repentino. Sí lo es, en cambio, la conciencia que tiene de sí.

Gregorio Cervantes Mejía apostó por la geografía fantástica borgiana en “Historias del Pirra”, en el que el protagonista que ha perdido noción de las coordenadas espacio temporales, habita solo en un vasto palacio, construido en torno a una columna. En su soledad, despedaza a su propia imagen reflejada en los espejos de las galerías. Con ello terminan las historias del Pirra y los viajeros cesan de llegar a ese paraje rodeado de cedros y desiertos. El vasto palacio que pretendió reemplazar la ciudad soñada por todos, se transforma en claustro asfixiante. El aventurero no llegó a sitio alguno que no sea del orden del delirio. De todas formas, las “Historias del Pirra” remiten a un más allá

inaccesible, nunca visto, construido por los relatos de viajeros, por sus expectativas, por ese afán de quien deja todo en busca de una ciudad utópica a la que no puede llegar, que no puede fundar, y se transforma en un sueño del que no puede volver; los personajes se quedan en la empresa. Llegan, regresan, ¿de dónde proceden? Es sintomático que esa Pirra, sea soñada en la ciudad más grande del mundo, en la ciudad a la que todo mundo llega, sin que haya alguien que pueda impedir su crecimiento. Una ciudad desde donde parecen absurdas las historias de ciudades abandonadas e inaccesibles. Pirra es el contrario de Ciudad de México, un sitio que con su inaccesibilidad puede sostener esta ciudad tan penetrable, tan traspasable, tan refugio de cualquier emigrante, vagabundo, ciudad obligada, paso de todos y al alcance de todos, incluso de aquellos que padecen el mal de esta ciudad. Su única aspiración sería convertirse en ese sitio inalcanzable. Un forma de evadirse, sin un destino, en busca de una ciudad amurallada, en busca de un refugio no hollado.

Al igual que en *El ángel exterminador* de Luis Buñuel, Fabio Marábito describe la necesidad de murallas, de la auto-represión en “El muro de Berlín”, donde plantea que es preciso contar con un muro para poder saltarlo, para poder liberarse, para establecer un más allá inalcanzable que nos alivie de un más acá gris y cotidiano en el que estamos condenados a llevar nuestra existencia. Un más allá en el que se depositen las esperanzas inalcanzables del más acá.

Jorge López Páez en “¡A sus órdenes!” nos abre a un orden formado por Yoya-Demetrio-Carlos, una tríada de hermanos, en el que todo es sujeto a la interpretación; sin dejar nada a la expresión directa. Aparentemente, Demetrio está a las órdenes de ellos: si es requerido por su hermana, acude solícito; por otra parte, su hermano es su patrón en la compañía familiar que fabrica ropa: excusas que el narrador insinúa apenas para quedar



a salvo de sospechas, o de responsabilidad en lo que va a contar. ¿Cómo circula el deseo en esa familia en que Demetrio supone una relación entre el general Ruedas y su hermana? ¿Es Demetrio quien cumple el deseo secreto que adivina en su hermana? ¿Es ella alcahueta? ¿Acerca Yoya a su hermano con el general Ruedas para alejarlo aún más de Arturo, su amante? Por otro lado, Demetrio jura guardar silencio justamente por Arturo, a quien está siendo infiel... Lo cierto es que la fama del general, su acabada imagen de poder, eficacia, dinamismo, cuidadosamente construida por Demetrio se desmorona de tajo, por un minuto de placer que le proporciona el mismo Demetrio. El empeño de éste como narrador que crea lo que después destruye resulta inquietante.

En “¡A sus órdenes!” es imperativo sodomizar al poderoso, entregarlo al escarnio público: resulta insoportable esa figura omnipotente (¿o acaso es imprescindible para poder destruirla y cobrar los dividendos [morales, narrativos, carnales] de tal destrucción?). Es preciso vivir (narrar) para infamarlo, desplazar el placer del orden de la genitalidad para someterlo al juego de poder, para realizar el envilecimiento ritual del poderoso. La narración apunta al axioma de que no hay hombre verdadero por más macho, varonil y poderoso que parezca; no hay figura masculina que no se entregue a placeres inconfesables (léase homosexual). En este universo del desencanto de la figura del padre, las órdenes, los juramentos no se cumplen, lo que se ejecuta es la traición, la delación, se libra al otro al escarnio, incluso a la pareja. Es preciso entregar a quien brindó placer, no ser fiel, no tener más relación con él puesto que todo está dominado por una homofobia, por una vivencia de la indignidad, de la Mácula: quizá por ello el “amor” se hace en el baño y en cuclillas. Es preciso balconear a las figuras de poder en su miseria, en sus gustos indignos (hablo desde el punto de vista de la axiología

de ese universo): delatar *el* gusto “inconfesable”. Aunque parezca demasiado arcaico, el develamiento de la homosexualidad aún es motivo de suspenso. Es esa *la* revelación final, es eso lo que hace girar al mundo, a la sociedad, eso es el placer más profundo, delatar al cómplice. Toda la parafernalia fetichista acude a la cita: el uniforme, el fuate, el carácter imperativo, el sexo rápido, las amenazas. La anagnórisis es la sodomización. Demetrio divulga, goza el placer suplementario de narrar la exhibición de su pareja: Demetrio librerá a los lectores, a todo aquel que quiera leer “¡A sus órdenes!” el secreto de su *partner*, lo entrega a la picota pública. Ese general, antes admirado y respetado, será el hazmerreír.

Con una estructura de serpiente que se muerde la cola, en “La llamada” Sergio Fernández elucubra lo que pudo haber sido. Ante el miedo, se abren las interrogantes: ¿qué discutían los dos desconocidos en la habitación de al lado?, ¿qué tipo de relación deseaban?, ¿de dónde salieron? Punto fundamental es que esos extranjeros llegados de la oscuridad de la noche, representaban la posibilidad, única para el protagonista, de separarse de su madre, de romper un lazo asfixiante. “La llamada” es un espléndido testimonio de formas que adoptó la homosexualidad en el milenio pasado: en primer lugar, de una mentalidad que se engolosina responsabilizando a una estructura familiar de producir al homosexual de manera casi mecánica: ello era como consecuencia de la ausencia de padre, sumada a una madre posesiva... trabas de una familia que supuestamente provocarían la disfuncionalidad llamada homosexualidad, con el correlato publicista que implícitamente demostraba cómo una familia normal era necesaria para un hijo normal y una vida normal en el más normal de los mundos normales: habría que añadir en el más pasivo, en el menos innovador, y aburrido de los mundos en lo que no pasaba nada fuera de una normalidad de simulacro

que reduce a la miseria a la humanidad obligándola a rechazar la diversidad, la diferencia.

El dejar esa posibilidad abierta, el hecho de no ceder a lo desconocido, condenan al sujeto a retornar una y otra vez a ese momento, al qué hubiera pasado..., quizá la forma más devastadora de negación de un presente al que borra de un plumazo. Una y otra vez regresará el narrador a esa situación; una y otra vez sonarán las diez de la noche. Unas diez de la noche a las que no siguieron las once de la noche, a las que no hubo una consecuencia. ¿Acaso la sociedad mexicana ha rebasado las diez de la noche o sigue en ese círculo, que ese sí es verdaderamente, vicioso?

¿Cuál es el valor discursivo que se puede desprender de la galería de personajes que despliega esta antología? Por encima de las eventualidades de la selección antológica; más allá de la pequeña historia que pudiera ligarse a todo ello y cuyo análisis puede mostrar el espectro de prácticas de poder en el terreno de la literatura, quizá no diferentes de otras prácticas, de la lógica de los grupos y capillas, de estrategias de exclusión e inclusión que permiten ejercer, conservar, incrementar, renovar el poder, su interés se deriva de colocarla en su valor discursivo.

En *Los mejores cuentos mexicanos edición 2002* aparece la gaydad oprimida. Se trata de la relación sado-masoquista que retrata López Páez en “¡A sus órdenes!” y de la nostálgica “La llamada” de Sergio Fernández. Una sexualidad que no se constituye en relación alguna. El protagonista se quedará para siempre perturbado por las posibilidades que hubiera podido abrir el ceder a una relación. Era la posibilidad de huir del opresivo nexo con la madre, en la que al parecer ha quedado ese sujeto que tuvo miedo frente a otro que pudo haber sido liberador, frente a un otro, conocido, que era opresivo. Las apuestas se hicieron. Se apostó hace una eternidad. Ahora sólo queda

rumiar en las posibilidades que se hubieran abierto. Esa posibilidad de salir; ese umbral que no fue franqueado; esa llamada que se contestó, aunque el sujeto muestra su incapacidad para acudir al llamado de la llamada. La *gaydad* no aparece sino a través de opciones que implican violencia en mayor o menor grado. Cogerse a un ángel, o debería plantearse cogerse a un enclosetado; no coger. Y en los entretelones de la nota roja, en la disco-frivolidad de un gay que ofrece buenas propinas al taxista y utiliza exóticos perfumes del cuento de Marcial Fernández, “Nereo, nieve de Olimpo”. La soledad de ese sujeto no difiere de la del heterosexual tal como lo confirman reiteradamente los cuentos de Vizania Amezcua, Homero Aridjis, Rafael Antúnez; Jordi Soler, Gabriel Wolfson, Beatriz Meyer, y Javier García Galeano.

Para el protagonista de Sergio Fernández todo se ha jugado en el pasado; el de López Páez, todo se juega al mostrar que quien tiene el poder no es quien lo exhibe y para el narrador de Wolfson en velar la relación que no podría decir su nombre sino a través del humor: coger es el imperativo; un homosexual vale tanto como cualquier otro, ángel o mujer. Intentar una lectura genérica significa el irremediable conteo: tres cuentos de mujeres (quizá los que menos me gustaron), cuatro cuentos con tema homosexual (sin duda los mejores): ningún cuento gay. Con la temática del desempleo, de perder en el juego, al describir una realidad en la que han caído las coordenadas que orientaban, como en “El muro de Berlín”, al mostrar la opresión, o los últimos instantes, llama la atención el número de cuentos en esta antología en que se fabula el fracaso, la decadencia, el desamparo: “La dársena” lo hace a través de un barco abandonado; “Las palomas de Elista”, por la muerte del perro-guía; “Este lado del silencio”, a través de una desgastante relación de reclamar, de solicitar a alguien que por largo tiempo ha menospre-

ciado; “El poeta en el estadio”, a través de una masa que despedaza la obra de un poeta, único punto de contacto entre la estulticia futbolera y la poesía. Entre otros cuentos que silencian la represión, aparece una caricatura de ella en la imagen de un inquisidor omnímodo, que no se toma siquiera el trabajo de leer: censura y burla ante un autor-pelele que apenas balbucea. Del cuento expurgado nada sabemos, como tampoco sabremos del texto que se encuentra en el origen de “De este lado del silencio”. En ambos cuentos, hay una historia que no conoceremos por obra de la represión: las condiciones de lectura y de producción del cuento se vuelven mucho más importantes que la anécdota misma. A pesar de las razones que podamos aducir para ello, a la historia no podremos acceder: las tramas persisten como espacio desconocido en las narraciones de Federico Patán y de Beatriz Meyer respectivamente: todo se mueve desde ese sitio al que no llega la palabra fabuladora del cuento. Es en este espacio de represión en que la palabra, cuando se pronuncia, sirve para culpabilizar (“La llamada”, “Ella dijo que te amaba”).

A pesar del título, “Ella dijo que te amaba”, las últimas palabras no fueron de amor. Sin embargo en el sepelio se le dirá que sí al ex-novio sólo para hacerlo sentir culpable. El narrador no pronunció una palabra seductora para quien posteriormente morirá en sus brazos, sin que él pueda hacer nada, ni para mitigar el dolor: en sus manos está alguien que no lo puede reconocer. Por casualidad se apodera entonces de sus últimos momentos, sin que haya conocido los del goce, el amor, o la amistad. Esta palabra que no vehicula la verdad, que sirve sólo para provocar la culpa, ¿es algo ajeno en nuestra sociedad?

## BIBLIOGRAFÍA

*Los mejores cuentos mexicanos. Edición 2002*, selección e introducción José de la Colina, Joaquín Mortiz, México, 2002.

Cárdenas, Noé, “El pulso del cuento”, en *sábado*, 26 de octubre de 2002.

Palapa Quijas, Fabiola, “La literatura implica contar, señaló José de la Colina. Nueva edición del volumen *Los mejores cuentos mexicanos*”, en *La Jornada*, 25 de octubre de 2002.

# LA CRÓNICA LITERARIA:

## UN ESCUDO CONTRA EL TIEMPO

JOSÉ FRANCISCO CONDE ORTEGA\*

[ En 1815, en su *Alacena de Frioleras*, en los números XVIII, XIX, XX, XXI y XXII, publica José Joaquín Fernández de Lizardi una crónica sabrosísima con el título de *Paseos con la Verdad*.<sup>1</sup> Y sí, en efecto, nuestro *Pensador mexicano*, hombre entre dos siglos y dos momentos políticos cruciales, escribe de acuerdo con su visión del mundo. Mucho de prédica moral y de ánimo reformador de su sociedad se advierten en sus escritos. Pero, también, algo de inquietantemente moderno se deja ver sin dificultad en éstos y en muchos otros de sus escritos periodísticos: el asumir a la ciudad de México como escenario vivo y actuante; el tratamiento “literario” de los asuntos tratados; la apropiación del léxico y de los giros populares de los habitantes de la ciudad, y, con todo esto, la seguridad de situarse exactamente en la frontera entre periodismo y literatura.

El siglo XIX mexicano es particularmente azaroso. La circunstancia política exigía la participación decidida de todos sus

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

<sup>1</sup> Véase la edición de Conaculta, José Joaquín Fernández de Lizardi, *Los paseos de la Verdad*.

actores. En este contexto, el periodismo fue un vehículo para la acción. Encendidas tomas de posición, quizás, impidió que el periodismo mexicano (cuando menos ciertos sectores) se constriñera a la exposición escueta de los hechos. La necesidad de convencer y adoctrinar trajo como consecuencia el desarrollo de la elocuencia como primera condición del buen periodista. Y si a esto se agrega la conciencia del escritor como artista, no es descabellado afirmar que esa borrosa frontera entre periodismo y literatura se vea, desde este momento felizmente contaminada. Por más que, en aras de justificados afanes de acotar territorios, ahora se discuta el asunto en las escuelas de periodismo.

*Los paseos de la Verdad* es un texto imaginativo y ágil, fluido. El *Pensador* no oculta su necesidad de adoctrinar ni de hacer prédica moral. No obstante, el que introduzca ciertos juegos, determinados recursos estilísticos y cuide el lenguaje le permite adelantarse a su tiempo y dar la impresión de que escribe un cuento. Por una parte, se le aparece la Verdad y lo lleva de paseo; por otra, este paseo le sirve para escuchar el habla de la gente de la calle y, al mismo tiempo, introducir juicios sobre su propia obra. Revive muertos y los hace hablar; discute sobre la sátira y su función; hace homenajes a sus autores —Villarroel y Quevedo— y termina sugiriendo que todo fue una pesadilla. Insisto, prédica moral aparte, la construcción de su crónica está aderezada con ironía, conocimiento literario, asunción de la ciudad y la noche y, sobre todo, con amenidad.

En la cuarta entrega del texto, siguiendo el juego de que, con la Verdad, pasea invisible por la ciudad, llega con aquélla a un puesto de periódicos y escucha dos juicios sobre su obra. El primero, laudatorio, le permite exponer su credo a propósito de la crónica, así sea con no poca dosis de intuición; el segundo, en contra, socarronamente refleja un principio de autocrítica.



La primera opinión es la de un lector de *Alacena de Friole-  
ras*, quien busca una entrega específica:

— ¡Qué lástima que no halle yo ese papel! Lo leí en casa de un amigo y me ha gustado mucho, porque está muy gracioso y muy moral. Bien que a mi me gustan todas las producciones de este autor, porque lo que escribe lo escribe con cierta sal que nos divierte; de cuando en cuando salpica sus papeles de alguna erudición; tienen mucha moral; satiriza los vicios con tino; y sobre todo, no se le puede negar la fluidez y facilidad de estilo con que sin cansar al sabio, se hace agradable y perceptible al más rudo.<sup>2</sup>

Adviértanse dos cosas: la “sal que divierte” y “la fluidez y facilidad de estilo”. Consecuencia: sin “cansar al sabio” puede ser leído por todo tipo de gente. Lo de la moral y la sátira contra los vicios son parte de los parámetros críticos de la época. Lo notable es la percepción que Fernández de Lizardi tenía de los procedimientos literarios.

Por eso vale la pena reproducir algunos de los juicios que emite su supuesto contrario. Juicios que, no tan solapadamente, pueden significar esa zona tan temida por un escritor: lo que no se debe hacer o ser.

No he visto en mi vida papeles más insulsos. Nada dice que no esté dicho, y fuera de esto, su estilo es un estío de bodegón. Metáforas, alegorías, tropos, bellezas, flores de elegancia, ni las conoce. Erudición selecta ni la ha visto.

Noticias exquisitas no las tiene. Términos castizos, exóticos y retumbantes ni los sabe. Sólo nos emboca moralidades añejas, sátiras frías y cuentos de cocina, y esto con una cantinela monótona y nevada. Lo único que tiene es lo que más enfada, y es aquel estilo faceto, truhán y chocarrero con que sin tener sal quiere las más veces arrancar la risa a sus miserables lectores. (...)

De un semipolítico arrojado, se nos ha vuelto un gracioso sin gracia, un erudito sin libros, un predicador sin virtud, un satírico sin crítica y un

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 39-40.

hablador sin substancia. [...], es un tonto de marca, escritor famélico y hablador por naturaleza.<sup>3</sup>

Autocrítica demoledora, pero también la lucha contra el ángel. Una voluntad de sí conocer metáforas, tropos, alegorías y bellezas; una necesidad de vencer a la blancura del papel. ¿No es, en este sentido, José Joaquín Fernández de Lizardi un amable precursor de la crónica de finales del siglo XIX, ya llevada a notables alturas líricas por los modernistas?, ¿no es, asimismo, venturoso ejemplo para los cronistas de la vigésima centuria, tan pródiga en cronistas para publicaciones periódicas?

## II

La crónica es, por su naturaleza, una lucha contra el tiempo. Y su combate entraña la más desoladora de las certezas: lo efímero de su condición primera: la actualidad en función de lo que sí ocurrió, no de lo que pudo haber pasado. Por eso vale la pena revisar, así sea a vuela pluma, a los primeros cronistas en español. Ellos quisieron dejar constancia de su paso por este territorio que ellos conocieron como Tenochtitlán. La Gran Tenochtitlán. Nuestra ya no tan leal, pero igualmente amadísima, ciudad de México. Y dejaron constancia de sus afanes, ambiciones y aventuras. Y se asombraron, igual que nosotros, de la generosidad de la materia física y espiritual que se presentaba para ser dicha en el tiempo. Y a pesar del tiempo.

El almirante Cristóbal Colón creyó haber llegado a La India. Al percatarse de su error, sus cartas al rey de España son una suerte de crónica desesperada para convencerlo de las bonda-

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 40.

des de la aventura. Esas cartas son, de alguna manera, crónicas de un fracaso, sin saber que se estaba construyendo un reino en el que, de verdad, no se iba a poner el Sol durante un buen tiempo. El caso de las cartas de Hernán Cortés es otro y, sin embargo, parecido: justificación de la aventura, pero el despertar de la codicia por las riquezas prometidas. En ambos casos el afán de persuadir le da fuerza a la prosa. El almirante con sus pocas luces de hombre que ve cerca el Renacimiento; Cortés con sus algunos latines y su paso efímero por Salamanca, nunca supieron que su destinatario no iba a ser únicamente el rey de España.

La prosa ruda y directa de Bernal Díaz del Castillo abre otra perspectiva. El soldado se empeña en enfatizar que nada le contaron. Y aunque eso de los años “no se le recuerda bien”, el asombro ante una civilización portentosa y su caída le permitieron construir el andamiaje de una práctica que, con el tiempo, fue depurando sus procedimientos hasta alcanzar nuevos rumbos y propuestas novedosas.

Instaurada la Colonia, la fuerza de otra realidad obligó a esfuerzos renovados. Francisco Cervantes de Salazar y Bernardo de Balbuena escriben sobre la piedra nueva la necesidad de reconocerse. Aquél, en el empeño de mostrar al visitante las bondades del nuevo territorio; éste, cantando la grandeza por nacer. Autores de su tiempo, inauguran, quizás, la necesidad del canto y la memoria. Es su actualidad, pero ya saben, con Quevedo, que lo fugitivo permanece y dura.

### III

En 1915 publica Luis G. Urbina *Cuentos vividos y crónicas soñadas*. En las palabras que sirven de presentación al volumen escribe “El viejecito”:

No dudo, lector, de que vas a encontrarlo (el libro) frívolo y verboso. Lo frívolo depende de que, en un tiempo, la *crónica* era sólo un pretexto para batir cualquier acontecimiento insignificante y hacer un poco de espuma retórica, sahumada con algunos granitos de gracia y elegancia. Se soplabá en el cañuto del idioma, y la pompa de jabón subía, matizada por la luz del momento. Trabajo tal —inocente juego de niños— nos mortificaba, como un suplicio a los que de él teníamos que vivir, pero entretenía a los muchachos de nuestra generación.<sup>4</sup>

¿Sorprende la extraña similitud con las palabras arriba citadas de José Joaquín Fernández de Lizardi?<sup>5</sup> Sí y no. Sí porque un siglo de distancia implica una cantidad considerable de circunstancias de todo tipo. Y porque cierta historia literaria nos ha habituado a cortes tajantes en el desarrollo de ésta. No, puesto que, si bien es cierto que en nuestro país nunca han existido arriesgos formales en la experimentación artística, no es menos cierto que un proceso de maduración, decantación y reconocimiento de la herencia cultural ha sido la manera de fortalecerse en la tradición.

Así, las intuiciones del *Pensador* cristalizan, sobre todo a partir de la generación modernista, en proyectos de conciencia artística. Además, existe otra coincidencia entre el autor de *Lámparas en agonía* y el de *El Periquillo sarniento*: la capacidad autocrítica. Aquél la realiza en plena madurez y en un texto de introducción; éste, dentro de una ficción. La intención es la misma, por más que Urbina haga un ajuste de cuentas con la aventura literaria de su generación que, por otra parte, fue la mayor empresa cultural del siglo XIX. Esto escribe quien fuera secretario de Justo Sierra:

Durante mi juventud, es decir, hace más de veinte años, se realizó en México el fenómeno literario llamado *modernismo*. Era una fiebre

<sup>4</sup> Luis G. Urbina, *Cuentos vividos y crónicas soñadas*, pp. XVII y XVIII.

<sup>5</sup> Véase *supra*.

eruptiva, una enfermedad infantil, de la cual se contagió toda la América española. El movimiento de rebeldía se caracterizó, principalmente, por el afán inmoderado de renovación del léxico. Las palabras y los giros usuales fueron desdenados. Se borró el vocabulario aceptado y se dio tormento a la sintaxis. ¡Todo nuevo!, era grito de guerra. El galicismo triunfaba como caudillo espurio de aquella revolución de las letras. Y los despropósitos y los disparates, y las aberraciones encontraron libre campo para sus fechorías.<sup>6</sup>

Y todo para explicar su tendencia a ser “verboso”. Claro que más adelante explica las bondades del movimiento y su importancia para la historia literaria mexicana. Pero tales esfuerzos de autocrítica han sido, también, una constante entre los escritores de verdad.

Esto explica en gran parte el desarrollo de la crónica literaria urbana durante el siglo XIX. De Fernández de Lizardi a Urbina, la ciudad de México se constituyó en un inmenso caleidoscopio. Gente, anécdotas, visitantes, policías, peladitos, muchachas que trabajan, “locas del cuerpo”, lugares, plazas, comidas, funciones de teatro, artistas, en fin, un universo completo de temas fue pretexto para la madurez de la crónica.

Sería prolijo nombrar a una parte mínima de cultivadores —no es el propósito de estas líneas—; no obstante, es de justicia mencionar a Guillermo Prieto, incansable caminador de la ciudad y acucioso observador. A él se le deben muchas páginas memorables del pulso de esta ciudad. Y a Ignacio Manuel Altamirano. Y a Marcos Arróniz. Y a Nervo, Gutiérrez Nájera y Tablada. Y a Rubén M. Campos.

En los periódicos de ese siglo se cumplió parte del proyecto de crecimiento de la literatura mexicana. Y el principio de renovación del idioma que significó el modernismo se dio en la

<sup>6</sup> Luis G. Urbina, *op. cit.*, p. XVIII.

prosa; y en ésta, la forma casi ideal fue la crónica. Y de muchas maneras, ésta es la que heredan los cronistas vigesémicos, sobre todo los de la segunda mitad.

## IV

Casi recién iniciado el siglo XX, un grupo de escritores, un tanto ceñidos a cierta nostalgia, ofrecieron otra vertiente: la crónica de recuperación de un pasado aún en lucha con una actualidad asaz ingrata. Es decir, el nuevo territorio, eternamente visto desde la ciudad de México, todavía estaba en construcción. A la piedra prehispánica se le había sobrepuesto la española: era una ciudad mestiza vestida con ropajes españoles. Y éstos, por las continuas luchas de la décimo novena centuria, parecían estar en peligro. Entonces comienza una lucha literaria por recuperar la memoria de calles, lugares, traza, de la ciudad colonial que empezaba a ser nostalgia.

Artemio de Valle-Arizpe, Luis González Obregón, Genaro Estrada y muchos otros se empeñaron en dejar testimonio de su estar en este mundo y en este lugar. Por ese trabajo de reconstrucción la ciudad de México no ha perdido, hasta la fecha, toda su historia. Leyendas y anécdotas; historias de gente: aparición y desaparición de lugares entrañables; registro de monumentos y construcciones con valor arquitectónico, histórico y/o sentimental fueron material para estos hombres. Crónicas de la memoria y del documento, las de estos escritores, si bien contaron con el beneficio de la aventura modernista, también quisieron resguardarse en la seguridad de una prosa más castiza, más cerca de los prosistas españoles.

Quizás otra idea de la aventura. Tal vez la necesidad de no olvidar otros fantasmas. Acaso la nostalgia temprana por un

espacio que sentían alejarse poco a poco. Con todo, la crónica de estos autores memoriosos preparó el terreno para la plena madurez del género.

## V

A Salvador Novo le tocó ser un punto de referencia inevitable. Provocador y polémico, gran poeta y personaje público, puede decirse que fue —es— un escritor con el que se puede aprender a escribir. Su prosa sigue siendo de una actualidad asombrosa. Fue nombrado cronista de la ciudad de México —finalmente puesto de tipo político—; y en ese momento comenzó a hacer patente que esta ciudad ya era mucho más que el ahora llamado Centro Histórico. La ciudad, sobre todo para decirla, había exigido ensanchar sus límites.

Había que pensar cuidadosamente en nuevas posibilidades. Y se vuelven los ojos a los barrios más alejados del centro. Pero ya no como referencias más o menos pintorescas, sino como lugares donde la vida de la gente estaba registrando esa nueva conformación del espacio. El mundo comienza a volverse más ancho y menos ajeno, parafraseando a Ciro Alegría. Es la segunda mitad del siglo XX.

Es cuando un Carlos Monsiváis, muy joven, se arriesga a tomarle el pulso a una renovada ciudad, a la de los hombres del alba y las cantinas; a la de las marchas y los espectáculos políticos; a la de las huelgas y las figuras de la farándula. Sin olvidar la lección de historia, Monsiváis decanta y hace crecer el género. Con una prosa incisiva y exacta, el autor de *Días de guardar* escribe de todo y para todos. Su ironía es fino estilete que se introduce en aspectos poco advertidos de la realidad. Mejor dicho: disecciona sabiamente los hechos para ofrecer a los lec-

tores nuevos aspectos. Así, le da nuevo aire al género, y lo prepara para que una nueva generación lo retome y lo utilice para decir una realidad cada vez más vertiginosa.

Carlos Monsiváis tuvo —tiene— discípulos. Es obvio decir que ninguno parece haberse acercado al maestro. Antes bien, creo que sus mejores logros se dan entre los cronistas que no se contaron entre sus alumnos. Con todo, su ejemplo de perspicacia y buen hacer escritural lo convierten en paradigma, por más que algunos despropósitos y afirmaciones temerarias aviven una polémica saludable. Probablemente el vértigo de finales del siglo XX lo haya obligado a legitimar figuras tan endebles como Juan Gabriel, Gloria Trevi o Paquita la del barrio. Es mejor cuando dirige su estilete a descifrar esos hechos inexplicables de la masa anónima; o cuando certeramente lo lanza a personajes de la política mexicana. Él bautizó a Margarita López Portillo como “La pésima musa”, en un impecable juego de paronomasia. Y también, a propósito de los discursos de Fox en Europa, dijo que al presidente sólo le faltó decir que, durante su gestión, las pirámides crecieron un metro.

## VI

Poco después del golpe a *Excelsior* se funda *unomásuno*, periódico que, en su momento, significó lo más avanzado del periodismo mexicano, en cuanto a diarios se refiere. Con un proyecto muy claro, aprovechó lo mejor de la herencia, de la tradición, para hacer un periódico bien escrito. Es decir, dado el avance incontenible de las especializaciones, el periodismo había resentido ese embate. Se había establecido un claro divorcio entre la escritura “literaria” y la nota informativa, reportaje o lo que fuera. Con el nuevo proyecto, esa frontera difusa entre



periodismo y literatura volvió a querer borrarse. Sobre todo con la crónica urbana.

Muy pronto, hacia 1977, comenzó a aparecer, en la primera plana del diario, una columna con el título de *El ciudadano X*. El autor era distinto cada día y el texto era muy breve. Invariablemente se refería a esa gente que nunca tiene voz; que tiene historia rica en matices, pero hay que saber encontrarlos y contarla. Y los textos estaban bien escritos. No pocas veces iban más allá de la historia. Y ése fue el punto de partida.

En el periódico alguien había descubierto esa herencia del periodismo mexicano del siglo XIX. Y un feliz cruce con el llamado *New Journalism* estadounidense le dio a esa sección una personalidad distinta y singular. Durante varios años, un grupo de cronistas mantuvo una sección fija en el diario. Ya no se llamaba *El ciudadano X*, aunque partió de allí. Ahora se encontraba en el apartado de “Ciudad”. Y se publicaban dos crónicas diarias de otros tantos escritores. Emiliano Pérez Cruz, Humberto Ríos Navarrete, José Joaquín Blanco, Arturo Trejo Villafuerte, Armando González Torres, César Benítez Torres, Ignacio Trejo Fuentes, Vicente Quirarte, Jorge Luis Sáenz, Luis Rojas Cárdenas, Josefina Estrada, Lucía Álvarez Enríquez, Gonzalo Vélez, Gonzalo Valdez Medellín, Adela Celorio y quien esto escribe, entre muchos otros, formaban el cuerpo de cronistas.

Durante varios años se mantuvo la sección. Y coincidió con la mejor época del diario. Apenas si vale la pena mencionar la triste situación por la que pasa el *unomásuno* en la actualidad, en cuanto a calidad y a sus cada vez menos lectores. Gran parte de las crónicas eran justamente esa respuesta a la tradición: cuidado en el oficio, esmero formal y amenidad. El anecdotario era vasto lo mismo que sus tratamientos. El trabajo iba desde la elección de la forma de contar —narrador en primera, segunda o tercera persona; o bien omnisciente; o con diálogos; o monó-

logo interior—, hasta la decisión de qué léxico utilizar. Es decir, esmero en la forma para conseguir esa “sal” que quería Lizardi,<sup>7</sup> o esa “espuma retórica” de Urbina.<sup>8</sup>

Ahora bien, con esos recursos no pocas crónicas eran de denuncia. La realidad muchas veces así lo pedía. Y ocurrió que en no pocas ocasiones los primeros lectores eran los funcionarios públicos. Y no pocos asuntos de la gente sin voz, de los ciudadanos X, se arreglaron por la aparición oportuna de una crónica. Se escribían anécdotas, historias desafortunadas de estudiantes lujuriosos; o tiernas historias de muchachas lascivas; o abusos policiacos; o desencuentros de parejas —ortodoxas y heterodoxas—; o deslices de políticos; o pleitos entre ciegos en el metro,... Era la ciudad, la ardorosa ciudad y su entramado caótico y amado a un tiempo.

Y como la crónica y su lucha contra el tiempo tiene que ser real, los personajes nacieron más que vivos: “El pata de perro”, “Mamachido” y “Roperón” de Emiliano Pérez Cruz; la “Gorda gorda”, “La flans” y “Gárgamel” de Trejo Fuentes; “Julio Bello Galán” y “El marris”, del de la voz, y más. En lugares como “El triángulo de las piernudas”, “Nezayork” y otros sitios de interés público.

En 1991 se publicó un libro, con el título de *Amor de la calle*, con una selección de crónicas de algunos de los cronistas del periódico. Era otra forma de cantarle a la ciudad. Y una forma de denuncia. El día de su aparición, el jefe de gobierno del Distrito Federal en ese entonces le sugirió al director del periódico que suprimiera la sección, porque la ciudad de que allí se hablaba no era la suya. La de este funcionario era limpia y tranquila; sin corrupción ni abusos policiacos. Casi como el paraíso actual

<sup>7</sup> Véase *supra*.

<sup>8</sup> *Id.*

que el presidente anda vendiendo por Europa. Huberto Batis defendió la sección hasta que pudo.

La nueva —triste— época del periódico trajo como consecuencia que desapareciera la sección. Queda el recuerdo en los lectores. Algunos libros publicados a partir del material allí publicado, y la necesidad de descubrirnos en el tiempo, pese al tiempo. La crónica urbana, ejercicio de literatura volvió difusa la frontera entre ésta y el periodismo. Mejor: a través de la historia tal vez hayamos aprendido que hay textos mal escritos y escritos con oficio y con rigor. Y que es parte de nuestra inerte lucha contra el tiempo. Cada vez más inicuo.

Ciudad Nezahualcóyotl/UAM-Azcapotzalco,  
primavera del 2002.

## BIBLIOGRAFÍA

- Fernández de Lizardi, José Joaquín. *Los paseos de la Verdad*. México, Planeta/Conaculta, 2002, 62 pp. (Ronda de Clásicos Mexicanos)
- Lafragua, José María y Manuel Orozco y Berra. *La Ciudad de México*, México, Porrúa, 1987, 379 pp. (Sepan Cuántos..., 520)
- Maza, Francisco de la. *La Ciudad de México en el Siglo XVII*. México, FCE, 1995, 133 pp. (Tezontle)
- Monsiváis, Carlos, *Amor perdido*, México, Biblioteca Era, 1978, 348 pp. (Ensayo)
- *Días de guardar*, México, Biblioteca Era, 1973, 380 pp.
- *Nuevo catecismo para indios remisos*, México, Conaculta, 1992, 115 pp. (Lecturas Mexicanas; Tercera Serie, 61)
- Pérez Cruz, Emiliano. *Si camino voy como los ciegos*, México, Conaculta/UANL, 1998, 139 pp. (Los Cincuenta)

- Trejo Fuentes, Ignacio, *Crónicas romanas*, México, Daga, 1997, CXII pp.
- Urbina, Luis G., *Cuentos vividos y crónicas soñadas*, México, Eusebio Gómez de la Puente, Editor, 1915, 318 pp.
- Valle-Arizpe, Artemio de. *Historia de la Ciudad de México según los relatos de sus cronistas*, México, Diana, 1997, 531 pp.

# EL TEATRO DE REVISTA MEXICANO, UNA FORMA DE PERIODISMO ESCÉNICO

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI\*

## UNA PRIMERA TANDA

[ El martes 19 de julio del año del señor de 1904 se estrenó en el Riva Palacio una verdadera mamarrachada a la que dieron por nombre sus autores *El Santo de doña Chole*, que como bien apuntaron nuestros amigos del periódico *El Popular* “estaba colmada de indecencias soeces, de ésas que sólo se escuchan en las pulquerías”. Sus autores, Necochea y Michel, escucharon más de una dura censura y la silba fue colosal. Durante las primeras escenas el público fue abandonando poco a poco el salón, pues la indecencia aquella no pasó.

Pero en cambio para los días de Pascua de Resurrección la empresa Arcaraz Hermanos Sucesores reanudó su temporada en el teatro Principal con un inmejorable cuadro de artistas entre directores de escena, directores concertadores, tiples, actores cantantes, maestros de baile y hasta partiquinos.

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

Así, la noche del sábado 9 de abril los autores mexicanos Rafael Medina y José F. Elizondo, con música del profesor catalán Luis G. Jordá se apuntaron un exitazo fenomenal con el estreno de su zarzuela mexicana, aunque medio en chino: *Chin chun chan*.

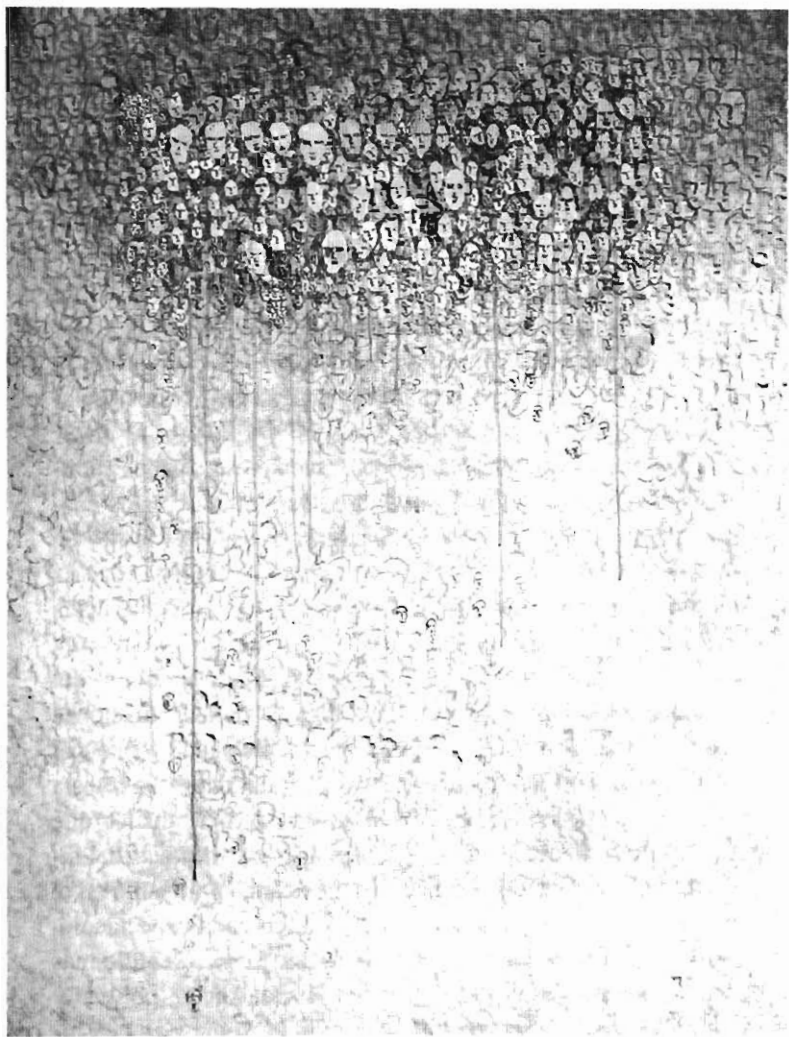
Don Enrique de Olavarría y Ferrari comentó lo siguiente: “El éxito fue de lo mejor, y desde las primeras escenas rompió el público en aplausos que hubieron de repetirse, siempre en creciente entusiasmo en todas y cada una de que fueron sucediéndose hasta el final, en que los autores, entre bravos y dianas, se presentaron en escena numerosas veces, siendo en ellas ruidosamente aclamados...” (Olavarría y Ferrari, 1961).

*Chin chun chan* (Elizondo, 1995, pp. 41-56) alcanzó tal éxito inmediato que en pocas semanas, para el 17 de mayo, alcanzaba la cifra de cincuenta representaciones; hazaña difícilmente lograda por cualquier obra que se presentase por entonces en los escenarios nacionales.

Con seguridad cualquiera en México habrá escuchado en algún momento de su vida el famoso coro de los Polichinelas, pues formó parte de la música original de la zarzuela *Chin chun chan*, y cómo no recordar la deliciosa pieza del Teléfono inalámbrico:

para comunicarse con una señorita,  
se acerca el aparato y se repica así...  
y llega la corriente frotando la bocina  
con dulce cosquilleo que hace repetir

Pues se trata también de otra de las melodías que forman parte de *Chin chun chan*, como también las famosas “Coplas del charamusquero” y otras más en las que por añadidura se ofrece un testimonio crítico y risueño de la vida cotidiana en el México de entonces y en particular de la capital de la República.



Sueños en mi Sueño  
120 X 90 cms. acrílico/tela

*Chin chun chan* posee un argumento por demás sencillo: un pobre diablo provinciano llega a un hotel de la ciudad de México disfrazado de chino para esconderse de su esposa que lo persigue por líos de faldas. Por azares del destino, en ese mismo hotel llegará a hospedarse un gran dignatario chino llamado Chin chun chan. Los empleados del hotel y el gerente confunden como podría esperarse al provinciano con el célebre embajador del Lejano Oriente y se arma un enredo que se resuelve cuando la furibunda mujer que busca al marido, la emprende a golpes contra el verdadero chino. Finalmente, todo se resuelve y el célebre chino es tratado de acuerdo con su jerarquía y el provinciano de Chamacuero es perseguido por su celosísima esposa.

La trama da lugar a la aparición de diversos personajes populares alojados en el hotel, con el que nos pintan diversos cuadros pintorescos de la vida urbana de la ciudad de México en pleno Porfiriato y de sus habitantes, así como de las cada vez más notorias, para entonces, influencia china y norteamericana en la vida cotidiana de la ciudad.

En la sencillez de su trama, muy cercana a la tradición del entremés y del sainete, y en lo bien logrado de las situaciones cómicas, en el desfile de personajes populares puede deberse el éxito y permanencia de esta célebre pieza del teatro de revista mexicano y que refleja con mucho el sentido periodístico que tenía el llamado género frívolo en las primeras décadas del siglo XX en la capital de la República mexicana. Y no tanto en el sentido de presentar las noticias del día en cada espectáculo, como una suerte de diario escenificado; sino en un sentido más amplio, en el de exponer y comentar la vida social, política y cultural el país con sorna, sarcasmo, humor, ironía y en ocasiones también con un cierto tono solemne, como puede observarse en revistas como *El surco* (1911) de Elizondo.



El teatro de revista debe su nombre, precisamente, al hecho de pasar revista a acontecimientos de actualidad, en forma de cuadros escénicos, música, bailables y escenas cómicas, chuscas o picarescas.<sup>1</sup> Se inicia en Francia hacia mediados del siglo XIX, se aclimata en España, en donde se apropian de la fórmula y se enriquece con la tradición de la zarzuela, para después pasar a México hacia los años de 1870.

Sus autores por ello solían ser justamente periodistas, que afinaban su pluma comentando teatralmente el acontecer cotidiano, con la ayuda de cuadros de actores, músicos cómicos y desde luego mujeres que más que bailar, fuesen hábiles en mostrar con gracia sus rotundidades.

Entre los periodistas mexicanos y autores reconocidos del teatro de revista están en primerísima línea Carlos Prida Santacilia y Carlos Ortega, quienes junto con el músico Manuel Castro Padilla, realizaron algunas de las obras revisteriles de mayor éxito y trascendencia en toda la historia de vida de este género, tales como *El país de los cartones*, *El colmo de la Revista*, *El Raudal de la Alegría*, *La ciudad de los camiones*, *Aires Nacionales*, *La tierra de los volcanes*, entre muchísimas más. También vale mencionar a otro periodista José Elizondo, autor de obras fundamentales, como *Chin chun chan*, *El surco*, *El País de la Metralla*, 19 y 20, y que firmaba sus colaboraciones en los diarios y revistas con el seudónimo de Kien.

Sobre los vínculos entre periodismo y teatro de revista se puede ejemplificar muy bien con la revista *La cuarta plana* de Luis

<sup>1</sup> En términos amplios, la tradición de teatro de revista se le conoce mundialmente como *Music Hall*, aunque en cada país y en cada cultura adquirió características específicas, como ocurrió en países de América Latina, en los que se desarrolló una tradición propia y singular y con ello una denominación específica, ya sea teatro de revista, como se le conoció en México o teatro bufo, como se le llamaba en Cuba.

Fernández Frías y Pedro Escalante Palma, con música de Carlos Curti, estrenada en el teatro Principal de la ciudad de México el 28 de octubre de 1899, y que desde su título encontramos la referencia no sólo ya al periodismo, sino a la conformación de los diarios de la época, puesto que precisamente, la cuarta plana de los periódicos se destinaba a la publicidad comercial y que en la obra de teatro de revista, da pie para parodiar situaciones de actualidad y por momentos aludir al ambiente político de entonces, mediante la aparición de un singular personaje al que nombran como “el diablito bromista”. (De Maria y Campos; 1996, pp. 22-24)

Y hacia 1907 en franca alusión a la revista semanal *Frivolidades* que aparecía en la ciudad de México, Diógenes Ferrand y Carlos M. Ortega estrenaron un espectáculo con el mismo título que el semanario haciendo alusiones a la vida social y política del momento.

Ignacio Merino Lanzilotti en uno de sus estudios sobre el teatro de revista en México menciona, justamente, que esta forma de periodismo escénico nace en 1870, con el espectáculo titulado *Revista del año 1869* con textos de Enrique de Olavaria y Ferrari y música del maestro Contreras y que se trató, de acuerdo con las crónicas de la época, de una “vista estereoscópica de varias exhibiciones contenidas en un acto” en las que se hacía el recuento de lo ocurrido en el pasado inmediato con sorna y con la ayuda de un “coro de las jeringas” que nos hace evocar de inmediato al coro de las avispas en la obra del mismo nombre de Aristófanes en la Grecia clásica. (Merino Lanzilotti; 1980, pp. VII-XX)

Al final de un año o al comienzo de otro aparecían invariablemente en los tablados de los teatros de la ciudad de México, espectáculos que casi como anuarios o almanaques hacían un recuento espectacular de los acontecimientos pasados o de lo que podría esperarse en el nuevo año. Entre los títulos más so-

bresalientes al respecto pueden mencionarse obras como *La Revista del año* (refiriéndose al acontecer de 1920) de los autores Joaquín González Pastor y Luis T. Maurente, *La Revista del Centenario* de 1921, escrita por varios autores, que parodia los festejos organizados por el recién instaurado gobierno revolucionario de Obregón para conmemorar los cien años de la consumación de la Independencia, y un ejemplo más, *Revista 1915* de Alberto Michel con música de Méndez Velásquez y Ruano Nicó que parodiaba el caos económico y social que privaba en el país debido a la turbulencia de los hechos revolucionarios.

Y a propósito de revistas, en 1924 se estrenó en uno de los teatros de la capital una obra titulada *Revista de revistas*, y que no sólo parodiaba en sí al célebre semanario del periódico *Excelsior* sino que además el decorado no era otra cosa que una versión tridimensional “en vivo y a todo color” de dicha publicación.<sup>2</sup>

## LINA SEGUNDA TANDA

El ambiente y el espíritu del teatro de revista, aun cuando a muchos intelectuales y artistas les parecía como un sinónimo de atraso cultural, como muchos intelectuales desde el porfiriato venían

<sup>2</sup> Para conocer más a fondo anécdotas y detalles del repertorio del teatro de revista, conviene revisar el libro de Armando de María y Campos, *El teatro de género chico en la revolución mexicana* (De María y Campos; 1996), así como las memorias de Pablo Prida Santacilia ... *Y se levanta el telón* (Prida; 1960). En el *Inventario teatral de Iberoamérica* de Pérez Coterillo, en la sección correspondiente a México aparece un texto de Francisco Escárcega titulado “La revista política en México” que revisa de manera somera la trayectoria del género a lo largo de la primera mitad del siglo XX (Escárcega; 1989).

afirmando,<sup>3</sup> resultaba un espacio fascinante para la mayoría de los artistas e intelectuales renovadores de la cultura nacional en el México revolucionario. En parte esa fascinación se debió a los estrechos vínculos del teatro de revista con el arte popular, especialmente en su reivindicación de la música y el folklore nacional, a su increíble versatilidad y desde luego a su sentido lúdico y de crítica política mordaz, constituyéndose así en una forma de periodismo político y en ocasiones también como lo que ahora se llama periodismo cultural, cuando en los espectáculos se parodiaban obras literarias o producciones artísticas de ámbitos diversos como el literario, el musical, el teatral o el dancístico.

José Clemente Orozco, sin haberse involucrado artísticamente con el teatro de revista o el de carpa, como ocurrió con muchos otros pintores, reconoció en diversas ocasiones la fuerza y el vigor expresivo de las obras de revista, llegando incluso a reconocer la influencia que pudo haber tenido el movimiento muralista de éstas, como lo menciona en una carta a Cardoza y Aragón fechada en 1935:

[...] La pintura, lo mismo en México que en cualquier otra parte, no vive ni puede vivir sola, aislada. Influye y es influida por las otras artes, sin mencionar las condiciones sociales en general. Esas influencias son más poderosas de lo que se admite generalmente. Ahora bien ¿cuáles han sido y son estas influencias en México? Son las principales: ARQUEOLOGÍA/ ARTES POPULARES/ TEATRO [*refiriéndose, claro está, al teatro de revista*].

Esto lo sabe usted ejemplo de influencia de la pintura sobre el único teatro mexicano que hemos tenido ni sobre ningún otro teatro" (Cardoza y Aragón, 1964, pp. 32-33).

<sup>3</sup> En 1880, don Manuel Gutiérrez Nájera se quejaba desde entonces de esto, cuando comentaba amargamente en una de sus colaboraciones a los diarios de la época, lo siguiente: "Las tandas dominan sin rival en nuestros espectáculos [...] Cubramos la estatua del arte con un velo, y mientras dura el despotismo de la tanda, busquemos un abrigo para pasar las noches del invierno, algo así como una serie de bailes y tertulias, de recepciones y de fiestas". (Gutiérrez Nájera; 1974, pp. 302-305)

Muchos otros pintores fundamentales de la llamada escuela mexicana de pintura sí participaron directamente en el teatro de revista, como decoradores y escenógrafos, como fue el caso de Adolfo Best Maugard, Manuel Covarrubias, Roberto Montenegro y otros más; pero el que mayor relevancia alcanzó fue Diego Rivera, quien, al parecer, colaboró en más de una ocasión con el teatro de revista, como fue el caso de la presentación en el Palacio de Bellas Artes de la revista *Rayando el Sol* (1937) con la compañía de Roberto Soto.

Quizá su más importante participación teatral haya sido en la revista *El último fresco* (1934) de la que Armando de María y Campos hace la siguiente crónica:

En la revista *El Último Fresco*, de Carlos M. Ortega y Francisco Benítez a la que le puso música Federico Ruiz, estrenada en el teatro Lírico a fines de 1934, se comenta ampliamente la creación del mural revolucionario de Diego Rivera, quien para esta obra pintó un decorado, siendo la segunda vez que actuaba como escenógrafo, en homenaje a los autores que le dedicaron su producción. En esta revista se trató de escenificar una biografía del famoso pintor, iniciándose la obra con un cuadro titulado *Paris en 1911* en el que se aludía a la estancia de Rivera en la Ciudad Luz, hasta llegar al cuadro *La escalera del Palacio*, con la reproducción del famoso mural que lo decora y durante el que Lupe y María Arozamena, Conchita Banuet y Aurorita Rivera cantaban un "Corrido de la Revolución" que era la descripción del discutido "fresco" de la escalera del Palacio Nacional, último en aquellas fechas pintado por Diego Rivera. Pero el tema político encontró su clímax en el cuadro sexto, titulado *Ideas Encontradas* en el que dialogaban nada menos que el multimillonario norteamericano Rockefeller, caracterizado por Joaquín Pardavé, y el propio Diego Rivera, claro que no en persona, sino reproducido por el actor Roberto Soto. [...] La revista alcanzó gran éxito (María y Campos, 1956 p. 358).<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Puede mencionarse también la revista *La musa morena* de Ortega, Prida y Ruiz, estrenada el 1 de febrero de 1931, en donde de acuerdo con Manuel Mañón se presentaron los cuadros *La pintura mexicana*, *Diego Rivera*, *Retablos*, *Montenegro* y *Saturnino Herrán*, que se referían a los movimientos de renovación plástica mexicana y en los que seguramente se evocaba escenográficamente la obra de estos artistas.

Pero ya en una revista anterior aparecía Diego Rivera, ya no como escenógrafo, sino también como personaje, como lo refiere John Nomland:

*El candidato agrarista* [1929, de Guzmán Águila] ha tomado a Diego Rivera como blanco de su ironía. Nos encontramos en un mitin para oír hablar al candidato presidencial del Gran Partido Comunista Agrario. El auditorio decide que sólo podrá escucharlo si promete no ‘ensuciar las paredes del Palacio Nacional como ensució las de Educación Pública...’ (Nomland, 1967 p.157).

También el teatro de revista, con su sentido de actualidad, fue el ámbito en que la experimentación y la innovación escénica se manifestaron, aunque sin la intencionalidad esteticista de las vanguardias o de lo que vendría a ser décadas después el llamado teatro de arte, como cuando en la noche del 31 de diciembre de 1919 José F. Elizondo, el renombrado autor de teatro de revista, da a la escena una revista singular titulada *19-20* (Elizondo, 1919) con música de Eduardo Vigil y Robles, terminada de escribir durante la madrugada de ese mismo día y estrenada por la noche en el teatro Principal, con un enorme éxito. *19-20*, es en su estructura un ejemplo clásico del teatro de este género al pasar revista en nueve cuadros y una apoteosis a diferentes acontecimientos político sociales en torno al paso de los años de 1919 a 1920. En la serie de cuadros se nos presenta a don 19 ebrio lamentándose de todo lo mal que van los tiempos que corren y junto con 20 hace referencia a la necesidad de pacificar el país, haciendo algunos chistes chocarreros con relación al cambio de relevo en el poder, por entonces en manos de Venustiano Carranza. En uno de los cuadros se presenta un escenario de la catedral de Reims como una analogía con la reconstrucción del país, desangrado por tantas revueltas armadas. Finalmente, se presenta una apoteosis de la mexicanidad bajo el manto protec-

tor de los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl, con canciones alusivas y bailes populares. La revista en sí no va más allá de lo que desde hacía muchos años atrás esta forma de teatro popular había alcanzado en cuanto a riqueza expresiva y en cuanto a ser la *vox populli* de la ciudad de México y del país en general. Pero sorprende que precisamente en ese ámbito se presenten, desde la perspectiva escénica, aspectos que habrían de ser aplicaciones vanguardistas tanto en el teatro constructivista soviético, como en el teatro político alemán. En 19-20 se trata de la incorporación del lenguaje y recursos cinematográficos al espacio escénico. He aquí lo que se plantea en las didascalias del CUADRO SEGUNDO de esta obra de teatro de revista, para crear escénicamente el efecto de la llegada de un nuevo año:

Pantalla para la proyección de una película. Esta película es LA LLEGADA DE UN TREN CUYA LOCOMOTORA AVANZA RECTA Y DE FRENTE AL PÚBLICO [*sic*].

La pantalla estará preparada para que se rompa fácilmente cuando la atraviesa una locomotora corpórea exactamente igual en forma y dimensiones (en ese momento) a la proyectada en el cinematógrafo. (ELIZONDO, 1919, p. 2.)

La imagen teatral nos lleva de inmediato a relacionarla con la nueva realidad del país: Nace así en forma de una arrolladora locomotora que se va sobre el público un nuevo año, una nueva época en el teatro y en la vida en México, como resultado de una recomposición de las estructuras sociales del país y de la resonancia de las vanguardias europeas en la creación artística.

Cuando los fuertes vientos de renovación se sucedieron en el país en el 21; ya habían estado soplando aires de novedad dentro de los escenarios convencionales y aún más dentro de los populares, como los del teatro de revista, en donde sin que existiese específicamente una intención de crear un teatro de arte,

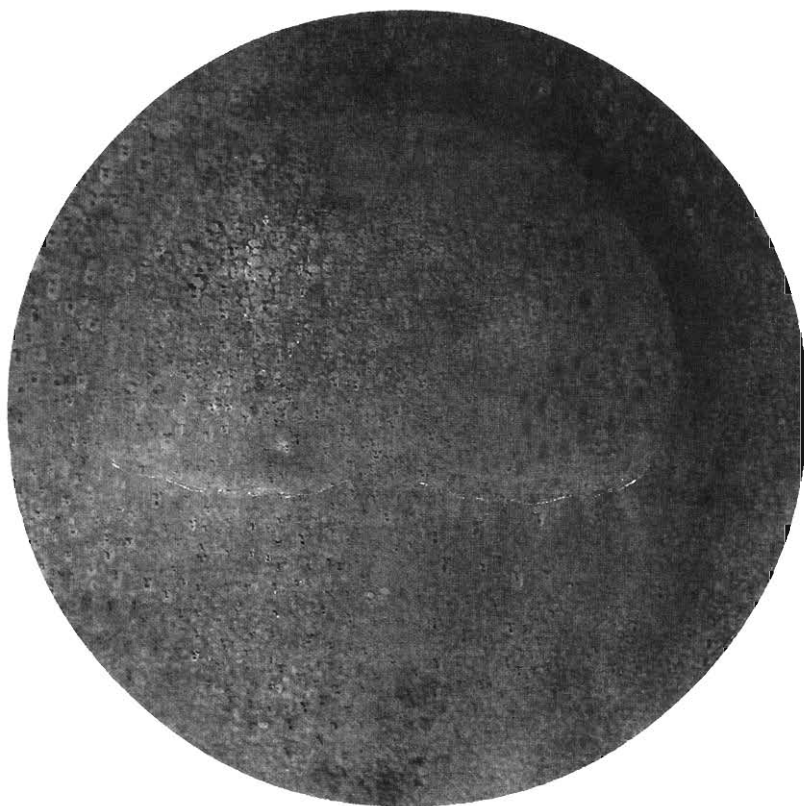
se notan desde la distancia que da el tiempo, la audacia y la riqueza formal que años más tarde propugnarían los grupos y movimientos vinculados a las vanguardias teatrales. Incluso muchos de los nuevos creadores teatrales, veían a ese teatro casi como un enemigo del teatro “serio”, “dramático”, sin percatarse que muchas de las innovaciones escénicas se estaban dando precisamente en ese espacio. Aunque justo es decir, la tentación de incursionar en el teatro de revista fue algo que ocurrió con muchos de los impulsores de los nuevos movimientos teatrales, en parte por la posibilidad de acceder al gran público, en parte por una bienintencionada idea de dignificar al género y en algunos casos, por vincular el teatro de revista con el teatro de arte.

Cabe insistir en la actitud que los grupos literarios y de artistas plásticos de cercanía con la vanguardia mundial asumieron frente a la actividad teatral, como expresión artística y como herramienta de difusión de las nuevas ideas. Manuel Maples Arce, en sus memorias hace referencia al hecho:

Por incitaciones de algunos amigos, acudía una que otra vez a los teatros de revistas políticas, en las que no faltaba la presencia de personajes que rivalizaban en homenajes y obsequios a las primeras tiples. Nunca me entusiasmaron estos espectáculos, más bien los veía despectivamente, pero no podía ignorarlos, pues formaban parte de la vida mexicana. La frivolidad elegante de las operetas, en las que reinaba Esperanza Iris, me atraía algo más, pero tampoco me satisfacía. Mientras que el teatro dramático y poético me apasionaba, aunque no alcanzaba sino menguadas representaciones, y tenía que conformarme con leerlo yo mismo, a veces en voz alta, para sentir mejor los personajes. (Maples Arce, 1967, p. 140)

Incluso, los mismos acontecimientos de las vanguardias artísticas en México tenían resonancia, a veces en el plano de la sátira política, a veces como sabrosa parodia en la revista. Así, por ejemplo, Armando de María y Campos da cuenta de que en 1927:





Todos los Rostros son tu Rostro II  
80 cms. de diámetro. Acrílico/tela

En el teatro Lírico alcanzó relativo éxito la “tanteada política revisteril de relativa actualidad; dividida en una bola de telones y cortinas original de Rodolfo Sandoval”, titulada: *En visperas de elecciones*. El indispensable prólogo anunciaba al espectador el plan general del espectáculo; se titulaba *Seis personajes en busca de un pretexto*, título que aludía a la pieza *Seis personajes en busca de un autor* (...) [de] Pirandello que se representaba con éxito en el teatro Principal por la compañía española de Rafael Rivelles (María y Campos, 1956, p. 305).

Sin que dejemos de mencionar la revista *El teatro de Ulises*, estrenada el 21 de enero de 1928, de Jorge Loyo con música de Bilbao y que parodiaba la primera incursión teatral de Los Contemporáneos (Mañón, 1932). Como también ocurrió con la revista aparecida en 1947 a propósito del estreno de *El Gesticulador* de Rodolfo Usigli, titulada en forma de chanza *La Gesticuladora*.

O revistas en donde aparecen como personajes los mismos forjadores de la renovación artística de México, como fue el caso de Diego Rivera, en la obra ya citada *El Candidato Agrarista* (Nomland, 1967, p. 157.)

Uno de los grandes éxitos del teatro de revista fue una obra de 1918, que siguió en cartelera hasta incluso 1920 y quizás después, llamada *La ciudad de los camiones* (Ortega, 1918, 19 pp.) que con sabroso tono desenfadado enfrenta la velocidad y el ímpetu moderno de la ciudad de México con la vida del hombre del campo o, más aún, con la del hombre común. Esta revista resulta en cierto sentido un curioso ejemplo de lo que Marinetti propugnaba como teatro de síntesis que recuperase los elementos del Music-Hall, la velocidad y los grandes inventos del siglo XX, pero sin pretensiones artísticas ni intelectuales y con un discurso ajeno al futurismo, como ideario estético.

El teatro de revista, si en un principio fue ignorado o despreciado por los impulsores de la vanguardia en México, fue en más de un caso, recuperado por éstos en la búsqueda de dignificación del género o de utilización de sus posibilidades expre-

sivas para sus intereses artísticos. El Teatro de Ahora impulsado por Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro monta, en 1932 con la compañía de Roberto Soto las revistas *El Corrido de la Revolución* (espectáculo mexicano en nueve cuadros), *El pájaro carpintero* (pantomima lírica, dividida en un prólogo, siete cuadros y un epílogo) y *El Periquillo Sarniento* (evocación colonial, dividida en nueve cuadros), y quedó sin representar *Romance de la Conquista* (crónica lírica dividida en nueve cuadros). Pero el ejemplo más singular nos lo ofrecen miembros de Los Contemporáneos, e impulsores del Teatro de Ulises en 1928 y del Teatro de Orientación en la década de los treinta, quienes en 1939 montan en el Palacio de Bellas Artes la revista *Upa y Apa* con textos de Celestino Gorostiza, Agustín Lazo y Xavier Villaurrutia, decorados de Miguel Covarrubias, Julio Castellanos y Carlos Orozco Romero y música, no sólo del dominio popular, sino también de autores como Gonzalo Curiel, Tata Nacho, así como Blas Galindo y Silvestre Revueltas. *Upa y Apa* fue no solamente un proyecto de hacer con el teatro de revista un teatro de arte, sino también formó parte de un ambicioso proyecto que culminó en Broadway en el Teatro Richard Rodgers en abril de ese mismo año bajo el título de *Mexicana* y con un éxito no tan despreciable (Contreras Soto, 1996). Otro miembro destacado de Los Contemporáneos, José Gorostiza quien ya había incursionado en los terrenos del teatro sintético en los años veinte, también participó al parecer en una experiencia de teatro de revista, como nos lo señala Antonio Magaña-Esquivel: “Todavía recuerdo *La lengua de Cervantes*, la revista con que José Gorostiza abrió y cerró su carrera de autor del género lírico para Pepe Campillo y Roberto Panzón Soto.” (Magaña-Esquivel, 1969, pp. 7-16). Desgraciadamente no hemos encontrado más noticias al respecto, pero sin lugar a dudas este ejemplo se añade a los demás como muestra de la vinculación que alcanzó a

tener el teatro de revista con la vanguardia teatral mexicana de los años veinte y treinta.

También es bueno mencionar aquí el sentido que tuvo el teatro de revista como un espacio de comentario y de crítica aguda al acontecer político, como lo atestiguan muchos de los títulos de las revistas más célebres: *El tenorio maderista* (1911), *La mula de don Plutarco* (1920), *El sainete de la democracia* (1920), *Mexicanos al grito de muerdan* (1941) o *La feria del hueso* (1946). Entre todos esos títulos, cabe resaltar aquí una revista escrita por el autor y periodista Carlos G. Villenave de 1934-1935, en donde el autor expone con humor su punto de vista favorable al proyecto revolucionario cardenista. La obra se titula *La resurrección de Lázaro* (farsa teatral anacrónica y disparatada en un acto y varios cuadros); en ella, a través de un hilo conductor, en este caso la parodia de un asunto bíblico, se van intercalando cuadros dramáticos alusivos a la vida política y social de la época, con números musicales y bailables y con diálogos escritos por igual en prosa o verso, de acuerdo con las situaciones que se planteen. *La resurrección de Lázaro*, alude particularmente al presidente Lázaro Cárdenas, a su obra y a su ideario político en un tono humorístico y paródico, muy cercano al sentido fársico aristofánico; como lo fue, la mayor parte de este tipo de teatro popular mexicano de la primera mitad del siglo XX. La acción transcurre en la Judea bíblica y los personajes de la obra visten y se comportan como si los hechos a los que se aluden tuvieran que ver con aquel tiempo mítico. La función paródica del teatro de “revista” se cumple así, al relacionar la trama y los personajes con la actualidad política, incorporando también textos, frases o dichos que sólo pueden ser comprendidos dentro del contexto histórico-social en que fue escrita la obra. Los anacronismos, son uno de los recursos de humor más utilizados; lo mismo que la mordacidad con que la figura presidencial y personalidades

políticas son presentadas. El presidente, por ejemplo, aparece como “primer profeta de Judea”.

El texto de esta obra mantiene por ello una de las características propias del teatro de revista es una dramaturgia ligada a circunstancias específicas. Los cómicos caricaturizaron a personajes públicos, y el espectador de entonces veía reflejada en el teatro su realidad política más inmediata en un espectáculo con música y baile. *La resurrección de Lázaro* es pues uno de los más notables ejemplos del desarrollo del teatro de “revista” mexicano en la década de los años treinta.

El autor Carlos G. Villenave fue, como muchos otros autores de teatro de revista, perseguido político y censurado por la mordacidad y crítica política de sus espectáculos. De hecho tuvo que vivir unos meses en el año de 1929 en Estados Unidos huyendo de las amenazas contra su persona. Lo mismo ocurrió con José F. Elizondo, cuya revista *El país de la metralla* (1913) contenía alusiones a militares carrancistas, los cuales lanzaron públicas amenazas de muerte contra sus autores, acusándolos de huertistas. Elizondo tuvo por ello que ausentarse del país casi cinco años.

Situaciones similares vivieron también autores como Prida y Ortega, con su obra *El país de los camiones*, cuando un jefe de policía se sintió aludido en alguno de los pasajes de la obra y promovió, sin éxito afortunadamente, el exilio forzoso de los autores.

Pero también ocurría que los autores-periodistas recibían algún estipendio por parte de políticos encumbrados y generales revolucionarios para que hicieran alusiones a su persona o franca publicidad electoral, como se rumoraba que lo intentó hacer el general Obregón en su campaña presidencial de 1928; el cual, de acuerdo con lo que se decía, sugería a los autores que en algún espectáculo explicasen que él, Obregón, era el “bueno”,

pues como a él sólo le quedaba una mano, robaría menos que los demás.

## EPÍLOGO SIN FINAL DE FIESTA

La tradición del teatro de revista duró de manera impresionante alrededor de siete décadas; que van desde el año de 1870, hasta las postrimerías del régimen alemanista en que se estrena en el por entonces ultramoderno teatro de Los Insurgentes, la revista *Yo Colón* estelarizada por Mario Moreno "Cantinflas"; en donde las situaciones cómicas y la parodia política se reiteraban ya sin ningún sentido de novedad, dando muestras de la inevitable extinción del género, el cual ya poco podría hacer ante los embates de la censura moralista gubernamental o el surgimiento de nuevas formas de entretenimiento como la televisión. De la disolución paulatina de los escenarios nacionales del teatro de revista, fueron quedándonos al menos la nostalgia de momentos inolvidables y de anécdotas chispeantes y deliciosas que inútilmente han intentado ser recuperadas para la escena contemporánea, como lo hizo en su momento Enrique Alonso (Rivera, 1993, pp. 61-63).

El teatro de revista, pertenece ya al pasado y lo que resta de su presencia, sus textos esparcidos en archivos diversos, merecerían la pena de una edición crítica que ofreciese a futuras investigaciones fuentes y testimonios de una época en la vida de México en que teatro y periodismo fueron de la mano.

## OBRA CITADA O CONSULTADA

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, 1964, *México: Pintura de hoy*, México/ B.A., FCE, 1964.

- CONTRERAS SOTO, Eduardo, 1996, "Upa y Apa, el lado frívolo del talento", en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 307, julio de 1996, pp. 21-24.
- ELIZONDO, José F. 1919, *19-20, revista en un acto, dividida en nueve cuadros y apoteosis* ( música de Eduardo Vigil y Robles), mecanuscrito original, 31 de diciembre de 1919.
- ELIZONDO, José y Rafael MEDINA, 1995, "*Chin chun chan, conflicto chino en un acto y tres cuadros*", en *Teatro de revista (1904-1936)* [Pablo Dueñas y Jesús Flores Escalante, eds.] México, CNCA (Tatro mexicano, historia y dramaturgia, vol. XX), 1995, pp. 41-56.
- ESCÁRCEGA, Francisco, 1989 "La revista política mexicana", en *Escenario de dos mundos, inventario teatral de Iberoamérica*, vol. 3, secc. México (Moisés Pérez Coterillo, ed.), Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1989, pp. 112-116.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, "Las tandas del Principal", en *Obras III, Crónicas y artículos sobre teatro-I (1876-1880)*, México, UNAM, 1974, pp. 302-305.
- MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio, 1969, "El tiempo de *El espectador*", en *El espectador (Una revista mexicana de 1930)*, pról. y selecc. de Antonio Magaña-Esquivel) México, INBA (colecc. Ayer y Hoy, núm. 7), 1969, pp. 7-16.
- MAÑON, Manuel, 1932, *Historia del Teatro Principal*, México, Editorial Cvltvra, 1932, 464 pp.
- MAPLES ARCE, Manuel, 1967, *Soberana Juventud*, Madrid, Editorial Plenitud, 1967, 285 pp.
- MARIA Y CAMPOS, Armando de, 1956, *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*, México, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1956, 439 pp.

- , *El teatro de género dramático en la Revolución Mexicana*, México, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1957, 437 pp.
- MERINO LANZILOTTI, Ignacio, 1980, “La tradición farsica en México, carpa y revista política”, en *La Cabra*, núm. 27, diciembre de 1980, pp. VII-XX.
- Nomland, John B., *Teatro mexicano contemporáneo (1900-1950)*, trd. de Paloma Gorostiza de Zozaya y Luis Reyes de la Maza, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967 (estudios literarios núm. 2), 340 pp.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de, 1961, *Reseña histórica del teatro en México*, pról. de Salvador Novo, puesto al día por David N. Arce, 3a. ed., México, Porrúa, 1961, 5 vols.
- ORTEGA, Pablo M. y Pablo Prida, 1918, *La ciudad de los camiones*, representante J.F. Carratalá, México, febrero 18 de 1918, 19 pp.
- PRIDA SANTACILIA; Pablo, ... *Y se levanta el telón, mi vida dentro del teatro*. México, Botas, 1960, 346 pp.
- RIVERA K., Octavio, “Chin chun chan y Las musas del país”, en *La escena latinoamericana*, México, octubre de 1993, pp. 61-63.
- USIGLI, Rodolfo, 1932, *México en el teatro*, México, Imprenta Mundial, 1932, 220 pp. [*Obras completas*, vol. IV, México, FCE, 1996].



# PRIMERAS PERIODISTAS MEXICANAS: POETISAS Y EMPRESARIAS

LILIA GRANILLO VÁZQUEZ\*

Cuenta Blanca Martínez que Noemí Atamoros Zeller sólo tenía 15 años cuando llegó a la redacción de *Excélsior, el periódico de la vida nacional*. Eran mediados del siglo XX, y el legendario Becerra Acosta la había invitado a tomar el puesto de redactora. Recién salida de la escuela, sería la primera mujer que ocupara un escritorio en tal sitio. Los demás redactores, la recibieron volteando de revés las máquinas de escribir —mecánicas— y golpeando el metal en señal de protesta. En la sala de tipografía, los varones le impidieron el paso alegando que “una mujer ahí solamente traía mala suerte”. Casi cinco décadas después, al personal de tan importante diario le parece imprescindible la presencia de Noemí, periodista y escritora, que además es Jefa de Información de la Sección B y cooperativista.<sup>1</sup> Aunque la incorporación de las mujeres a la vida de los periódicos no ha sido fácil, tampoco ha sido inaccesible. Actualmente, muchas

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

<sup>1</sup> Martínez, 2002: 27. Atamoros es gran impulsora del periodismo y la literatura femenina. Graduada en 1953 de periodista, en la Universidad Femenina de México, celebró la I Exposición de Periodismo Femenino Mexicano en abril de 1972.

mujeres destacan en actividades periodísticas y son también literatas, mujeres de letras, que además de escribir lo cotidiano y efímero publican para la posteridad.<sup>2</sup> Las hay directoras de periódicos —Carmen Lira en *La Jornada*, Socorro Díaz en *El Día*—, corresponsales de conflictos bélicos, como Blanche Petri o Rosa Rojas, autoras de grandes reportajes, como Elena Ponia-towska, o las hermanas Carmen y Malena Galindo; o bien empresarias de publicaciones especializadas y dueñas de agencias de noticias femeninas y feministas, como CIMAC, que dirige Sara Lovera, o DEMAC, a cargo de Amparo Espinosa. El periodismo femenino mexicano tiene al menos una mártir surgida de las notables pioneras de las contraculturas: escritoras, empresarias y periodistas. Me refiero a Alaide Foppa, y a las empresas FEM y DEBATE FEMINISTA, con Esperanza Brito de Martí, Anilú Elías y Marta Lamas. Imposible hablar de empresarias e íconos de la década de los setenta, sin mencionar a Kena Moreno y a Emma Godoy. Algunas de las escritoras más galardonadas, autoras de obra perenne —la mayoría incursiona en narrativa— son o han sido, periodistas en sentido amplio, desde columnistas, editorialistas y reporteras como Beatriz Espejo, Cristina Pacheco, Ángeles Mastretta, Guadalupe Loaeza o Rosa Nissan, por citar algunas de la megalópolis, que es donde me toca vivir. Y es que la práctica periodística en México está ligada con el ambiente literario. En 1884, el polígrafo mexicano Francisco Sosa, consigna así esas estrechas relaciones:

Varias veces hemos hecho notar, y creemos oportuno repetirlo, que las damas mexicanas que durante la dominación española cultivaron las letras

<sup>2</sup> *Cfr.* La locución “Mujer que publica, mujer pública”, línea original de un poema de Ethel Krauze, dio pie al estudio clásico de Domecq, 1996. CIMAC: Comunicación e Información de la Mujer, A.C., DEMAC: Documentación y Estudios de Mujeres, A.C. Todas las autoras mencionadas aquí son periodistas y escritoras, mujeres de letras.

dieron preferencia a la prosa, si se exceptúa a Sor Juana, mientras que en nuestros días no contamos sino con poetisas, preferencia que juzgamos perjudicial. Somos los primeros en admirar la inspiración de Esther Tapia de Castellanos, de Gertrudis Tenorio Zavala, de Rosa Carreto, y de otras varias señoras y señoritas cuyas galanas composiciones honran con frecuencia las columnas de nuestros periódicos; pero desearíamos que con igual éxito figurasen algunas escritoras.

La educación que actualmente se da a la mujer, la dota de conocimientos que podía ella divulgar en escritos verdaderamente útiles, no sólo agradables. Generalmente, las poesías no son sino la expresión de individuales sentimientos, y por bellas y correctas que sean en la forma no están destinadas a vivir mucho tiempo ni a ser estimadas sino por los que saben sentir y estos son bien pocos. Libros a propósito para los niños, en los que la mujer derrame el inagotable tesoro de su bondad y vayan formando para el bien los corazones, hacen falta. Necesítanse también obras destinadas a formar buenas madres de familia, mujeres modestas, y nadie mejor que la mujer misma para trazar estas páginas. Pero aun hay más todavía. En México se hace sentir la falta de un periódico de modas dirigido por señoras. De aquí que un escritor hubiese tomado a su cargo esta tarea tan impropia de su sexo, y que por consiguiente tantas burlas le ha acarreado...<sup>3</sup>

La conformación de una prensa nacional en el siglo XIX deriva de las prácticas literarias del periodo que José Luis Martínez considera fundacional en el estudio “La expresión nacional”. Los trabajos de historia de la prensa siempre contemplan el mundo de las letras; destacan los catálogos de escritores de periódicos donde filólogos como Miguel Ángel Castro, encuentran los gérmenes del periodismo. O las historias de María del Carmen Castañeda y Luis Reed, así como las investigaciones que Emmanuel Carballo o Celia del Palacio realizan desde Jalisco; o los de Adriana Pineda, en Morelia. En el espacio público mexicano, las relaciones entre periodismo y literatura son estrechas desde el nacimiento del periodismo, a finales del XVIII y principios del XIX. Los literatos decimonónicos se ocupaban de diversos temas y discipli-

<sup>3</sup> F. Sosa, 1884: p. 9.

nas, y se constituían en autores del tipo “polígrafos”, que lo mismo escribían poesías que obras de teatro o consideraciones acerca del futuro del país, cartillas de alfabetización y manifiestos políticos; igualmente las escritoras hacia la segunda mitad del siglo XIX incursionaban con amplia libertad por el periodismo, aunque la temática quedara limitada. Por lo mismo, muchas ejercitaron la protesta y unas cuantas la transgresión. En todos los casos, las publicaciones periódicas fueron los espacios reservados para estas literatas. Este artículo ofrece un itinerario de tales vínculos entre periodismo y literatura con una óptica de género.

Señala Martínez Luna, historiadora de la prensa:

La única publicación periódica de interés que existía en la Nueva España para cubrir las necesidades de información era la *Gazeta de México*, órgano oficial del gobierno, editada por Manuel Antonio de Valdez desde 1784 y dirigida por Juan López Cancelada. Junto a ésta circulaban escasos folletos religiosos y devocionarios.<sup>4</sup>

En efecto, mientras que en Europa, las publicaciones periódicas de aparición diaria eran ya numerosas —el *Diario de Madrid*, desde 1754— y en Estados Unidos el primer diario apareció en el año emblemático de 1789, “la ciudad más importante de la América Hispana, no contaba con un medio de comunicación a la altura de su relevancia socioeconómica, cultural y política”. Para esto mismo nació, en 1805, el *Diario de México*, publicación periódica que “contuviera artículos sobre literatura, arte y ciencia, parecido al *Diario de Madrid*”. Los ideólogos, el dominicano Jacobo de Villaurrutia y el mexicano Carlos María de Bustamante, desde su presentación incluyeron a las bellas letras en las tareas periodísticas. Ya desde este pionero, la escritura femenina encontró lugar, raquíto, es cierto, pero al menos

<sup>4</sup> E. Martínez Luna, 2002: XXIX.

alcanzamos a distinguir a la poetisa Mariana Velásquez de León, entre la nómina masculina. Las escritoras aparecían a cuentagotas en los *Panoramas*, *Calendarios* y *Semanas de las Señoritas* que desde la cuarta década, a salto de mata, como la existencia misma del país, ocupaban y desocupaban la plaza pública tras las guerras de Independencia, y muchas se resguardaban tras el anonimato y las siglas. Más de tres generaciones habrían de transcurrir para que aparecieran datos de una de las primeras mujeres en encabezar el cuerpo de redactores de un periódico mexicano.

La poetisa Ángela Lozano es la primera que se ostenta en la página legal como “Jefa de redacción”. Notable empresaria cultural, encabeza ya el cuerpo de redactores, cuando apenas un año antes se menciona su nombre como “redactora”, en *La Enseñanza*, *Revista Americana de Instrucción y Recreo Dedicado a la Juventud*. En esta empresa, como en la de *El Álbum de los niños*, acompaña a Manuel Orozco y Berra, Hilarión Frias y Soto y Manuel Peredo. Precisamente en *La Enseñanza*, publica un poema que inserto aquí, pues revela el gusto literario de entonces y señala el papel de la prensa como difusora de la poesía, papel que aún conserva en secciones literarias y suplementos culturales:

#### DE NOCHE<sup>5</sup>

Después que expira el luminar del día  
y cuando pardas sombras han volado  
los verdes bosques de la patria mía  
y a la vista sus montes ocultado;

Cuando duermen las aves, y las flores  
comienzan a cerrar su lindo broche,

<sup>5</sup> *La Enseñanza*,..., t. I, 1873: 192; y *La Abeja*, t. II: 1875: 5.

es muy grato olvidar nuestros dolores  
para gozar la calma de la noche. (...)

¡Quien me diera las alas poderosas  
del cóndor o del águila altanera!  
Yo me alzara a regiones prodigiosas,  
que con mirar impávido midiera.

Me posara en el cráter apagado  
del Ixtlacíhuatl: (*sic*), viera con anhelo,  
bajo mis pies, el mundo ilimitado;  
sobre de mí, la inmensidad del cielo.

De México las bellas construcciones  
por argentina luz iluminada;  
en torno, pintorescas poblaciones  
entre flores y arbustos recostadas.

La luna en su carrera declinando  
dibujar sobre el suelo las montañas,  
y de claro y oscuro ir matizando  
los álamos, los fresnos y las cañas.

Ya casi a nuestra vista se ha ocultado  
su disco luminoso que hace poco  
pudimos admirar blanco, argentado,  
reflejarse en el lago de Texcoco.

Tranquila soledad más grata al alma  
que el estruendoso ruido del salón;  
quien no sabe sentir tu dulce calma,  
perverso tiene, o ruin, el corazón.

Aunque ahora su calidad poética pudiera parecerse dudosa, este poema fue reeditado en al menos otro periódico de la época, por ello fue una pieza literaria de amplia recepción: Horizonte histórico de por medio, se trata de una retransmisión similar a la que hoy se realiza mediante ediciones múltiples de textos periodísticos, reseñas en la capital y en provincias. Cuando

en 1873 Lozano aparece encabezando la redacción de *El Búcaro*, suplemento literario de *El Correo del Comercio*, era ya reconocida colaboradora de otras prensas. Hay quienes la consideran “una de las primeras periodistas mexicanas”.<sup>6</sup> Hay pues, una distinción cualitativa entre ser colaboradora, escritora, de publicaciones periódicas, y ser Jefa de Redacción, oficio más propio del periodismo.

El domingo 7 de enero de 1872, apareció la *Edición Literaria* de *El Federalista*, cuyo director y redactor en jefe era Alfredo Bablot. Encabezan la página legal de “Redactores”, las “Señoras” Carmen Cortés, Pilar Moreno, Isabel Prieto de Landázuri, Gertrudis Tenorio Zavala y Rita Zetina Gutiérrez. En la columna de los “Señores” estaban Manuel Orozco y Berra, Manuel Payno, Francisco Pimentel, Vicente Riva Palacio y Francisco Sosa. La *Edición...* inaugura sus artículos de opinión con una disquisición filosófica que firma Alfredo Bablot, y que se titula “Instrucción obligatoria y gratuita de la mujer”:

Instruir a la mujer es hacerla cooperar al movimiento del progreso incesante de la humanidad; es elevarla, es coadyuvar a su emancipación...// Si se hiciera obligatoria entre nosotros la instrucción de la mujer, no habría dentro de veinte años en toda la República Mexicana un niño de ocho o diez años que no supiera leer, escribir y contar. [...] Creo que en ningún país hay actualmente ley alguna que haga obligatoria la instrucción de la mujer. Esto es incomprensible en el siglo en que vivimos.// Haría honor a México el tomar la gloriosa iniciativa de esta gran mejora social que envuelve una de las cuestiones morales y políticas de más importancia para el presente y el porvenir...<sup>7</sup>

De la manera en que las escritoras se integraban a los proyectos del periodismo, en sentido amplio, da cuenta la anécdota

<sup>6</sup> Álvarez Barajas, 1976: 88.

<sup>7</sup> Bablot, t. I, 1872: 7-8.

de la fundación de *La República Literaria*, de Jalisco. En efecto, Esther Tapia de Castellanos (n. mayo de 1842; m. en 1897), michoacana, vecindada desde los 16 años en Guadalajara, participó en la aventura empresarial de una publicación de aparición semanal. José López Portillo y Rojas cuenta en la “Presentación” de la nueva publicación que antes de acometer la empresa solo, pensó en su amiga, la señora Tapia de Castellanos, para formar parte del grupo encargado. Una vez que López Portillo, cuya madre era madrina de Esther, supo del subsidio oficial que se le otorgaría —hoy día persiste la práctica de obtener subsidios para estas revistas—, emocionado con la noticia acude a buscar a su amiga:

Era preciso contar con que el importe de la impresión debería ser pagado por los mismos redactores, pues bien sabido es que en nuestro país no se costean estas empresas; necesitábanse pues varios compañeros de buena voluntad que quisiesen trabajar y gastar su dinero. Esther Tapia, a quien fui a solicitar con este objeto...<sup>8</sup>

Tapia es, además, la primera escritora mexicana que consiguiera la publicación de su obra literaria en un libro. Mejor dicho, sus poesías, publicadas en vida, alcanzaron para que su amigo J. M. Vigil editara dos volúmenes, *Flores silvestres*.

También notables fueron las empresarias detrás de los grandes proyectos culturales femeninos, auténticos paradigmas de “revistas femeninas” para el siglo XIX, cuya larga vida, número de suscriptoras y suscriptores, y amplia recepción cultural indican el éxito empresarial de las mujeres convertidas en periodistas. Me refiero a los tres grandes proyectos culturales de la capital del país *El Correo de las Señoras*; *El Álbum de la Mujer. Ilustración Hispanomexicana*, y las *Violetas de Anáhuac, Periódico*

<sup>8</sup> López Portillo y Rojas, 1886, *La República Literaria*: 2.



*Redactado por Señoras*, tanto como a *El Periódico de las Señoras*. De la trascendencia del proyecto cultural y el éxito comercial de estas publicaciones, editadas entre 1873 y 1996, dice la historiadora contemporánea Romo:

Las tres publicaciones (primeras) son un fiel reflejo de la necesidad manifestada en el último cuarto del siglo XIX, orientada a dar una mayor educación a la mujer y a hacerla participar en diversos terrenos tales como el arte, la literatura, la política, la historia y el periodismo, que tradicionalmente había estado en manos masculinas, concurren con un lenguaje refinado, culto, pero a la vez espontáneo, de sensibilidad fina, que dejan constancia de los usos y costumbres de la gente de su época; describen, mediante la relevancia de la mujer, a la sociedad de su tiempo. Todas asumen una posición ciento por ciento femenina y feminista, convencidas de la igualdad de derechos de los sexos y la trascendencia de la figura femenina... Las tres revistas tuvieron una periodicidad semanal dominical... (con) precios todos ellos muy elevados si los relacionamos con el salario y el costo de la vida en aquella época.<sup>9</sup>

Por otra parte, la bibliógrafa mexicana María del Carmen Ruiz Castañeda, establece la categoría de “revistas femeninas” para las numerosas

publicaciones fundadas ex profeso para ser leídas, consumidas por el sexo femenino. De manera explícita, las y los fundadores manifestaron la intención de publicar ‘para el sexo femenino’. Precisamente porque se asume la óptica de las mujeres, el punto de vista femenino, he considerado “revistas femeninas”, aun cuando no sean mujeres exclusivamente quienes las editen o escriben en ellas... Como se verá, en aquellos tiempos el punto de vista femenino era ejercido de manera marginal por las mujeres; y asumido, usurpado, prescrito o impuesto por los hombres.<sup>10</sup>

En el acervo disponible en la Hemeroteca Nacional distingue, en términos de la recepción de estas revistas, según la aceptación

<sup>9</sup> Romo M., 1994: 69-70.

<sup>10</sup> Ruiz Castañeda, 1994: 81 ss.

del público lector (o sea las lectoras), tres épocas: la primera, de 1830 a 1860 donde se ubicarían *El Iris*, los *Años Nuevos*, *Calendarios...*, *Semanas...* y *Panoramas de las señoritas mexicanas todas ellas*; la segunda desde 1873, con *El Búcaro* y proyectos mixtos de poca trascendencia y corta vida como *La Primavera*, y la última que va de 1880 a 1900. De las revistas de las dos primeras épocas, dice la investigadora de la Biblioteca Nacional:

Debido al elevado costo de las ediciones y a la escasa atención que en general merecieron —amén de la situación política de inestabilidad que vivía el país— tuvieron vida limitada. En especial, las femeninas (entre las publicaciones literarias), por la causa que fuese, no consiguieron arraigo; podemos conjeturar que sus fundadores no lograron interpretar los verdaderos intereses de las destinatarias...

Y más adelante aclara:

Las más ricas publicaciones escritas para el sexo femenino, cada vez más frecuentemente fundadas, dirigidas y escritas por mujeres, se dan en las últimas dos décadas del siglo XIX, asegurado su arraigo por la estabilidad política y económica lograda durante el Porfiriato... No obstante... (sus) limitaciones, se puede decir que la época de las grandes revistas hechas para mujeres coinciden con la aparición de las primeras sociedades fraternales de mujeres trabajadoras —costureras, por ejemplo— que fueron animadas por la presencia de damas de la alta sociedad, quienes figuraban también activamente en colectas de caridad y otras obras sociales.

Mientras que *El Iris*, los *Panoramas* y demás revistas literarias para mujeres tuvieron una vida efímera, de uno, dos o tres años a lo sumo, las grandes empresas femeninas lograron triplicar su existencia merced a la preferencia del público. He aquí un resumen de su vida pública.

- *El Correo de las Señoras*, originalmente fundado por José Adrián Rico, en 1883, y dirigido hasta su muerte en 1886,

Mariana Jiménez viuda de Rico la retomó hasta el final en 1893. Alcanzó una existencia de 12 volúmenes, y aunque según Ruiz Castañeda “la dirección efectiva se encomendó sucesivamente a periodistas poco conocidos en los círculos literarios”; Romo M. señala que “Víctor Venegas se desempeñó como director hasta 1892, y luego tuvieron el cargo José M. Rojo y Mariana Jiménez de Rico...”. Entre las colaboradoras destacan las mejores plumas femeninas de España, María del Pilar Sinués de Marco, Patrocinio de Biedma, Josefa Pujol de Collado... Y apunta esta bibliógrafa:

Más de treinta escritoras mexicanas del interior y de la capital, como Luz Trillanes y Arrillaga, Catalina Zapata de Puig, Genoveva Cortés, Refugio Barragán de Toscano y otras, así como algunos articulistas como Severo Catalino, José de J. Cuevas... emulan a los autores antes citados iniciando en México la literatura de tipo feminista.

- *El Álbum de la Mujer. Ilustración Hispanomexicana* fundado en 1883 por Concepción Gimeno de Flaquer, culta escritora aragonesa quien “precedida de fama europea, había arribado poco antes a México, en compañía de su esposo, el periodista y escritor Francisco de Paula Flaquer” (Ruiz C.) Editora en España de *La Ilustración de la Mujer*, la señora Flaquer habría de trasladar al *Álbum*... el propósito de *La Ilustración*...: “para corregir las injusticias sociales contra su sexo y las flaquezas de éste”. La prolongada existencia del *Álbum* reitera lo acertado del propósito: más de 7 años que constan en 12 volúmenes. Destaca la naturaleza femenina del proyecto, pues Francisco de Paula Flaquer fue colaborador y nunca director de tan exitosa empresa. Junto a la obra de las escritoras aparecía la de los escritores. Por ejemplo, españoles como Julio de Asensi, Joaquina

Balmaseda, Josefa Massanés, Emilia Calé de Quintero; o las hispanoamericanas como la guatemalteca Carmen P. de Silva y la afamada colombiana Soledad Acosta de Samper. Entre las mexicanas, grupo más abundante, destacan María del Refugio Argumedo, Esther Tapia, Laureana Wright de Kleinhans, Dolores Roa Bárcenas y muchas más.

- *Las Violetas del Anáhuac*, periódico redactado por señoras, es de finales de 1887, apareció como “*Las Hijas del Anáhuac*”, pero enseguida cambió el nombre. Fundadora y administradora literaria fue la empresaria Laureana Wright de Kleinhans, a la par con el “Director y administrador”, señor Ignacio Pujol. En la página legal del primer tomo, aparece Wright de Kleinhans como “Directora Literaria”, y en el resto de los volúmenes estuvo a cargo Mateana Murguía de Aveleyera, otra notable escritora. Casi 40 escritoras mexicanas publicaron prosa y poesía en las seis hojas tamaño oficio que constituían la revista semanal, que inicia como auténtica residencia de la cultura femenina del Porfiriato. La naturaleza “oficial” de la revista quedó establecida así por su directora:

... las Hijas del Anáhuac dirigen reverentemente su cordial saludo a todas las clases de la sociedad, a la prensa de todos los matices políticos y a los hombres del poder y del Estado; trilogía poderosa que con sus magníficos arneses ha podido evolucionar victoriosamente en beneficio de la paz, el orden y la cultura de la patria mexicana.

La militancia feminista de las Violetas, las llevó a enemistarse con esos hombres del poder, cuando Wright y Murguía publicaron críticas y protestas apoyando la campaña de la prensa obrera a favor de un salario adecuado para las maestras: el gobierno llegó a pensar en la extradición de “esas extranjeras” —error craso—.

Un comentario acerca de la mayoría de edad de las “señoras redactoras”: en las revistas literarias de la época entre 1830 y 1860, las mujeres son nombradas “señoritas”. El atributo de doncellez como rasgo distintivo de la identidad femenina mexicana aparece reiterativamente en los *Calendarios de las Señoritas Mexicanas* (1838-1841 y 1843), el *Panorama de las Señoritas* (1842), el *Semanario de las Señoritas Mexicanas* (1840-1842), el *Presente Amistoso dedicado a las Señoritas Mexicanas* (1852-1852), la *Semana de las Señoritas Mexicanas* (1850-1852; 1853) y el *Álbum de las Señoritas* (1856). Pero para la última de las tres épocas, las literatas ya no se reconocen como “señoritas”. Otra publicación que marca discursivamente este cambio es *La Mujer. Semanario de la Escuela de Artes y Oficios para Mujeres*, proyecto cultural masculino, a cargo de Ramón Manterola y Luis G. Rubín.

- *El Periódico de las Señoras. Semanario escrito por señoras y señoritas, expresamente para el sexo femenino*, fundado en 1896, es una empresa concebida y administrada totalmente por mujeres, aunque sin excluir colaboraciones masculinas. La directora y propietaria fue Guadalupe F. viuda de Gómez Vergara; las administradoras fueron Virginia F. de Olvera, María Gómez Vergara y Amalia Enciso. Dirigido a mujeres de la clase obrera, contó entre sus escritoras a Laura Méndez de Cuenca y a María Enriqueta. Semanario destinado a “combatir la influencia de la prensa *amarillista* —dice Ruiz C.—, el peso temático recae sobre la divulgación científica, filosófica y literaria, mientras que la política está ausente y la religión escasea”. No comparte ni la riqueza tipográfica ni el cuidado idiomático de los proyectos que le anteceden. Sin embargo, “tiene, en cambio, un sentido más profundamente feminista”. Caben notar las

nociones de género y comunicación social que fundamentan esta empresa: “Tuvo también un sentido práctico: estuvo estrechamente relacionado con la ‘Agencia de encargos de señoras’, especie de casa comisionista gratuita, fundada y servida por mujeres, en interés de la mujer, y primera de su especie en México”, se trata de un antecedente de las estructuras de solidaridad femenina, las actuales redes de apoyo entre mujeres.

Muchas mujeres se lanzaron a la aventura de comercializar la cultura en el siglo pasado; y las publicaciones “dedicadas al Bello Sexo”, un producto neto del siglo XIX, constituyen las empresas culturales por excelencia. Dice J. L. Martínez que: “Desde principios del siglo XIX, las revistas literarias han sido uno de los cauces normales para la expresión de nuestras letras...” Y particulariza los *Panoramas*, *Calendarios*, *Semanas* y *Semanarios de las Señoritas mexicanas* como “el ciclo característico de nuestro siglo XIX, de las delicadas y hermosas publicaciones dedicadas a la mujer”.<sup>11</sup> Hay ciertas diferencias entre las publicaciones dedicadas a la mujer y aquellas escritas por mujeres. Existe un criterio diferenciador basado en el éxito editorial, éxito en términos de lectores, tiraje, ediciones, etc., datos muy útiles según la Teoría de la Recepción.

La mayoría de estos productos de la cultura nacional —desde el pionero *Diario de México* hasta *El Renacimiento* y las de mujeres como *Las Violetas* y el *Correo de las señoras*, hasta los que cierran el siglo—, inician la empresa con una dedicatoria “al Bello Sexo” o a “La mujer.” Ruiz C. ya advertía que aunque el mercado de las empresas culturales era mayormente femenino —las destinatarias de las revistas eran mujeres, igual que en

<sup>11</sup> Martínez, 1986: 377.

la actualidad— los textos estaban escritos por hombres enteramente, sobre todo en un principio. También postula que hubo un cambio, con el advenimiento del Porfiriato, y que coincide con la proliferación de mujeres que escriben, publican, editan y distribuyen obra femenina. Así, pues, en las dos últimas décadas del siglo XIX, las empresas culturales *auténticamente femeninas* ocupan ya los espacios de aquellas empresas *de lo femenino*.

Un análisis de la vida editorial y las consumidoras y consumidores de los productos de tales empresas, reveló dos cuestiones importantes: a) que en el último cuarto del siglo se percibe la tendencia a que las revistas literarias incluyan de manera regular a mujeres en los comités de redacción; y b) el fracaso de las revistas en las que los empresarios eran exclusivamente masculinos, evidente en los dos o tres años de vida de esa empresa. Tal fracaso contrasta con el éxito de las revistas cuyos cuerpos editoriales primero incluían mujeres, y luego, estaban constituidos exclusivamente por mujeres: más de 12 años de existencia, larga vida para una empresa cultural incluso en nuestros tiempos. O bien de aquellas donde las mujeres administraban la empresa en combinación con los hombres.

Lo cierto es que las escritoras —en su mayoría poetisas, pues la poesía era el género literario predilecto en el siglo XIX— aparecen en las prensas nacionales desde mediados de siglo hasta que se apoderan de las tintas y el papel y logran desarrollar sus propias empresas. En principio, la poesía de estas mujeres aparecía impresa sin su consentimiento. Tal es el caso de Dolores Guerrero, cuyos famosos versos de ritornello “A ti, nomás a ti”, aparecieron publicados hacia 1850 en un periódico capitalino, y pronto, asegura Francisco Sosa, no hubo tertulia ni convite donde no se tocaran al piano esos versitos dedicados a un misterioso amado que bien pudo haber sido Luis G. Ortiz:

A TI...<sup>12</sup>

A ti, joven de negra cabellera,  
de tez morena y espaciosa frente,  
de grandes ojos y mirada ardiente,  
de labios encendidos de rubí,  
de nobles formas y cabeza altiva,  
de graciosa sonrisa y dulce acento,  
de blancos dientes, perfumado aliento,  
a ti te amo no más; no más a ti.

Porque tú eres el hombre que yo viera  
ha largo tiempo en mis dorados sueños;  
tú eres el ángel, sí, de mis ensueños,  
ideal fantasma que una noche vi  
seductoras palabras murmurando,  
que el céfiro al pasar me repetía,  
y al aura sin cesar también decía,  
a ti te amo no más; no más a ti.

[...]

Te adora el corazón enternecido;  
tú formas en mi vida transitoria  
la divina esperanza de una gloria  
que allá en un tiempo venturosa vi;  
y cuando baje a solitaria tumba,  
sucumbiendo por fin a mi tormento,  
será mi última voz, mi último acento...  
A ti te amo no más; no más a ti.

<sup>12</sup> Poetisa y activista política, nacida en Durango en 1833, hija del senador Fernando Guerrero, en 1848 se trasladó a la capital de la República. Sus padrinos poéticos fueron Zarco, Luis G. Ortiz y González Bocanegra, entre otros. Alcanzó gran popularidad y se dijo que “murió de amor no correspondido”, enamorada de un misterioso “Luisi” a los 25 años. Encontré el poema fechado en “marzo 26 de 1852”, en todas las reediciones. Fue transmitido internacionalmente en el siglo XIX, se convirtió en el epítome de la expresión romántica femenina y masculina mexicana. Asegura Sosa que los maestros Paniagua y Octaviano Valle lo musicalizaron y que se cantaba en todos los hogares de la clase instruida. Lo encuentro transmitido en múltiples fuentes. *La semana de las señoritas*, t. II: 1852: 53; Juan. R. Navarro, *Guirnalda poética...*, 1853: 46-148; *Violetas de Anáhuac*. 1888: 5; Amezaga,; 1896: 275.



Está documentado un caso trágico de publicación en prensa sin anuencia de la escritora. En 1859, otra poetisa de corta vida también digna de una heroína romántica europea, Teresa Vera, se suicida en el sureste. Sus versos acerca de un amor imposible y prohibido (se enamoró de su maestro, que era casado), aparecían en *El Demócrata*, diario liberal de la región, bajo seudónimo. Optó por envenenarse —como Tita, la heroína de *Como agua para chocolate*, se comió más de 200 fósforos—, cuando los publicaron sin seudónimo y sin su permiso.

Una década después, en 1868, las poetisas ya van incluidas en el proyecto de reconstrucción nacional del maestro Altamirano, en el emblemático semanario *El Renacimiento*, lugar de confluencia de la creatividad poética mexicana donde aparecen ellas igual que los liberales y los conservadores: una docena de escritoras de diversas partes de la República. Y es que las poetisas son reconocidas colaboradoras en la empresa de reconstrucción literaria que ocupa a liberales y conservadores, luego de las guerras del México Independiente. No sólo asisten a tertulias para amenizar y endulzar el ambiente literario, ni son socias decorativas de liceos, academias y asociaciones: encabezan la lista de los literatos como musas enmudecidas. Preside en número la favorita de todos, Isabel Prieto de Landázuri, escritora también de obras dramáticas, con los poemas “El ángel y el niño”, “La abuela”, “A...”, traducción de Víctor Hugo”, “Una Noche en el mar, traducción de Víctor Hugo”, “La pobre flor, traducción de Víctor Hugo”, “A Víctor Hugo”, “Una noche” y “*Relligio*, traducción de Víctor Hugo”. Soledad Manero de Ferrer parece la autora más publicada (“Delirios”, “Vistas del mar”, “A una Violeta”, “El destierro de Dante”, “Mar y estrellas”, “Quiero soñar”, “Una águila presa”, “Delirio del Tasso en la Prisión”, “A San Juan de Ulúa”, “Las Ilusiones”, y “La Confesión”). Le siguen la michoacana avecindada en Jalisco

Esther Tapia de Castellanos (“A la Virgen María, imitación de Novalis”; “La patria”, “El templo de la inmortalidad” y “El genio”); Gertrudis Tenorio Zavala (A mi madre, tres Romances, A la luna, Amor y dudas, Recuerdo y esperanza y La virtud y la belleza); su prima Rita Cetina Gutierrez, con “Babilonia”; una Manuela L. Verna o Berna de quien no he logrado averiguar más (“La hoja seca, La flor marchita, y dos “A mi hermana Lupe...”)), una María del Carmen Cortés, de quien tampoco sé nada (“A mi amado padre...”, “La rosa blanca, “Medellín, y “A Mercedes”), Luisa Gil, con “Un recuerdo”, y dos escritoras ocasionales: María del Pilar Moreno con “El tiempo que ya pasó” y una María,<sup>13</sup> “A una niña”.

Esta publicación periódica alcanzó solamente dos tomos, pero innegablemente es la *institución literaria* del siglo XIX por excelencia, y se nota la tendencia creciente en la participación femenina. En el tomo I, las colaboradoras constituyeron solamente 3.23 por ciento del cuerpo editorial; en el II, aumentaron a 8.57 por ciento. Lo mismo sucede con las poetisas. En el tomo I, su obra constituye 11.86 por ciento del corpus poético; en el II, ocupan ya un 17.5 por ciento.

El promotor del “renacimiento de la literatura en México”, Altamirano, se muestra feliz de contar con la poesía femenina entre sus páginas. Promete con júbilo “la colección inestimable de las obras de Isabel Prieto que ya hemos anunciado otra vez” (t. I, p. 5), y festeja largamente la colaboración de la michoacana:

“El *Renacimiento* tiene hoy la fortuna de anunciar a sus lectores que cuenta ya como colaboradora a la distinguida poetisa Esther Tapia de Castellanos, que con la amabilidad que la caracteriza, se ha prestado con gusto a honrar las columnas de este periódico con sus hermosas inspiraciones. Debemos semejante dicha al empeño de una distinguida señora, amiga

<sup>13</sup> Seudónimo. Altamirano aclara que la remitió “...una bella señorita, suplicándonos que ocultemos su nombre...”.

nuestra, que protege con su simpatía nuestra humilde publicación desde que nació, y que unida con los lazos de la más tierna amistad a la amable poetisa, ha obtenido de ella y de su esposo el señor Castellanos, la autorización para poner su nombre al frente del *Renacimiento*. / Esther nos ha enviado ya tres bellas poesías, y nos anuncia la publicación de todas las que ha escrito hasta aquí. / Damos las gracias a nuestra colaboradora porque ha interrumpido por fin su silencio de tantos años, y a la noble dama su amiga por habernos proporcionado esta nueva joya que adornará nuestra publicación.” (t. I, p. 255)

Un par de años más para que se dé la autonomía editorial de las mujeres. En 1870, Gertrudis Tenorio Zavala, Rita Cetina Gutiérrez, Dolores Correa Zapata y otras empresarias culturales, poetisas y periodistas de Yucatán y la zona del sureste, fundan *La Siempreviva*, en Mérida. Se trata de una empresa cultural que es a la vez asociación literaria, escuela y publicación periódica, todo a cargo exclusivamente de “Señoritas”. Un año antes, había aparecido en la ciudad de México, *La Ilustración*, empresa literaria femenina, órgano de una asociación femenina que E. Carballo menciona y que no ha sido estudiada aún. Juan E. Barbero publica en México el primer tomo de *Flores del Siglo, álbum de poesías selectas de las más distinguidas escritoras españolas y americanas*, entresacadas de las páginas de los periódicos que imprimía Barbero e incluye a poetisas de décadas anteriores como Josefa Heraclia Badillo, Luisa Muñoz Ledo y Dolores Guerrero, y a muchas otras contemporáneas y coetáneas suyas.

Es difícil encontrar datos y apuntes sobre la biografía intelectual de estas primeras periodistas poetisas. Contamos con un esbozo de la biografía intelectual de la tapatía Antonia Vallejo. Dice el historiador Wolfgang Vogt:

En esta época, los hijos de las buenas familias, estudiaban en el seminario, en el cual, por supuesto, las mujeres no estaban admitidas. Eso nos hace

suponer que la formación de Antonia fue más bien de tipo autodidacta. Las señoras cultas de su tiempo tenían preferencia por ciertas obras religiosas, como por ejemplo, los libros de Santa Teresa de Jesús, la autora preferida de la madre del poeta Enrique González Martínez. Según el testimonio de un amigo de Antonia, ésta tenía “un carácter sinceramente católico, no fanático”. Para ella, el mejor de todos los libros era el “Nuevo Testamento”, y además de eso, admiraba a *Kempis*. Entre los grandes de la literatura universal, apreciaba a Virgilio, Horacio y Dante. No compartía el criterio cerrado de algunos directores de seminario del siglo pasado, que borraban a los autores latinos paganos de los planes de estudio, para sustituirlos por otros cristianos de menor calidad literaria.

Era poco común que una señorita de buena sociedad en su época se entusiasmara por Baudelaire y Flaubert que habían sido acusados de inmorales en su país de origen. Incluso, el naturalista francés Maupassant, quien toca temas bastante crudos para la época, figura en la lista de sus autores preferidos. En cambio Zolá, quien es odiado por la buena sociedad de su tiempo como el colmo de la perversión, no es mencionado por ella.<sup>14</sup>

Antonia Vallejo, periodista y poetisa de Guadalajara, ha sido llamada “Decana de la prensa nacional con 75 años de labor ininterrumpida”, y también “la más antigua periodista mexicana”; y sus biógrafos, Garibi y Vogt, afirman que “sus colaboraciones se las disputaban en Zacatecas, Tepic, Colima, y Guadalajara”. A los 18 años sus amigos publicaron las primeras poesías en un florilegio: *Composiciones dedicadas al joven D. Alfonso Lancaster Jones*.<sup>15</sup> Y añaden que “No vivió de su pluma, sino de la herencia paterna”. Tal vez por miedo a la sociedad conservadora de su época oculta su identidad detrás de varios pseudónimos: “Sylvia”, “Rosa del Campo”, “Aquiles” y “Alcibia” entre otros. Dice Vogt que:

Por su simpatía personal y la vastedad de su cultura, Antonia, que jamás contrajo nupcias, aglutina en su casa a la intelectualidad tapatía, en sabrosas tertulias que no dejaban de despertar los celos de las esposas, marginadas de estas reuniones.

<sup>14</sup> Vogt, 1995: 74.

<sup>15</sup> Dávila Garibi, 1933: 35.

La Barra de Abogados de la ciudad de México, el 8 de septiembre de 1933, organizó un “festival de homenaje a la ilustre poetisa” que nació el 6 de febrero de 1842; y murió el 19 de mayo de 1939, “en pleno uso de sus facultades intelectuales”. Esta periodista poetisa de Jalisco, que más de uno tacharía de “solterona”, decidió libremente serlo, y a juzgar por su gran compañero y amigo Dávila Garibi, vivía feliz sumida en sus libros y escritos. En particular, llaman la atención el librepensamiento de Antonia, especialmente en sus artículos políticos. Publico aquí dos poemas suyos que revelan la variedad temática, el estilo burlesco, así como el tenor mundano de esta “deca- na de la prensa nacional”. El primero se refiere precisamente al periodismo femenino:

*CARTA*<sup>16</sup>

A Filiberto Gallardo  
Me ha suplicado usted que en verso o prosa  
escriba alguna cosa  
para enviar al “*Correo de las Señoras*”,  
algo como un artículo a una rosa  
madrigales, sonetos o doloras.  
Mas no he podido, hallar como yo quiero,  
asunto verdadero;  
porque charlas así de fantasía,  
muchas veces, muchísimas prefiero  
no mencionar que aquesta boca es mía.

¿He de hablar de los sueños que imprudente  
acaricia la mente,  
o del dolor que me desgarrar el pecho,  
para que alguno diga indiferente:  
“que le haga a usted señora, buen provecho”?

<sup>16</sup> Barbero, 1933: 68-71.

¿Cómo he de hablar de mi olvidada lira  
que lánguida suspira  
de un sentimiento al poderoso impulso,  
si es una gran mentira,  
puesto que nunca un instrumento pulso?

¿He de decir que el canto matutino  
que en armonioso trino  
exhala el ruiseñor en la pradera,  
es para mí tan grato y peregrino  
como el gemir del viento en la palmera?  
¡Qué lo había de decir! No he contemplado  
más ruiseñor, pintado,  
que aquel que siendo yo muy pequeñuela,  
tenía en un Buffon desvencijado  
en que daba lecciones en la escuela.

Si me atreviera a hablar sobre el cometa,  
—como cierto poeta—  
sin nada conocer de astronomía,  
que estaba yo perdiendo la chaveta  
usted, antes que nadie, pensaría.

Bien pudiera cantar a las estrellas,  
aun sin oírme ellas;  
que no se necesita mucha ciencia  
para decir que son antorchas bellas  
que de Dios encendió la omnipotencia.

Pero se ha dicho ya sobre ellas tanto,  
que sin duda mi canto  
ninguna novedad encerraría,  
y no quiero tener el desencanto  
de escribir lo que a nadie agradaría.

El dirigirme a la rosada nube,  
que lentamente sube  
por el azul y transparente espacio,  
para saber si lleva algún querube  
que va a habitar de Dios en el espacio,

lo considero un poco impertinente,  
porque, seguramente,  
contestación ninguna me daría,  
y ni de nubes sufro indiferente  
que me hagan semejante grosería.

Entre las bellas y graciosas flores,  
de vívidos colores,  
que se cultivan en mi humilde huerto,  
yo no he escuchado pláticas de amores,  
ni celos, ni querellas. ¡Es lo cierto!

Que el lirio llame a la purpúrea rosa  
altiva y orgullosa,  
trémulo de pasión y despechado,  
yo no nunca he oído semejante cosa,  
por más que alguna vez lo he procurado.  
Ni he visto ruborosa a la violeta  
ocultarse discreta  
para evitar el soplo de la brisa;  
ni el beso audaz de mariposa inquieta,  
que de una en otra flor vuela indecisa.

No he visto de los bosques esas Hadas,  
a las que llaman Driadas  
que con suspiros forman los rumores  
y con su aliento brisas perfumadas.  
al ocultar el sol sus resplandores.  
No conozco tampoco a las Ondinas  
que en olas diamantinas  
habitan, como dicen, en los lagos,  
ni de celestes músicas, divinas,  
mi alma percibe los sonidos vagos.

El canto arrobador de la Sirena  
que hace olvidar la pena  
de aquel que lo escuchara fascinado....  
de confusión y de vergüenza llena  
confieso que a mi oído no ha llegado.

Y como nada sé, ni nada he visto,  
con justicia resisto  
colaborar en el Correo ilustrado;  
aunque usted se disguste, yo persisto  
en guardar el silencio que he guardado.

Y pues es de señoras el Correo,  
bien puedo, a lo que creo,  
siendo yo, como soy, una señora  
que nunca ha de ingresar al Ateneo,  
conservar mi papel de subscriptora.

### UN CONSEJO<sup>17</sup>

¿Quiere el Gobierno hacer economías  
y que no haya escasez en el erario?  
¿Quiere que haya sobrado numerario  
y no ver las penurias de otros días?

¿No quiere dar al pueblo más sangrías  
y procura solícito al contrario,  
proporcionarle sin cesar, y a diario,  
muchas satisfacciones y alegrías?

Pues entonces resuelva con cuidado  
y suma diligencia, y gran premura,  
suprimir nuestra actual Legislatura.

Haciendo ya que cada diputado  
abandone las dietas y la holgura  
que hace más de cuatro años ha gozado.

Hacia 1882, como edición del *Diario del Hogar*, de la tipografía literaria de Filomeno Mata, aparece el segundo libro de poemas de una mexicana: Rosa Carreto, *Fábulas originales*, que

<sup>17</sup> Dávila, 1933: 71-72.



habían aparecido en el *Diario*. Para esa década principian los grandes años del periodismo literario femenino. Esther Tapia de Castellanos encabeza cada quincena la lista de “Redactores y propietarios” de *La República Literaria, Revista de Ciencias, Letras y Bellas Artes*, (1886-1890) junto con Antonio Zaragoza, José López Portillo y Rojas, Manuel Álvarez del Castillo, en Guadalajara. En 1887, en Oaxaca, tres escritoras, Rafaela S. Sumano, Leonor Zanabria y Natalia Pizarro son redactoras y administradoras de *La Voz de la Mujer*, publicación periódica que emula a las *Violetas*. Desde la capital, *El Liceo Mexicano*, celebra la empresa le da la bienvenida Refugio Barragán de Toscano, en Guadalajara, se prepara para dirigir su *Palmera del Valle*, un quincenal religioso y literario que comercialmente también le será redituable, pues ha de sostener a su numerosa familia con la venta de sus periódicos y una escuela.

Mientras que en 1904, la calidad de la poesía femenina mexicana es avalada en España. Aparece un artículo en la *Unión Iberoamericana*, periódico de Madrid, con el siguiente comentario:

“La mexicana es muy culta; en México estudian las mujeres filosofía y letras, jurisprudencia y medicina, sobresaliendo en las ciencias de curar Matilde Montoya, gran ginecóloga, y en leyes, María Sandoval, como sobresalió en matemáticas Francisca Gonzaga Castillo. En esa hermosa tierra [...] abundan las poetisas, descollando Isabel Prieto de Landázuri, Esther Tapia de Castellanos, Dolores Prieto, Laura Méndez de Cuenca, Laureana Wright de Kleinhans, Teresa Vera, Rosa Carreto, Josefa Herclia Vadillo, Dolores Correa Zapata, Gertrudis Tenorio Zavala, Mateana Murguía de Aveyra, Refugio Barragán de Toscano, Josefina Pérez de García Torres, Francisca Carlota Cuéllar, Luz G. Núñez de García, Refugio Argumedo de Ortiz, Luz Murguía, Luisa Muñoz Ledo, Dolores Mijares e Isabel Pesado”.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Martínez Gómez y Mejías Alonso, 1994: 76.

Con todo, esta nutrida participación de mujeres en la plaza pública decae después de 1910. Literatas. Tras la incesante actividad de los años cuarenta, casi dos generaciones de mujeres, mediante un vertiginoso cambio en el canon estético, cultural, social, político y existencial de la nación, periodistas y empresarias culturales regresan al hogar. Los registros históricos dejan de anotar su presencia en actos y medios culturales. Como si la expresividad masculina quisiera enmudecer la femenina, la oscuridad se extendió sobre el periodismo femenino también. Así lo advierten dos estudiosas de su historia. Lucía Ramírez escribe que “los años oscuros de la mujer” empiezan en 1910; cuando directores y redactores en jefe relegaron a las plumas femeninas ante la sobreabundancia de plumas masculinas.<sup>19</sup> Por su parte, dice otra historiadora de la prensa femenina, Elvira Hernández:

Es curioso observar que después de la Revolución Mexicana, las publicaciones femeninas especializadas surgen esporádicamente. Entonces, las mujeres comienzan a colaborar en periódicos de mayor circulación nacional, pero ellas son relegadas principalmente a las secciones de sociales...<sup>20</sup>

Después de 1910, la creación femenina aceptaría circunscribirse, o mejor dicho, sería relegada a las modas y afeites, las bodas y los bautizos. Las palabras de Sosa “en México se hace sentir la falta de un periódico de modas dirigido por señoras”, adquieren un significado de canon cultural. Aunque no faltarían unas cuantas que siguieran el avance feminista en literatura, especialmente en la región del Golfo y el Sureste, alejadas de los dictámenes del Centro.

<sup>19</sup> Ramírez, 1988: 24.

<sup>20</sup> Hernández, 1997: 157.

La presencia femenina en la cultura mexicana durante el Porfiriato fue enorme en comparación con la época siguiente. Durante y después de la Revolución mexicana, las plumas femeninas se quedaron sin imprentas y las revistas sin empresarias. Para decirlo rápidamente, una nómina de más de 100 poetisas, y empresas literarias de un lustro y aun décadas de vida desaparecieron de la historia literaria del siglo XX. Las empresarias decimonónicas vivieron larga vida y sus empresas no sufrieron mayores persecuciones ni sabemos de violencia contra las mujeres. Sin embargo, la primera gran escritora y empresaria cultural del siglo XX, María Antonieta Rivas Mercado tuvo otra suerte. Mientras Murguía de Aveleyra narra, en la crónica de *Las Violetas*, cómo su marido, periodista también, la apoya en una campaña para elevar el salario de las maestras, el marido de Antonieta le quemaba sus libros; las relaciones familiares de Antonieta —incluidas las femeninas—, la confinaban a la incomunicación social. Mientras que López Portillo corre por las calles de Guadalajara para pedirle a su amiga que lo ayude en una empresa cultural, Rivas Mercado cose el vestuario, traduce dramas, actúa en la titánica empresa del “Ulises”, sin imaginar que por eso mismo su familia la desconocerá y será desheredada: tensiones culturales y existenciales entre la virilidad y la feminización en la literatura mexicana. El destino manifiesto de las mexicanas tras la Revolución evoca como prolongación del discurso de Sosa:

La cultura nacional, el modo de vida revolucionario y posrevolucionario sofoca a la empresaria cultural que había construido un proyecto femenino ajeno, que no le interesaba al Estado en formación, y que de seguir creciendo perjudicaría los masculinos proyectos nacionales. La empresa cultural *Ulises* pudo constituirse sobre el fundamento expresivo de las poetisas románticas y modernistas, con el camino pavimentado por *El Correo*

*de las Señoras, El Álbum de la Mujer y las Violetas del Anáhuac.* La condición de empresaria cultural fue el legado de las Laureanas y las Marianas Rico. Revolución de por medio, a Mateana Murguía y a Laureana, la sociedad las recibe jubilosas, a Antonieta, su heredera, su descendiente cultural, esa sociedad la repudia y la asesina. Mientras que la jerarquía letrada masculina despide a Josefa Murillo con homenajes célebres, el final de María Antonieta está marcado por el despojo financiero y familiar, la desesperación, la soledad y el suicidio. El desplome de las grandes empresas periodísticas de las mujeres tiene que ver con la violentas luchas que siguieron a 1910. Durante y después de la Revolución mexicana se establece el triunfo de la virilidad en literatura, cuya forma predilecta de la expresión oficial sería la Novela de la Revolución. Con este cambio de canon, la expresividad femenina desarrollada en el siglo XIX, aquella que Francisco Sosa concibiera como “el amor es la historia de la mujer”, ya no tiene cabida.

Si “nuestros poetas modernistas y neomodernistas... huyeron a París o Madrid” por “desdén, odio o miedo” a la Revolución, nuestras “poetisas” tratan de ponerse a salvo también. Rivas Mercado muere en París, cuando se percata de que su huida es infructuosa. La persiguen la ideología, la familia, la literatura, la política, lo nacional. La Revolución mexicana aclaró para hombres y para mujeres el deber ser femenino. Acalló el debate: las mujeres deberían apoyar los proyectos masculinos y no podían perseguir objetivos propios. Rivas Mercado, escritora, mujer de letras, hija de una familia porfiriana, no alcanza la libertad expresiva de, digamos, Laura Méndez de Cuenca, a quien le fue permitido ser gran poetisa, incipiente prosista, madre soltera, amante de un conocido suicida, esposa de un gran poeta, distinguida profesora, fundadora de periódicos feministas y revolucionarios, en México y en Estados Unidos, viajar por todo el mundo

representando al país en Congresos Internacionales. Méndez nació a mitad del siglo XIX, vivió 75 años, a la vez que asistió al triunfo de los liberales en 1868, alcanza a cantar en verso la entrada triunfal de Carranza. Todavía, en 1926 deambulaba por la ciudad de México asistiendo a conciertos y conferencias y fue homenajead por al Ateneo. Rivas Mercado nacida en los últimos años de don Porfirio, no llegó a los 30 años de edad.

Los frutos del “idealismo” —la expresión poética, la expansión lírica, según los románticos— ceden, después de la Revolución mexicana, todo su lugar a los del “realismo”. La virilidad se asienta en la literatura, y el cauce natural de la expresión oficial será narrar la Revolución, con la novela y la colección de cuentos como forma predilecta.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BARAJAS, Enrique *et al.*, 1976, *Ciencias de la comunicación*, México, UNAM.
- ATAMOROS, Noemí, 1996, *Sor Juana Inés de la Cruz, Nueva Iconografía, 1695-1995*, México, Conmemorativa, Hoechst Marion Roussel.
- BABLOT, Alfredo (dir), 1872, *Edición Literaria de El Federalista*, México.
- CARBALLO, Emmanuel, 1991, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara/ Xalli.
- CASTRO, Miguel Ángel, 2000, *Catálogo de publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX*, México, UNAM.
- CHÁVEZ, Nabor, editor propietario, 1872, *La Enseñanza, Revista Americana de Instrucción y Recreo Dedicado a la Juventud*, Imprenta de *El Comercio* de N. Ch. México.

- CHÁVEZ, Nabor, editor propietario, 1872, *El Álbum de los Niños*, Imprenta de *El Comercio* de N. Ch. México.
- DÁVILA GARIBI, J. Ignacio, 1933, *Florilegio de Antonia Vallejo*, México, s/e.
- DEL PALACIO, 1993, *La primera generación romántica de Guadalajara. La Falange de Estudio*, Guadalajara, México, Universidad de Guadalajara.
- DEL PALACIO, Celia (ed.), 1994, *El Ensayo Literario, 1852*, estudio preliminar e índices, 2a. edición Guadalajara, México, Secretaría de Cultura de Jalisco.
- DOMECQ, Brianda, 1996, *Mujer que publica. mujer pública*, México, Diana.
- GONZÁLEZ CASILLAS, Magdalena, 1987, *Historia de la Literatura Jalisciense en el siglo XIX*, Guadalajara, Jalisco, México, Gob. de Jalisco, Sría. Gral. Unidad editorial.
- HERNÁNDEZ CARBALLIDO, Elvira, 1997, *Las primera reporteras mexicanas, Magdalena Mondragón, Elvira Vargas y Esperanza Velázquez Bringas*. Tesis de Maestría en Ciencias de la Comunicación, UNAM.
- LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS, José, 1886, *La República Literaria*, Jalisco.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana y ALMUDENA MEJÍAS Alonso, 1994, *Hispanoamericanas en Madrid (1800-1936)*, Madrid, Dirección General de la Mujer/ HORAS y HORAS la editorial feminista, Madrid.
- MARTÍNEZ LUNA, Esther, 2002, *Estudio e índice onomástico del Diario de México, primera época (1805—1912)*, México, UNAM.
- MARTÍNEZ, Blanca; 2002, *Noemí Atamoros, diálogo entre culturas*, México, Ediciones del Orfeo Catalán de México.
- MARTÍNEZ, José Luis, 1986, *La expresión nacional*, México, Oásis, 1986.

- PINEDA SOTO, Adriana, 1999, *Mariano de Jesús Torres, un polígrafo moreliano*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- RAMÍREZ, Lucía, 1988, "Magdalena Mondragón", *FEM, difusión feminista*, México, junio de 1988.
- ROBELO, Cecilio, 1875, *La Abeja.*, t. II, México.
- ROMO M., Lilia Estela, 1994, "Revistas femeninas de finales del siglo XIX, en *Fuentes Humanísticas*, núm. 8, Departamento de Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana—Azcapotzalco, México, I Semestre de 1994.
- RUÍZ CASTAÑEDA y Sergio MÁRQUES ACEVEDO, 2000, *Diccionario biobibliográfico de seudónimos usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*, México, UNAM.
- , 1985, *Catálogo de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*, México, UNAM.
- RUÍZ CASTAÑEDA, M. C., 1994. "Mujer y literatura en la hemerografía: revistas literarias femeninas del XIX", en *Fuentes Humanísticas*, revista del Departamento de Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana—Azcapotzalco, México, año 4, núm 8, I semestre, 1994.
- RUÍZ CASTAÑEDA, M.C. y Luis Reed Torres, 1995, *El Periodismo en México. 500 Años de Historia*, 3a. edición, México, Club Primera Plana-EDAMEX.
- SOSA, Francisco, 1884, *Biografías de Mexicanos distinguidos*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, calle de San Andrés, núm. 15.
- VOGT, Wolfgang, "Antonia Vallejo (1842-1940)" en *La cultura jalisciense, desde la Colonia hasta la Revolución*, Guadalajara, H. Ayuntamiento de Guadalajara, 1994.

VOGT, Wolfgang, "La mujer en la cultura jalisciense, el caso de Antonia Vallejo, 1842-1940, en *Estudios sociales*, Revista del Instituto de Estudios Sociales, Universidad de Guadalajara, Jalisco, mayo-agosto de 1994.

———, *Latinoamérica, México, Guadalajara, ensayos literarios*, Guadalajara, H. Ayuntamiento de Guadalajara/Ágata, 1995.



# UN CRONOPIO EN LA REDACCIÓN:

## LAS COLABORACIONES PERIODÍSTICAS DE JULIO CORTÁZAR

LETICIA ROMERO CHUMACERO\*

*Para Ceci Colón, en la ciudad de México,  
y Romi Livchits, en Buenos Aires.*

Nutrida y diversa, la producción literaria de Julio Cortázar incluyó cuentos, novelas, ensayos, piezas dramáticas, poemas, historietas, algún guión radiofónico y numerosas colaboraciones en medios periodísticos. Es cierto que Cortázar no ejerció propiamente el oficio de periodista con la vocación, digamos, de Gabriel García Márquez, pero también lo es que muchas veces cultivó su capacidad para la crítica literaria y para comentar los acontecimientos políticos de su época a través de artículos, reseñas de libros y cartas abiertas, publicadas en revistas de literatura y en diarios de varios países. Es justo recordar también su fugaz paso como comentarista deportivo: recién llegado a París narró un encuentro de box para su difusión a través de una frecuencia de radio mexicana. El improvisado y entusiasta locutor describió los pormenores de la pelea con un lenguaje tan invadido por una erre afrancesada, como pletórico de jerga porteña; el resultado de tan insólita combinación fue su despido inmediato.

Muchos de los textos cortazarianos publicados en medios periodísticos fueron reunidos en *Obra crítica/2*, *Obra crítica/3* y *Nicaragua tan violentamente dulce*. Tras revisar ese conjunto

\* Universidad del Claustro de Sor Juana.

de colaboraciones es evidente la existencia de dos propósitos en el uso de las publicaciones periódicas. Uno, vinculado claramente con la circulación del trabajo literario y con la reflexión estética; propósito ilustrado, sobre todo, por las reseñas y ensayos contenidos en *Obra crítica/2*, que contiene textos de 1941 a 1963. Otro, relacionado con el debate en torno a la compleja situación política de distintos países latinoamericanos; propósito ejemplificado aquí mediante los dos títulos restantes, los cuales abarcan de 1967 a 1983. Sin embargo, los límites entre un objetivo y otro no fueron tajantes, como se deduce al constatar que la conciencia ética propia de los textos de índole política, fechados en las décadas del setenta y el ochenta, ya estaba presente en sus primeras colaboraciones, escritas en la Argentina de los años cuarenta. En cierta forma, ambos periodos de escritura contenían una preocupación similar.

Por otra parte conviene advertir que la solidez estilística nunca abandonó a Cortázar; ni siquiera cuando sus correligionarios en la militancia política, y uno que otro censor furibundo, lo exhortaron enérgicamente a eliminar de su literatura un elitismo que, según ellos, la caracterizaba y la alejaba de esa nebulosa contenida en el concepto “pueblo”. Desde el principio hasta el fin, Cortázar manifestó un gran respeto hacia la inteligencia de sus lectores; si la vía de contacto con ellos era un libro o una revista, era lo de menos: estilo literario y estilo periodístico fueron uno.

Con la intención de examinar *grosso modo* las veredas de ese trabajo periodístico y su situación dentro de la obra del escritor argentino, fueron escritas las siguientes notas.

## DENIS: RESEÑISTA, CUENTISTA Y POETA

Las primeras colaboraciones conocidas de Julio Cortázar<sup>1</sup> son los ensayos “Rimbaud” y “Soledad de la música”, de 1941. Aunque es difícil determinar con exactitud cuál circuló primero, “Rimbaud” suele ser considerada su publicación inaugural; el texto fue incluido en el número 1 de la efímera revista bonaerense *Huella*. El otro se publicó en alguna revista de Chivilcoy, provincia de Buenos Aires donde por aquellos tiempos Julio daba clases. De su existencia informó en una carta fechada el 25 de agosto del ‘41, justo un día antes de su cumpleaños número veintisiete.<sup>2</sup> Aún residiendo en esa provincia, dio a conocer el relato “Llama el teléfono Delia”, en el diario *El despertar* (octubre de 1942). En *Correo Literario*, de Buenos Aires, el joven escritor colaboró con el cuento “Bruja” (15 de agosto de 1944); en *Égloga*, editada en Mendoza, lo hizo con “Estación de la mano” (enero de 1945). “Llama el teléfono Delia”, “Bruja” y “Estación de la mano”, fueron guardados por el autor y editados póstumamente como parte del conjunto titulado *La otra orilla*, dentro del primer tomo de sus *Cuentos completos*, publicado por la casa Alfaguara en 1994. “Casa tomada” le pareció mejor acabado y lo eligió para formar parte de su primer libro de cuentos publicado: *Bestiario* (1951); sin embargo, seguro de sí,

<sup>1</sup> Podrían ser prescindibles estos datos, pero una nunca sabe: Julio Cortázar nació en Bruselas, Bélgica, el 26 de agosto de 1914. Vivió durante su infancia y juventud en Argentina, donde trabajó como profesor y traductor. De ahí partió rumbo a Francia en 1951, adoptando la nacionalidad francesa treinta años después. Escribió alrededor de cincuenta obras literarias, varias de las cuales fueron publicadas póstumamente. Murió en París, el 12 de febrero de 1984.

<sup>2</sup> “Rimbaud”, en Cortázar, 1994b: 15-23; la carta y “Soledad de la música”, en Domínguez, 1998: 245 y 290.

lo mostró mucho antes a Jorge Luis Borges, director de *Los Anales de Buenos Aires*, quien decidió incluirlo en el número 11 de su revista (diciembre de 1946). De la misma época data el ensayo “La urna griega en la poesía de John Keats”, impreso en la *Revista de Estudios Clásicos*, de Mendoza (núm. 2, 1946).<sup>3</sup>

En cuanto a la poesía, existen por lo menos tres testimonios de colaboraciones tempranas en revistas. El primero y más importante —por su calidad y por lo significaba el aval de Borges como editor— es el poema dramático “Los Reyes”, publicado en *Los Anales de Buenos Aires* (núms. 20-22, octubre-diciembre de 1947). “Apenas apartando” se incluyó en *Verbum* (núm. 90, 1948), revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras de la capital argentina. El último poema es “Masaccio”, que pertenece a la temporada de Cortázar como colaborador eventual de *Sur* (núm. 193, 1950) revista dirigida, como se sabe, por la promotora cultural y escritora Victoria Ocampo.<sup>4</sup> Cabe señalar que mucho de lo mencionado hasta aquí —inclusive varias cartas— fue firmado con el seudónimo “Julio Denis”; algo más, apareció con el nombre “Julio A. Cortázar” o como “Julio F. Cortázar”. Recordemos, respecto a este último, que su nombre de pila era Julio Florencio.

Como se verá, los géneros abordados en aquel momento por el joven escritor que aún dudaba respecto a la mejor forma de presentarse ante sus lectores, eran varios. En *Obra crítica/2*, Jaime Alazraki —editor del tomo— reunió exclusivamente los textos de carácter ensayístico que cubren el periodo 1941 a 1963. Proceden de las revistas *Huella*, *Revista de Estudios Clásicos*,

<sup>3</sup> Cortázar, 1994b: 25-72.

<sup>4</sup> De “Los Reyes” hay varias ediciones en Alfaguara. “Apenas apartando” está en Goloboff, 1998: 297-298. “Masaccio” fue seleccionado por su autor para formar parte de uno de sus últimos libros; véase Cortázar, 1984: 305-308.

*Los Anales de Buenos Aires, Cabalgata, Realidad, Sur, Cuadernos Americanos, Buenos Aires Literaria, La Torre y Casa de las Américas.* Alazraki también consideró oportuna la inserción del ensayo “Vida de Edgar Allan Poe” (1956) preparado por Cortázar para la edición *Obras en prosa de Edgar Allan Poe*, de la Universidad de Puerto Rico. Agregó, además, las notas que acompañan el inventario bibliográfico del escritor norteamericano en aquella publicación, mismas que develan a Cortázar como un crítico documentado y lúcido. Cabe señalar, así sea de paso, que las únicas biografías escritas por el argentino fueron, precisamente, la mencionada de Poe y la de Keats, titulada *Imagen de John Keats*; ambas, realizadas con gran pericia y manifiesta admiración hacia sus maestros.

Es importante notar la índole de las publicaciones contenidas en *Obra crítica/2*, pues evidencia que en esa época el interés de Cortázar se cifró sobre todo, aunque no exclusivamente, en la literatura: en el tomo citado hay una entusiasta reseña de la película “Los olvidados”, dirigida por Luis Buñuel. Cortázar siempre mostró su interés en las artes, más allá de la literatura; espléndidos ejemplos de ello son varios de los ensayos sobre pintura, fotografía e instalaciones, contenidos en libros como *La vuelta al día en ochenta minutos, Territorios y París: ritmos de una ciudad*, para citar sólo tres. Con todo, la literatura predominó: la teoría en torno a ella (a través de disquisiciones sobre la poesía y la novela), la historia (con la valoración del surrealismo y el existencialismo en la cultura contemporánea),<sup>5</sup> la creación (sus propios ensayos) y la crítica (las reseñas). En este último rubro las colaboraciones mencionadas permiten conocer

<sup>5</sup> El mejor ejemplo de su valoración del surrealismo y el existencialismo en la narrativa contemporánea está en el ensayo *Teoría del túnel*, de 1947. El libro fue publicado póstumamente: Cortázar, 1994a.

algo de su enorme apetito libresco. Entre los escritores cuyas obras fueron reseñadas por él en aquellos años se encuentran: Rafael Alberti, Luis Cernuda, André Gide, Alberto Girri, Ramón Gómez de la Serna, Graham Greene, Aldous Huxley, Leopoldo Lugones, Leopoldo Marechal, Lubicz Milosz, Victoria Ocampo, Octavio Paz, Jean-Paul Sartre, Rabindranath Tagore y Arturo Uslar Pietri. El reseñista se nutrió, pues, de sus contemporáneos.

Para quienes frecuentaban las revistas citadas líneas atrás, Denis-Cortázar pudo ser considerado sólo como un sobresaliente y siempre actualizado comentarista literario, pero era más. Es importante señalar que durante el lapso previo a su traslado definitivo a París, imprimió únicamente tres libros: el poemario *Presencia* (1938), el poema dramático *Los Reyes* (1949) y el tomo de cuentos *Bestiario* (1951). No obstante tan pequeña bibliografía pública, cuando se embarcó en noviembre del '51 había escrito otras cosas: los cuentos de *La otra orilla* (1945), el ensayo *Teoría del túnel* (1947), la pieza dramática "Pieza en tres escenas" (1948), la novela *Divertimento* (1949), el poemario *Razones de la cólera* (1950), la pieza dramática "Tiempo de barrilete" (1950), la novela *El examen* y su anexo, el *Diario de Andrés Fava* (1950), así como la biografía *Imagen de John Keats* (1951-1952).

Salvo algunos fragmentos de *Teoría del túnel*, *Razones de la cólera* e *Imagen de John Keats*, el resto permaneció inédito hasta la muerte de su autor. Veamos esos fragmentos más de cerca. Uno de *Teoría del túnel* apareció en la revista *Realidad* de Buenos Aires (año III, vol. 3, núm. 8, marzo-abril, 1948), como "Notas sobre la novela contemporánea". De *Razones de la cólera* hay poemas en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y en *Salvo el crepúsculo* (1984). En cuanto a *Imagen...*, casi toda la tercera parte del capítulo X fue publicada con el título

“Para una poética” (1954) en la revista *La Torre* de Puerto Rico (año II, núm. 7). Es conveniente indicar que, a excepción del poemario *Presencia*, el resto de obras mencionadas en el párrafo precedente forma parte del catálogo de la editorial Alfaguara, habiéndose publicado por vez primera entre los años 1986 y 1996. A propósito de esas fechas recordemos que Cortázar murió en 1984.

La versión oficial en torno a dichos inéditos indica que fueron leídos por muy poca gente: “esos amigos que uno tiene en la adolescencia y comienzos de la juventud, con los que tiene plena confianza”.<sup>6</sup> A decir verdad, algunos trabajos fueron revisados también por otros ojos. Por ejemplo, dos cartas de 1940 y una de 1942 refieren la participación de Julio Denis en un concurso literario cuyo resultado lo desilusionó vivamente: “¡Estaba tan seguro de que premiarían mi libro! (*vanitas vanitatem*, sí, pero condición humana también, y no tengo por qué fingir estúpidas modestias). Leí diez veces el nombre del ganador”.<sup>7</sup> Casi superada esa temprana decepción, en 1945 estuvo a punto de publicar un tomo de cuentos —por la fecha, deben ser los de *La otra orilla*. A propósito de ellos, el 21 de julio había escrito: “Esos cuentos me pesan demasiado sobre los hombros, y quiero lanzarlos antes de cor.vencerme del todo de que son malos. Que se convezan los demás: es más cómodo para mí”.<sup>8</sup> En la misma carta mencionó la finalización de una novela que bien podría ser *Soliloquio*, la obra que muchas veces declaró haber quemado.

Los tropiezos de este escritor casi desconocido fueron más: radicando aún en Argentina autorizó a un amigo para ofrecer la

<sup>6</sup> Prego, 1985: 33.

<sup>7</sup> Domínguez, 1998: 222, 220 y 253.

<sup>8</sup> Domínguez, 1998: 275.

novela *El examen* a la editorial Losada, casa donde no la aceptaron “porque Guillermo de Torre, que era el asesor literario, dijo que había demasiadas palabrotas”.<sup>9</sup> En París pretendió publicar *Imagen de John Keats*, intentona narrada, por cierto, en *La vuelta al día en ochenta mundos*: “un señor extraordinariamente parecido a una langosta recorrió con aire consternado un capítulo en el que Keats y yo nos paseábamos por el barrio de Flores hablando de tantas cosas, y me devolvió el manuscrito con una sonrisa cadavérica”.<sup>10</sup> Incluso *Los Reyes* fue relegado durante un concurso verificado en Barranquilla, Colombia, donde un grupo de jóvenes escritores lo inscribieron bajo seudónimo y sin el conocimiento —ni el consentimiento, claro— del autor.<sup>11</sup>

Detenerse en la relación de esas frustraciones autoriza para considerar que la publicación en revistas debe interpretarse también como un medio para mostrar obras que, por lo visto, el joven Denis no había logrado dar a conocer de otra manera. Varios cuentos y ensayos de esa etapa, por otra parte, no pasaron la prueba de la tinta y terminaron por ser abandonados en un cajón que no se abrió sino después de 1984; difundirlos tempranamente en los diarios de provincia fue una suerte de experimentación. A eso habría que añadir el capital ejercicio de escritura y lectura que representó para él la asidua elaboración de comentarios sobre libros; en *Cabalgata*, por ejemplo, publicó un promedio de seis reseñas al mes y, como se ha comprobado, esas páginas no eran las únicas que frecuentaba.

Algo más: aquellas colaboraciones primigenias dejan ver los antecedentes del tipo de compromiso que a Cortázar le interesaba asumir frente a sus lectores. Tal intención se asentó en dos

<sup>9</sup> Hernández, 1992: 729.

<sup>10</sup> Cortázar, 1967: 209.

<sup>11</sup> Vargas, 1986: 63.



propuestas ético-estéticas caras a la primera mitad del siglo xx en Occidente: el surrealismo y el existencialismo. Al primero lo valoró como una cosmovisión representada notablemente por Antonin Artaud, y lo definió como una ineludible “empresa de conquista de la realidad”<sup>12</sup> con alcances que superaban lo propiamente literario. En el mismo horizonte ideológico colocó a narradores existencialistas como Albert Camus, a quien veía como uno de los más diáfanos modelos de la novelística de la época, misma que, en su opinión, encubría “la nostalgia y el deseo de una acción inmediata y directa que revele y cree por fin al hombre verdadero en su verdadero mundo”.<sup>13</sup> Su concepción de la literatura, como se ve, apuntaba hacia un objetivo humanístico.

## CORTÁZAR: ARTICULISTA Y CORRESPONSAL

*Obra crítica/3* y *Nicaragua tan violentamente dulce* pertenecen a otro momento: Cortázar era ya un escritor célebre. Por lo demás, si en los textos “argentinos” su mirada se posaba casi por completo en el acontecer histórico-estético europeo —representado sobre todo por el existencialismo y el surrealismo que tanto le interesaron—, la etapa “europea” muestra un escritor volcado hacia América Latina. La Revolución Cubana, el golpe de Estado al presidente Salvador Allende, en Chile; la Revolución Sandinista en Nicaragua; las dictaduras militares en Argentina, Brasil, Uruguay y otros países; la guerrilla en El Salvador; todo ello preocupó al escritor argentino radicado en París: en un ambiente literario dominado por la certeza de que el intelectual

<sup>12</sup> “Muerte de Antonin Artaud” (1948), en Cortázar, 1994b: 153.

<sup>13</sup> “Situación de la novela” (1950), en Cortázar, 1994b: 233.

debía comprometerse socialmente con algo más que sus textos, Cortázar se solidarizó, participó, militó —como se decía en la época— de muchas formas. Una de ellas fue, ciertamente, su presencia constante en los medios impresos de comunicación a través de artículos y desplegados.

*Obra crítica/3*, compilado por Saúl Sosnowski, comprende cartas, reseñas, artículos y discursos publicados en las siguientes revistas: *Casa de las Américas*, *Hispanamérica*, *Plural*, *Caravelle*, *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, *Books Abroad*, *Cambio*, *Vuelta*, *Arte-Sociedad-Ideología*, *INTI*, *The City College Papers* y *Nicaráuac*. Se trata de textos donde el tópico “literatura y sociedad” campea. En muchos casos el trasfondo es la polémica sobre el papel de los intelectuales latinoamericanos ante la situación social, política y cultural de su tierra. Adviértase que algunas entre aquellas revistas pertenecían a contextos ajenos al continente y congregaban a creadores exiliados y, por ende, vivamente interesados en el acontecer de sus lugares de origen. Reunidas esas piezas es comprensible la intención social de las colaboraciones cortazarianas: la misma intención habitó la mente de una gran cantidad de contemporáneos.

Desde la perspectiva de Cortázar la literatura satisfacía necesidades estéticas y emocionales en los lectores pero, en ese momento histórico, representaba asimismo “un testimonio de nuestra realidad, una explicación, una búsqueda, un camino a seguir, una razón para aceptar o rechazar o combatir”.<sup>14</sup> En su opinión, quienes leían sus obras buscaban encontrarlo como escritor aunque también como cómplice en la lucha por América Latina. Esas certezas ideológicas fueron externadas del mismo modo en la poesía, cuentos, discursos y artículos escritos en los años

<sup>14</sup> “El intelectual y la política en Hispanoamérica”, en Cortázar, 1994c: 125.

ochenta, e incluidos en *Nicaragua tan violentamente dulce*, compilación de trabajos dedicados a la Revolución Sandinista. Tiempo atrás, en 1967, había escrito en una carta dirigida al poeta y funcionario cubano Roberto Fernández Retamar: “De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad”.<sup>15</sup>

Con todo, es conveniente precisar que el tópico “literatura y sociedad” había asomado en sus obras desde antes. Ya se prefiguraba en la reflexión de cuño existencial acerca del vínculo entre el Yo y lo Otro, encauzada hacia la pregunta por la responsabilidad ética que eso entraña en quien escribe siendo, al mismo tiempo, un individuo y un ser social; de esto dan cuenta, entre otras, dos obras fundamentales del argentino: el relato “El perseguidor” de *Las armas secretas* (1959) y la novela *Rayuela* (1963). Más adelante, en *Último round* (1969), se mostró generosamente atraído por las revueltas juveniles de 1968 y rindió un homenaje póstumo a su compatriota, Ernesto “Che” Guevara, quien antes le había inspirado el cuento “Reunión”, de la colección *Todos los fuegos el fuego* (1966). Sin duda, aquella década se caracterizó por su acercamiento al proceso revolucionario cubano, el cual lo llevó a juzgar el socialismo como “la única corriente de los tiempos modernos que se basaba en el hecho humano esencial [...]de que la humanidad empezará verdaderamente a merecer su nombre el día en que haya cesado la explotación del hombre por el hombre”.<sup>16</sup>

La reflexión social orientada hacia la izquierda se incrementó durante la siguiente década. En 1970 fue editada la polémica que sostuvo con Mario Vargas Llosa y Oscar Collazos, bajo un

<sup>15</sup> Cortázar, 1994c: 36.

<sup>16</sup> Cortázar, 1994c: 37.

título que resume el debate de toda una época: *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. En la novela *Libro de Manuel* (1973) narró los preparativos de un grupo de guerrilleros latinoamericanos para secuestrar a un militar y conseguir, con ello, la liberación de sus compañeros de lucha. Poco después, de su oposición al golpe de Estado que derrocó al presidente Allende en Chile, nació el libro colectivo *Chili: dossier noir* (1974), con testimonios de la violación de los derechos humanos durante el régimen militar del general Augusto Pinochet. Luego vino *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975), historieta publicada en México, en la cual imaginó una conspiración de compañías trasnacionales para destruir todos los libros del mundo; un dato divertido consiste en que, amén de *Fantomas*, la historia incorpora al propio autor, a Susan Sontag y a Octavio Paz como personajes. Más allá de ese guiño lúdico es importante acotar que la obra es resultado de la participación del escritor en el Tribunal Russell II, creado para denunciar violaciones de derechos humanos en América Latina. Es más, a tal Tribunal destinó los derechos de autor de la historieta, de la misma forma en que, al obtener el premio Médicis de Francia en 1974 con *Libro de Manuel*, donó el dinero a la resistencia chilena.

En algunos relatos de *Alguien que anda por ahí* (1977), *Queremos tanto a Glenda* (1980) y *Deshoras* (1982), el cuentista combinó su gusto por lo fantástico con historias de violencia y represión política —el cuento “Graffiti” es ya un clásico. Por lo demás, con *Alguien que anda por ahí* se inauguró la censura de sus libros en Argentina; la censura fue promovida por la Junta Militar encabezada por el general Jorge Rafael Videla y coincidió con diversas amenazas que transformaron al escritor, por vez primera desde que abandonó su tierra, en exiliado político. La discusión sobre el papel del intelectual asomó todavía en el

tomo seudo-autobiográfico *Un tal Lucas* (1979) —véase, por ejemplo, “Lucas, sus discusiones partidarias”.

Cualquiera que conozca medianamente la bibliografía de Cortázar echará de menos en estas páginas, rebosantes de datos librescos, varios títulos: *Final del juego*, *Los premios*, *Historias de cronopios y de famas*, *62 Modelo para armar*, *Pameos y meopas*, *Prosa del observatorio*, *Octaedro*, *Silvalandia*, *Los astronautas de la cosmopista*, *Salvo el crepúsculo* y algunos más. Esos libros vienen a cuento porque ayudan a comprender que las inquietudes éticas de Cortázar dominaron por sobre las políticas. Mientras las primeras abarcaron toda su producción literaria (la reflexión en torno al vínculo Yo-Otros ya aparece en su primer ensayo publicado), las segundas asomaron sólo en algunas de sus obras y lo hicieron sin ceder a las peticiones de quienes exigían al escritor una literatura “simple” y comprensible para el “pueblo”. Tan firme actitud fue blanco de impugnaciones. Acerca de esa tensión entre el ideario cortazariano y el ideario político de muchos de sus camaradas, Ugné Karvelis —segunda mujer del escritor y gran promotora de su aproximación a las causas revolucionarias de América Latina—, afirmó alguna vez: “Julio tenía una línea ética, y por ella juzgaba todo, inclusive la política, cosa que naturalmente nadie debe hacer”.<sup>17</sup>

Congruente con su punto de vista, el argentino se mostró interesado en brindar a sus lectores europeos datos sobre los beneficios de la Revolución Sandinista, en un sentido más cabal de que el difundido a través de los medios de comunicación adversos. Así, en el artículo “Diez puntos sobre las íes” (enero de 1983) criticó el tendencioso trabajo periodístico de dos enviados de *Le Monde*:

<sup>17</sup> Goloboff, 1998: 174.

¿Cómo es posible parcializar la información hasta ese punto, sabiendo perfectamente el peso que tienen firmas como las citadas para la enorme masa de lectores que creerán a pie juntillas sus aseveraciones? [...] La [rectificación] que escribo hoy desde Nicaragua —donde paso mucho más tiempo que los corresponsales en cuestión, que no hacen más que darse una vuelta y juzgar a toda carrera— será acaso dada a conocer a los lectores de *Le Monde*.<sup>18</sup>

“No soy un corresponsal ni un experto en la geopolítica de América Central” había escrito en julio de 1982,<sup>19</sup> pero en vista de las tergiversaciones constantes, tanto de la prensa internacional como de la representada por los seguidores del presidente nicaragüense Anastasio Somoza Debayle, el escritor se convirtió en animoso cronista de la campaña alfabetizadora de los sandinistas —heredera, por cierto, de la exitosa campaña cubana—, así como en heraldo del foco de revolución y vida cultural creado por Ernesto Cardenal en Nicaragua: Solentiname. “Enclave de la esperanza”, así consideró Cortázar a aquel país centroamericano.

A la par de esas tareas sociales continuó publicando en revistas literarias. En *Obra crítica/3*, por ejemplo, hay un ensayo sobre literatura fantástica contemporánea, titulado “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica” (1976).<sup>20</sup> “Desviaciones” como esa le granjearon críticas severas y reproches de diversa índole. Hubo quien lo llamó burgués, esteta, europeizante, traidor, marxista de festival, seguidor de patrones literarios importados, promotor de fugas de la realidad y antinacionalista (por vivir fuera de su país).<sup>21</sup> Ciertos acontecimientos recrudecieron esas acusaciones. Recuérdense por el momento dos eventos en particular: su determinación de solicitar, junto a otros intelectuales y

<sup>18</sup> “Diez puntos sobre las íes”, en Cortázar, 1985: 68.

<sup>19</sup> “Nicaragua desde adentro (I)”, en Cortázar, 1985: 49.

<sup>20</sup> Cortázar, 1994c: 89-111.

<sup>21</sup> Goloboff, 1998: 191-213, 305-324.

para gran molestia de la dirigencia cultural cubana, informes sobre las condiciones en las cuales había sido detenido el poeta Heberto Padilla, acusado de contrarrevolucionario; y su aparición en la revista norteamericana *Life* (7 de abril de 1969), a través de una entrevista que fue interpretada como concesión, a pesar de la firmeza con la cual respondió a los cuestionamientos formulados por aquel órgano. Sucesos de tal índole obligaron a Cortázar a polemizar, sobre todo, con sus propios correligionarios; esto ocurrió en cartas enviadas a la cubana Haydée Santamaría en 1972, a Saúl Sosnowski el mismo año (a propósito de ciertas declaraciones de David Viñas) y a la redacción de la revista mexicana *Vuelta* en 1978 (para responder a una crítica de su libro *Alguien que anda por ahí*).<sup>22</sup>

La preocupación por denunciar las violaciones a los derechos humanos e informar sobre el curso de esos que interpretó como felices alcances del socialismo en países americanos; el interés por proponer a los intelectuales vías de participación al margen de las creaciones literarias; la inquietud por alertar sobre las posibles invasiones (económicas, culturales, bélicas) norteamericanas en el continente; la necesidad de fijar sus posturas personales aún a costa de la censura; todo eso llevó a Julio Cortázar a plantear buena parte de su ejercicio periodístico como un foro de carácter social. Publicar artículos sobre dichos temas supuso, pues, el aprovechamiento de su fama, lucidez y capacidad crítica, en beneficio de las causas que consideró valiosas para el bienestar humano.

<sup>22</sup> Cortázar, 1994c: 45-54, 55-61, 151-159.

## PERIODISMO: "ESTIMULANTE DEL CAMBIO"

En cierto ensayo destinado a un seminario sobre política cultural y liberación democrática en América Latina, efectuado en España en septiembre de 1982, Cortázar expresó una autocrítica de los estereotipos profesionales que predominaban entre sus colegas. "Escribir no es sólo vocación, sino traslación, comunicación",<sup>23</sup> sostuvo en el seminario, y formuló varias iniciativas de trabajo extra literario: colaboración en organizaciones de derechos humanos, actividades de denuncia, envío de paquetes de libros y perfeccionamiento de las emisiones de onda corta, para acercarse a los países donde las comunicaciones eran completamente manipuladas por los gobiernos autoritarios; grabaciones en audio-cassettes y en video, para multiplicar su presencia en tierras que por motivos políticos algunos intelectuales no podían pisar. Todo eso, pero también la elaboración de tiras cómicas, fotonovelas, programas de televisión, cine, teatro y música popular. Cualquier esfuerzo le pareció bueno para incidir en la "arena más que nunca inevitable y preciosa de la realidad latinoamericana, ese inmenso libro que podemos escribir entre todos y para todos".<sup>24</sup>

Entre esas actividades figuraba el periodismo, a condición de no incurrir en la simplificación y el paternalismo intelectual que Cortázar interpretó siempre como una "forma de desprecio disimulado".<sup>25</sup> Por lo mismo se negó a propagar ciegamente las consignas revolucionarias y prefirió polemizar con los críticos —que, paradójicamente, eran sus colegas de la izquierda— y compartir sus felices experiencias en esa Nicaragua en la que

<sup>23</sup> "El escritor y su quehacer en América Latina", en Cortázar, 1985: 101.

<sup>24</sup> Cortázar, 1985: 107.

<sup>25</sup> Cortázar, 1985: 99.



fincaba muchas de sus esperanzas para el progreso del continente. Abundando en el tema, en un programa de la televisión española transmitido casi un año antes de su muerte, confirmó la índole de su compromiso: “Al defender a Nicaragua [...] estamos defendiendo un idioma, estamos defendiendo un origen común, estamos defendiendo una cultura”.<sup>26</sup>

Parte de una conocida definición propuesta por los periodistas mexicanos Vicente Leñero y Carlos Marín, dicta que el periodismo debe servir “como estimulante y no como sedante del cambio social”.<sup>27</sup> En concordancia con tal idea, en su ejercicio periodístico Cortázar evitó sumarse ingenuamente a las formulaciones surrealistas y existencialistas, primero, y a las socialistas, después. En todos los casos supo ver en esas aportaciones ideológicas herramientas para desplegar su preocupación ética esencial. Cabe recordar aquí el ensayo que hasta hoy es considerado como la primera prosa publicada por Cortázar. Como se anotó varias líneas atrás, ese ensayo se titula “Rimbaud” y fue escrito en 1941; ahí, el joven Denis reconoció su filiación estética y definió su programa ético. Hablaba de la poesía, no obstante, sus palabras bien pueden extenderse a toda su obra, incluida sin duda la de carácter periodístico: “Se podrá decir que la poesía es una aventura hacia el infinito; pero sale del hombre y a él debe volver”.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> “Cortázar y Cardenal hablan de la Revolución Sandinista” (1983), en Cortázar, 1985: 148.

<sup>27</sup> Leñero y Marín, 1986: 18.

<sup>28</sup> Cortázar, 1994b: 22.

## BIBLIOGRAFÍA

- CORTÁZAR, Julio. 1967. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI.
- , 1984. *Salvo el crepúsculo*. 3ª ed. Madrid, Alfaguara.
- , 1985. *Nicaragua tan violentamente dulce*. 3ª ed. Realidad Social, 5. México: Katún.
- , 1994a. *Obra crítica/1*. Edición de Saúl Yurkievich, Madrid: Alfaguara.
- , 1994b. *Obra crítica/2*. Edición de Jaime Alazraki, Madrid: Alfaguara.
- , 1994c. *Obra crítica/3*. Edición de Saúl Sosnowski. Madrid: Alfaguara.
- DOMÍNGUEZ, Mignon. 1998. *Cartas desconocidas de Julio Cortázar*. 2ª ed. Buenos Aries: Sudamericana.
- GOLOBOFF, Mario. 1998. *Julio Cortázar. La biografía*. México: Seix Barral.
- HERNÁNDEZ, Ana María. 1992. “Conversación con Julio Cortázar”. En *Rayuela*. Edición crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. Colección Archivos, 16. México, Conaculta.
- LEÑERO, Vicente [y] Carlos Marín. 1986. *Manual de periodismo*. México: Grijalbo.
- PREGO, Omar. 1985. *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik Editores.
- VARGAS, Germán. 1985. “Cortázar en la cueva”. En *Queremos tanto a Julio. Veinte autores para Cortázar*. México: Nueva Imagen.

# JUAN JOSÉ ARREOLA, DE SOL A SOL

## (COLABORACIONES PERIODÍSTICAS, 1975-1976)

ÓSCAR MATA\*

A principios de 1975, Benjamín Wong Castañeda, director de *El Sol de México*, invitó a Juan José Arreola a escribir una nota diaria para la sección editorial del periódico. Fue un verdadero reto para el maestro, que se caracterizó por ser un escritor adusto, parco, con las palabras que utilizaba en sus escritos perfectamente dosificadas y medidas, exactamente lo contrario de lo que acontecía con el Juan José Arreola oral. En efecto, la actitud de Arreola ante el lenguaje cambiaba radicalmente, en ciento ochenta grados, cuando pasaba de una de sus manifestaciones a la otra. Uno era el artesano de la frase, el orfebre que pulía sus textos, en su inmensa mayoría breves; otro, el profesor universitario o el comentarista de televisión que hablaba y hablaba, siempre con amenidad y sapiencia, e invariablemente dejaba algún tema no desarrollado del todo “para la siguiente clase”, o se quejaba de que el tiempo de su intervención televisiva se agotaba cuando él apenas estaba “calentando motores”. Una admirable mezcla de estos dos Arreolas, de las dos facetas del maestro Juan José Arreola, se dio en la columna intitulada “De sol a sol”, que apareció desde el sábado 8 de febrero de 1975 hasta el viernes 10 de

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

diciembre de 1976, casi siempre en la parte superior izquierda de la página cinco de la primera sección del rotativo.

Poco antes de que su labor como editorialista cesara, el propio maestro hizo una selección de lo que él consideró más representativo. El resultado fue el libro *Inventario*, que apareció en librerías el mismo día que cesaron sus colaboraciones. *Inventario* “viene del latín *inventarium* y significa la relación ordenada de los bienes y demás cosas pertenecientes a una persona o entidad. Pero también alude al documento en que constan esas cosas”<sup>1</sup> contiene ciento cincuenta textos que representan, en números redondos, la tercera parte de sus colaboraciones para *El Sol de México*. El libro fue reeditado en agosto de 2002,<sup>2</sup> en el marco del Homenaje Nacional que las principales instancias culturales del país rinden al nativo de Zapotlán el Grande, Jalisco.

Todas y cada una de las colaboraciones de Juan José Arreola para *El Sol de México* fueron breves, siempre de la misma extensión: una cuartilla y media aproximadamente. Su debut fue anunciado en la primera plana del periódico: “Desde hoy, ‘De sol a sol’ de Juan José Arreola”, acompañada de una caricatura del zapotlanense.<sup>3</sup> Su primera entrega se intituló “Padres e hijos, S. A.”,<sup>4</sup> en la cual dice que los padres no deben lamentarse de la vida de sus hijos. “Porque es la que les hemos dado, sin darnos cuenta”. Y a continuación cita a dos poetas: Rubén Darío y López Velarde. Tal será la tónica de sus trabajos para el matutino: su pensamiento acompañado con citas de literatos y estu-

<sup>1</sup> Juan José Arreola, “De sol a sol. Viernes 10” en *El Sol de México*, México, viernes 10 de diciembre de 1976, p. 5 A.

<sup>2</sup> Juan José Arreola, *Inventario*, México, Diana/Conaculta, 2002, 195 pp.

<sup>3</sup> *El Sol de México*, año X, núm. 3344, México, sábado 8 de febrero de 1975, p. 1 A.

<sup>4</sup> Juan José Arreola, “De sol a sol. Padres e hijos, S. A.” en *ibid.*, p. 5 A.

diosos del comportamiento humano. En el libro se suprimen los títulos de las colaboraciones —que regularmente aparecían de lunes a viernes— y no se consigna las fechas en las cuales se publicaron. A fin de cuentas todos y cada uno son escritos de Juan José Arreola, que en su última entrega periodística se refirió con las siguientes palabras a la escritura de *Inventario*:

está escrito al correr de la pluma, sin apenas corrección. Ya está en librerías... y quiero que sea o que demuestre por lo menos, una voluntad secreta. Esa que todavía no he sido capaz de cumplir: la de hablar como escribo. La de escribir como hablo.<sup>5</sup>

En un volumen compuesto por tantos textos es posible encontrar a varios Arreolas. El Juan José Arreola escritural, de las pequeñas obras maestras, se advierte en los textos que giran en torno a un solo tema y asunto y jamás se apartan de él. Son obras que perfectamente podrían incluirse en la mayoría de los libros que escribió. Un buen ejemplo es la pieza que da inicio al volumen, que trata de la escritura y la creación. He aquí su primer párrafo:

Ven, porque las letras que escribo canjean todo el mal por el bien si cumples a primera vista la más antigua de las promesas. Soy el operario de la última hora en los flancos de tu viña. Ya no estaré solo en el lagar ni pisaré en sueños las uvas de la ira. No mancharé el vino con el delirio ni el pan con la amargura.<sup>6</sup>

Hay otro ejemplo de un texto netamente literario, ciento por ciento arreolesco, que bien pudo figurar en *Confabulario total*.

Supongamos que yo soy usted. Respóndame pues lo que quiero preguntarle.

<sup>5</sup> Juan José Arreola, "De sol a sol. Viernes 10".

<sup>6</sup> Juan José Arreola, *Inventario*, p. 7.

Supongamos que el mundo va a acabarse dentro de cinco minutos y que usted dispone de dos horas para redactar un informe sobre el Juicio Final.

¿Dónde le gustaría pasarlas?

Supongamos que yo amo a la mujer de otro y que ese otro es usted.

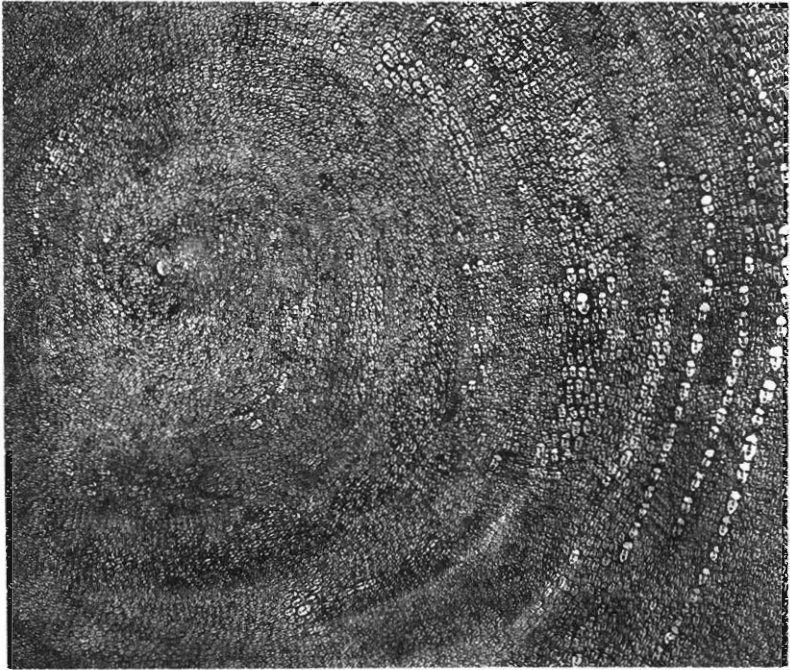
¿Qué haría en mi lugar?

Esta clase de piezas breves, que se desarrollan en la frontera de la prosa con la poesía, son las que le valieron al zapotlanense prestigio y admiración entre sus colegas y sus lectores. Sin embargo, Juan José Arreola fue un escritor que por desgracia abandonó la escritura, según él “por falta de tiempo... ese tiempo interno y secreto en que suena la hora de la verdad y se traduce en palabras eternas...”<sup>8</sup> En este sentido, su último libro de creación literaria fue *Palindroma* (1971); posteriormente fueron apareciendo libros formados con recopilaciones de citas o entrevistas con el maestro, como *La palabra educación* (1973) o *Y ahora la mujer* (1975) editados por Jorge Arturo Ojeda; también libros con palabras y oraciones de Juan José Arreola, pero palabras y oraciones dichas, no escritas, como *Memoria y olvido* (Vida de Juan José Arreola /1920-1947), contada a Fernando del Paso (1994) y *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola* (1998), dictado a su hijo Orso. Entonces, *Inventario* viene a ser el último libro escrito por Juan José Arreola, aunque ciertamente no como escritor, sino como editorialista de un diario, ya no con su pluma, sino con máquina eléctrica. Y eso se advierte.

Junto a los ejemplos de la más cincelada escritura, en *Inventario* hay textos que vienen a ser una mezcla del Arreola escritural y del Arreola oral. Para todos aquellos que tuvieron la fortuna

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 159.



Poblando el Vacío de los Días  
90 X 100 cms. Acrílico/tela

de ser sus alumnos o sus televidentes, era habitual oírlo pasar de un tema a otro con la mayor soltura, sin perder un ápice de la atención de su audiencia. En estos breves trabajos periodísticos el maestro Arreola no se va por las ramas y “por las ramas de las ramas”, según él mismo comentaba, debido al reducido espacio del que disponía; sin embargo, se las arregla para ocuparse de dos o tres temas en poco más de una cuartilla haciendo gala de su prodigiosa memoria, amén de su vastísima cultura, que le permitía hilvanar varias citas a propósito de cualquier asunto. No pocas de sus colaboraciones en *El Sol de México* podrían haber sido dictadas, la premura del trabajo periodístico así lo impone, y posteriormente recibieron una pulida. La traducción constituyó una efectiva ayuda en la diaria labor de entregar un texto al rotativo. Arreola dominaba a la perfección el francés, había vivido en París inmediatamente después del final de la segunda guerra mundial, y sólo la rigidez del clima impidió que hiciera carrera en escenarios galos. Traducía con el auxilio de ocho diccionarios y acompañaba sus versiones con apostillas. He aquí su “receta” para llevar a cabo la traducción de un soneto:

Se toma un soneto de buena calidad, preferentemente clásico, y desde luego, ya se sabe, escrito en delicada y sabrosa lengua extranjera. Se limpia cuidadosamente de cualquier errata de imprenta, y se consulta una edición crítica del texto, con el fin de enterarnos acerca de las variantes que aparecen en los borradores del poeta y que pueden servirnos para sazonarlo a nuestro antojo.

Se toman los catorce versos uno por uno y se les corta la punta. Esto es, la palabra consonante, como si fueran espárragos o percebes. Tendremos lista de antemano la sartén. Perdón, la hoja de papel virginal, completamente en blanco, pero ya calentada por nuestra inspiración a punto de hervir, como un aceite esencial. Y hacia el margen derecho vamos pegando con un buen adhesivo todas las rimas en su lengua original...<sup>9</sup>

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 168.



Estoy seguro que los lectores de Arreola se habrán percatado que la “receta” viene a ser un pastiche de “Para entrar al jardín”, que aparece en *Palindroma*, un libro que, según su solapa, “esconde la posibilidad de ser leído al revés o al derecho”.<sup>10</sup>

Tome en sus brazos a la mujer amada y extiéndala con un rodillo sobre la cama, después de amasarla perfectamente con besos y caricias. No deje parte alguna sin humedecer, palpar ni olfatear. Colóquela en decúbito prono (ventral), para que no pueda meter las manos y arañarla. Incorpórese con ella cuando esté a punto de caramelo, cuidando de no empalagarse. En el momento supremo...<sup>11</sup>

Como todo escritor que incursiona en el periodismo, la temática de sus artículos es miscelánea; sin embargo, trátase del tópico que se trate, siempre se le ve a través de un cristal, un prisma que no es otro que el mismo Arreola, el Juan José Arreola lector de Montaigne. El autor de *Varia invención* prologó la edición de *Ensayos escogidos*,<sup>12</sup> hecha por Nuestros Clásicos de la UNAM y ahí escribió lo siguiente a propósito del ensayista De la Torre, que perfectamente puede aplicársele a su persona:

No son pocos los que han censurado esta malsana complacencia, ese íntimo regodeo en la propia personalidad, ese prurito de darse a conocer, ese temor patológico de pasar inadvertido o de ser mal interpretado. Lo mejor en este caso es dar razones artísticas que todo lo justifiquen. Pero no hace falta, y menos tratándose de Montaigne, que nunca se preocupó por escribir “artísticamente”. La exaltación del yo, en su caso, es una imperiosa necesidad. Cuando el ser individual se pierde en la muchedumbre bestializada, hay que poner una lente de aumento sobre él para afirmarlo y destacarlo.

<sup>10</sup> Juan José Arreola, *Palindroma*, México, Joaquín Mortiz, 1971, 156 pp. (Obras de J. J. Arreola).

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>12</sup> Michel de Montaigne, *Ensayos escogidos*. Pról. de Juan José Arreola, México, UNAM, 1997, 533 pp. (Nuestros clásicos, 9).

porque a través de un yo auténtico, suele abrirse paso toda la humanidad. Y la moneda del espíritu abolido vuelve a circular, reluciente y valiosa, acuñada por el hombre que se encuentra y se conoce a sí mismo.<sup>13</sup>

¿Quién fue Juan José Arreola? Según su propia confesión, un hombre del pueblo que, como su amigo Pablo Neruda y su admirado Salvador Allende, abraza las causas populares. Alguien que quiso haber nacido a orillas de un río, pero en su entrañable Zapotlán sólo hay arroyos. En su trasfondo campesino, pugna porque se trabaje la tierra y el gobierno brinde toda la ayuda posible al campesino, lo cual sería de elemental justicia; además propone el establecimiento del Servicio Nacional Agrícola, por el cual los jóvenes pasarían “un año en el campo como trabajadores o maestros, enfermeros o deportistas, practicantes de las artes...”<sup>14</sup> Vecino de la ciudad de México por casi cuarenta años, fue testigo del canceroso crecimiento de la urbe y un enemigo del más terrible de sus moradores: el automóvil, del cual se expresa así: “cajas de lámina de acero”. “Estruendosas y huecas a más no poder, estas máquinas me atropellan como sinfonolas veloces”;<sup>15</sup> pero lo que le preocupa sobremanera es la transformación que experimenta, ese brutal cambio de máscara, la persona atrás de un volante. Y por encima de todo, fue un creyente que, como uno de sus primeros personajes, hizo el bien mientras vivió, aunque de ninguna manera estuvo libre de culpa ni exento de pecado, de ahí que vea al Purgatorio como un lugar de purificación.

En sus notas periodísticas Juan José Arreola esencialmente se muestra como un humanista, un ser interesado en todo lo humano, en especial en sus semejantes. La mayor cantidad de

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>14</sup> Juan José Arreola, *Inventario*, p. 111.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 66.

los textos reunidos en *Inventario* son semblanzas, hay más de dos docenas de ellas. Entre los proyectos inconclusos de Arreola, hubo un catálogo de personajes excéntricos y extravagantes; en esta recopilación podemos conocer a varios de ellos: Luisa Barbarroja, presidenta de la Liga de Protección de las Mujeres <sup>16</sup> y Jules Allix, secretario de esa liga en 1885, “candidato comunista defensor de la religión” y alcalde del Octavo Arrondissement parisino;<sup>17</sup> Pedro Valdo, alias Pedro el Valense, que “encendió sin darse cuenta, predicando amor, las hogueras de la Santa Inquisición”;<sup>18</sup> Bartolomé Cornejo, quien solicitó y obtuvo de Carlos I la autorización para “hacer y edificar”, en 1516 y en la ciudad de Puerto Rico de la isla de San Juan, el primer prostíbulo del nuevo mundo.<sup>19</sup> A éstos hay que añadir una lista de literatos como Boris Pasternak, Amado Nervo, Francisco de Aldana, su multicitado Paul Claudel y Rainer M. Rilke, así como Viacheslav Ivánovich Ivánov y Mijaíl Osípovich Guerchenson, quienes intercambiaron cartas en el verano de 1920 mientras “ocupaban dos ángulos diagonalmente opuestos en la misma sala de la Casa de convalecencia para trabajadores intelectuales de Moscú”.<sup>20</sup>

Mucho del tiempo que Juan José Arreola debió ocupar en escribir lo dedicó, según propia confesión, al ajedrez, el juego ciencia, metáfora de la condición humana, que tuvo sus inicios en la España musulmana del siglo IX. El maestro, haciendo caso omiso de sus triunfos artísticos y personales, se muestra partidario de las tablas en la existencia, a pesar de que en vida y obra

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>17</sup> *Loc. cit.*

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 53-54.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 140.

él obtuvo la más valiosa de las victorias, esa que describe en el último párrafo del último libro que tuvo a bien escribir:

Lo digo por última vez: la idea de triunfar en la vida frente a los demás, nos derrota íntimamente. La única victoria que vale la pena obtener, es la que se gana dentro de las paredes de nuestra casa. Y para ir todavía más lejos o para llegar más cerca, creo que la única victoria valiosa es la que gana el corazón, dentro de nuestras propias y más íntimas costillas.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 195.

ROSARIO CASTELLANOS:

LA BÚSQUEDA INFINITA DE OTRA MANERA  
DE ESCRIBIR Y OTRA FORMA DE SER

EZEQUIEL MALDONADO\*

El tránsito de la creación literaria al periodismo constituyó una auténtica conmoción en la escritora, una fase inédita en su producción intelectual. Ese tránsito apuntaló imágenes, ideas, conceptos y categorías apenas insinuadas en su labor literaria. Temas sobre la mujer y el indio adquirieron especial relevancia en un estilo, al inicio con cincel y martillo y después con el tacto y sensibilidad de un oficio adquirido, que se fue depurando y alcanzó precisión y densidad en un periodismo conversacional que abrió brecha en la formalidad imperante.

En el ensayo se reflexiona sobre un estilo periodístico que adquiere colorido y plasticidad en la palabra donde la expresión gráfica es fundamental. El sentido del humor revela plenitud en el oficio recién asumido y funciona para develar estulticia y formalidad, tontería y cantinflismo en palabrería hueca de funcionarios *públicos y privados*, en gobernantes. Rosario intuye que la capacidad de reír es propia de quienes apuestan a la utopía y de quienes sueñan y trabajan por un mundo donde quepan otros mundos. En la parte final del ensayo, a modo de *conclusión*, escenificó una entrevista imaginaria con retazos periodísticos

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

que muestran la vigencia de un pensamiento que aspiró por un modo de ser más humano.

## TRÁNSITO A LA PROSA DE PRISA

Poeta, cuentista, novelista, dramaturga, crítica, Rosario Castellanos ejerció con enorme versatilidad estos géneros literarios. Su poesía adquirió gran relevancia a pesar de que sus primeros libros *Trayectoria del polvo* y *Apuntes para una declaración de fe*, autocríticamente los considera ambiciosos y fallidos. En *Trayectoria...* “usaba el verso libre y abusaba de las imágenes a un grado que, con frecuencia perdía el hilo del discurso... En *Apuntes...* uso deliberado de lugares comunes y de prosaísmos para pintar un panorama negro del mundo contemporáneo...”<sup>1</sup> Pocos artistas y creadores son profetas de su propia obra y, en esa tentativa autocrítica, Rosario Castellanos emite juicios sumarísimos y desdeña la imprescindible distancia hacia su obra poética inicial. Por fortuna, y a pesar de la escritora, varios literatos en el ejercicio del criterio valoraron su aporte en un género cuyo juicio estético requiere del distanciamiento o tránsito vida-muerte y la manifestación de ese especial reconocimiento a los poetas muertos, negado a los poetas vivos, como ha reiterado José Emilio Pacheco que, en su vocación profética, señala sobre Castellanos:

“La melancólica explicación es que nadie puede verdaderamente saber quién es un poeta hasta que sus obras son su única voz, hasta que nos hablan ya no de la muerte sino desde la muerte, hasta que al cerrarse sobre sí misma se iluminan con su auténtica luz”.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Rosario Castellanos, *Juicios sumarios*, México, Universidad Veracruzana, 1966 (Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras núm. 35), p. 130.

<sup>2</sup> José Emilio Pacheco (Prólogo), Rosario Castellanos, *El uso de la palabra*. México, *Excélsior*, p. 7, 1975.

El tránsito de una prosa sin prisa a la prosa de prisa, parafraseando a Nicolás Guillén, fue doloroso pero muy intenso, como ella misma lo revela en su encuentro con Julio Scherer, encargado de la sección editorial de *Excélsior* en 1963:

“No sé qué vería en el agua cuando la bendijo —se refiere a Scherer— pero me solicitó que yo colaborara en la página editorial, posibilidad que me llenó de un pánico tan grande que no hubo otro modo de vencerlo que diciendo que sí... En ese preciso instante caí en la cuenta de que, a partir de entonces, iba a escribir para que me leyeran. Temor y temblor”.<sup>3</sup>

El comentario pertenece a quien, en 1963, ya había publicado dos novelas, cuentos, reseñas, crítica literaria, y una colección trágica y dolorosa de la mejor lírica mexicana de la época. En tónica similar, el “escribir para ser leído” resulta metafórico pues la poeta asume un oficio propio de la clandestinidad de ese género, diferente a la masividad periodística. Castellanos, en su ascensión como periodista, y con el trauma a cuestas, reflexiona sobre su novedoso oficio con una frase que la pinta de cuerpo entero. Se pregunta si será solemne o pedante: “¿Solemne? Ah no, eso sí que no. Ese es el monopolio del estado de ánimo poético. (mi) primer artículo fue tan espontáneo que parecía grabado a cincel en una piedra volcánica”(p. 18). A pesar de dudas y miedos en sus *baluceos* periodísticos, Castellanos fue moldeando un estilo propio, platicador, coloquial, desenfadado: *Usted cómo pasa sus fines de semana; vamos a charlar de frivolidades; Déjeme contarle; usted no está para saberlo pero yo sí para contarlo*. Y viene la plática sabrosa, franca, amable. Una charla, en la sección editorial, que confrontaba solemnidad y formalidad imperantes, con intrascendencia trascendente y estilos pomposos o afectados. Así, Castellanos generó lectores asiduos que esperaban aquellos

<sup>3</sup> Rosario Castellanos, *El uso de la palabra*, op. cit., p. 17. Las siguientes citas de este texto se colocarán entre paréntesis.

artículos mordaces, irónicos, subjetivos que, a decir de J. E. Pacheco, “se anticiparon a lo que sería el periodismo mexicano posterior a 1968”. Un periodismo cautivador, a través de un diálogo interminable sobre cuestiones indígenas y *asuntos* de mujeres, problemática casera y artículo autobiográfico, ese resquicio tabú para la objetividad periodística de la época, en acto develador de la personalidad pública y privada o viceversa de poeta y embajadora. En postrer homenaje a la creadora señala J.E. Pacheco: “... algo de lo que fue el insaciable encanto de su conversación queda en muchos de sus artículos. Pero el tono, el gesto, el brillo de los ojos, la sonrisa, no hay página ni filmación que puedan captarlos y se han perdido irremediablemente” (p. 8).

En su labor periodística Rosario Castellanos cuestiona estereotipos referidos, sobre todo, a la mujer y al indio; los satiriza y posee el mérito de dar a conocer el pensamiento más avanzado del feminismo europeo. La categoría mujer, en sus escritos, corresponde en el análisis teórico a la presencia de un nuevo sujeto social: las mujeres. No obstante que éstas siempre han participado como constructoras de la historia y cultura universales es hasta las últimas décadas que se reconoce su acción y se reflexiona, desde el feminismo, en el significado de ser mujer. Esta categoría se ha utilizado como un genérico, similar al de indio. Así, el colectivo mujeres ha soportado el peso de una identidad construida por lugares comunes. La mujer, dice Simone de Beauvoir, no nace sino se hace; en dicha afirmación se enfatiza en la condición de poder subyacente en las relaciones entre los géneros. El concepto Mujer se ha vinculado siempre con la naturaleza, la debilidad, lo subjetivo, los sentimientos y todo lo negativo en oposición al concepto masculino u hombre: creador de cultura, con fuerza, y con el monopolio de la razón; una razón universal que es masculina. En ese sentido, la mujer es el Otro.



La historia del indio mexicano, especialmente el de Chiapas, está construida de resistencias y levantamientos, del siglo XVI a la actualidad. La comunidad india es base estratégica en estos conceptos y su estructura interna contribuye a comprender su fuerza, esto lo entendió Castellanos no sólo en cuentos y novelas, también en las notas editoriales. La organización colonial del trabajo, desde el capitalismo mercantil hasta el transnacional, preserva a la comunidad india como fuente de materia prima y mano de obra sumamente barata. Esta doble función permite entender por qué la colectividad indígena no fue totalmente aniquilada. Rosario Castellanos devela cómo el etnocentrismo y el mito de la superioridad racial configuran las bases de una especial hegemonía monoétnica. Intuye a la categoría indio como una categoría colonial que no ha desaparecido en siglos. A pesar de una labor pro indigenista, propia de su época, revalora al sujeto indio y supera la imagen del indio bueno y noble por naturaleza.

De los géneros periodísticos, Castellanos manejó el artículo o nota editorial. En las páginas de *Excélsior* fue puliendo un estilo, una forma, una técnica que significaron el reconocimiento de un amplio público que la leyó y comentó en una labor que abarcó casi diez años y apenas se le menciona en el recuento de su obra intelectual. Este hecho se origina en la polémica, a veces falsa, sobre el periodista y el creador. La propia Castellanos escribe un *prólogo involuntario* sobre el escritor como periodista en enero de 1972: “Parece que algunos escritores consideran indigno de su talento emplearlo en la redacción de textos que no fueran a conservarse para la posteridad en las páginas de un libro”.<sup>4</sup> Castellanos asume el oficio, sin apostar al futuro, sí el presente, con todo el compromiso, responsabilidad y maestría:

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 15. Rosario Castellanos no menciona nombres que integrarían casi en su totalidad el Diccionario de escritores mexicanos de la época, pero hace referencia a *colegas anfibios* y cita a Salazar Mallén.

sin afectación y con el uso de la claridad como norma esencial, sin un vocabulario rebuscado, o un falso barroquismo ni mucho menos del *artificio* de lo real maravilloso que impondría la presencia de un escritor no de un periodista.

El estilo de Castellanos se transforma genuinamente de la formalidad periodística en tránsito al desenfado literario-periodístico. La claridad de su discurso se une a la sencillez y de ahí a la concisión. En varios artículos su lenguaje es denso, sin alcanzar el esteticismo puro y sin el prurito de deslumbrar a sus lectores. Impresiona en el tratamiento de temas científicos y filosóficos. Generalmente utiliza el pensamiento de un científico, literato o artista en el pórtico o entrada del artículo y de ahí deriva una serie de ideas encadenadas. Menciona a Pávlov y sus perros para describir su propia conducta, sus reflejos condicionados o no. El artículo *Anticipación a la nostalgia* (pp. 223-226) daría cuerda para deslumbrar con la pléyade de existencialistas que ella conoció lo cual en el periodismo implicaría cierta erudición falsa. No cae en esa tentación, al contrario: reseña su condición existencial frente a la nostalgia y la universaliza para que Pedro y Juana comprendan, no el problema existencial de Rosario, con una condición de clase específica, sino la expresión cotidiana de un conflicto emocional tanto para un *diablero* de la Merced como para la *pequeñoburguesa* de Filosofía y Letras. Al respecto señala G. Martín Vivaldi:

“El artículo ha de calar al lector como lluvia mansa y fina, no como un chaparrón. Sus palabras, sus ideas, han de penetrarnos casi insensiblemente. Por ello González Ruano pedía un estilo *conversacional* y exigía la conquista de la suprema desnudez. *Huir como del demonio* —decía— *de lo retórico y lo literario*. Siempre que se entienda lo literario en sentido peyorativo, que sería el recurrir a las palabras como mero objeto y no como vehículo traslúcido y transparente de nuestro pensamiento”.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> G. Martín Vivaldi, *Géneros periodísticos*, México, Prisma, s/fecha, p. 176.

Ese rasgo estilístico le permite alcanzar cumbres en sus artículos y, por momentos, vincularlos a la crónica. Escritora que reseña la separación metódica, pistas y clave, de sus artículos y permite develar forma y contenido: “Mi estilo ya lo conoce usted, consiste en tomar un hecho a todas luces insignificante y tratar de relacionarlo con una verdad trascendente”(p. 256). En efecto, parte de ese estilo arranca del hecho aparentemente intrascendente y su tratamiento develará la trascendencia. Es la lectura socrática de lo cotidiano<sup>6</sup> en donde el escritor mira donde otros sólo ven, reiteraba Luis Carrión; visión profunda —simbólica o alegórica— de lo nimio o intrascendente. Sin embargo, la escritora impone doble vuelta de tuerca pues aclara al lector(ra) que “el resultado será una sorpresa para ambos”. Aún más: la verdad revelada, en el ejemplo de *Anticipación a la nostalgia*, pasa de la gravedad del acontecimiento a un final chusco, irreverente e irónico, al filo de la navaja donde oficio y maestría rosarianos impiden la chabacanería.

A Rosario Castellanos le podían atribuir cualquier cosa menos que no tuviese gracia y chispa en sus notas editoriales. Su amenidad resulta fundamental del modo especial de narrar y argumentar, lo cual es a su vez una consecuencia no sólo de lo que se narra sino cómo se narra. Lo ameno es el resultado del estilo conciso, complejo y sencillo, de la diversidad expositiva y discursiva. Lo ameno, en Rosario, no riñe con lo grave, lo profundo; todos los estilos son buenos, salvo el aburrido, *dixit* Voltaire. Se entabla una lucha a muerte y sin cuartel contra el “rollo”, la formalidad de los discursos. Sabios y catedráticos manejan teorías, concepciones del mundo con el obstáculo de cómo transmitir el mensaje con la eficacia requerida. La forma resulta un gran escollo que no han podido superar. Así, la amenidad riñe

<sup>6</sup> Véase G. Martín Vivaldi, *op. cit.*, p. 140.

con los pasajes extensos, con frases diluidas, con expresiones amorfas y ambiguas; por lo contrario, está hermanada con el carácter gráfico de la expresión que es no sólo sinónimo de plasticidad y expresividad de las palabras, sino también de brevedad y concisión. El colorido, la plasticidad de la palabra y del estilo de Castellanos constituyen la cualidad indispensable de un auténtico don literario, ya sea en su obra literaria o en el periodismo:<sup>7</sup> la expresión gráfica es primordial.

¿Cuál es el secreto de esta escritora que le permitió agenciarse a un buen número de lectores? Se ha mencionado el sentido del humor, su simpatía, su amenidad, pero poco se habla de su cultura. Cuando Castellanos penetra en el periodismo ya viene de *regreso* de lo literario, lo lírico y lo narrativo. Ha leído y reseñado a los grandes literatos de su tiempo y de otras épocas. Ha abrevado en las procelosas y mansas aguas del saber humano y, de forma similar al aforismo romano *Nihil humanum alienum est*, nada le es ajeno. Pero, la cultura en ocasiones resulta un obstáculo más que un atributo en manos inexpertas. Muchos escritores se muestran pedantes, librescos y crípticos en su lenguaje. Y aquí surge otro problema ¿el creador de obra literaria transformado en periodista debe hacer concesiones y degradar su lenguaje? Dice un afamado teórico del periodismo:

“...el periódico ha de transmitir al público valores culturales, aunque los transforme en *calderilla* (moneda de metal de escaso valor, en el español de España). Los periódicos sólo pueden transmitir a la gran masa de lectores valores culturales bien desmenuzados, de acuerdo a las leyes del trabajo periodístico”<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Véase, P.N. Fedoseiev *et al.*, “Lenguaje y estilo de la polémica”, en *El arte de la polémica*, México, Cartago, 1980, pp. 216-217.

<sup>8</sup> Vivaldi, *Géneros...*, *op. cit.*, p. 184.



Debajo de la Luna  
130 X 120 cms. Acrílico/tela

O con mayor propiedad, de acuerdo con las leyes del mercado. Esta filosofía trasnacional, ofrecer calderilla, no sólo es privativa de monopolios de la información, Televisa, TV Azteca etc, sino de estados como el mexicano que pretenden *desmenuzar* la ciencia y el arte con el fin de conjugar la enseñanza con el entretenimiento y la diversión que, en época de Castellanos le nombraban “elevación del nivel cultural” del pueblo.<sup>9</sup>

## EL SENTIDO DEL HUMOR

La risa, el humor, la ironía han sido siempre armas eficaces de los pueblos presentes en sus manifestaciones culturales; les han permitido contrarrestar la prepotencia, la petulancia, la formalidad y, sobre todo, la necedad de tiranos y opresores. Así, por ejemplo, la tradición del cuento popular, oral y escrito, ridiculiza al emperador desnudo, al ogro burlado por la sagacidad e inteligencia. Cuentos infantiles que no sólo mueven a risa sino a la reflexión al recrear la tontería y la estupidez de reyes, príncipes y princesas, de los propios campesinos. Recuérdese a los carnavales y procesiones europeas que develan al Estado, la iglesia, la ciencia y el derecho como un grupo de pícaros, hipócritas y, finalmente, tontos. Prevalece en estas fiestas populares del medioevo y del renacimiento la consigna: *el número de tontos es infinito*.

“Toda la finalidad de la literatura de la Baja Edad Media y del Renacimiento —señala L.E. Pinsky— consiste en que se debe devolver al lector la capacidad que la aflicción le ha quitado, la capacidad de reír. Debe retornar al estado normal de la naturaleza humana para que se le revele la verdad... La risa es prueba de una clara visión espiritual, y lo gratifica. El

<sup>9</sup> Véase Rosario Castellanos, “La puerta estrecha de la TV”, en *El uso de la palabra*, *op. cit.*, p. 214.

sentido de lo cómico y la razón son dos atributos de la naturaleza humana. La verdad se revela al hombre cuando sonríe, cuando se encuentra en un estado de serena alegría".<sup>10</sup>

Las más grandes expresiones literarias de todos los tiempos han utilizado el humor y la sátira. Autores como Cervantes, Gogol, Voltaire, Saltikov-Schedrin manejan el sentido del humor a través de sus novelas y cuentos al retratar la estupidez y la crueldad, la hipocresía y la ignorancia, la vanidad de las costumbres sociales. Dice Mijail Bajtin:

"La risa popular ajustó cuentas con la seriedad trágica de la antigüedad y con la seriedad religiosa dogmática del medioevo. Hoy se puede decir que hemos cruzado el umbral de la seriedad franca, que incluye, a modo de momento internamente necesario la risa, como medio para depurarse de toda seriedad democrática, ceremonial".<sup>11</sup>

La extraordinaria labor crítica de Bajtin sobre Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, reivindica a los grandes portadores del sentido del humor: el pueblo.

Así, los grandes cambios sociales están vinculados al sentido del humor. Lo verdaderamente cómico y gracioso colinda siempre con lo profundo y aun dramático. Charles Chaplin, un genuino artista de la risa, al referirse a *El gran dictador* dijo: "Quería que la gente se riera de los tiranos y es que, en el fondo, son terriblemente ridículos". Como ridículos han sido y lo son los Hitler, los Somoza, los Pinochet, los Bush. En México existe una gran tradición ligada a la jocosidad popular contra ricos y poderosos y el trato relajiento de asuntos tan graves como la

<sup>10</sup> A. Jasimzhanov y A. Z. Kelbuganov, *La cultura del pensamiento*, México, Cartago, 1984, p. 31.

<sup>11</sup> Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, México, Alianza Universidad, 1990, p. 17.

muerte. En el siglo XIX florece la caricatura, cual arma política, en talleres como el de Vanegas Arroyo y la inmensa figura del grabador José Guadalupe Posada. Publicaciones como *El Ahuizote* y *El hijo del Ahuizote*<sup>12</sup> desenmascaran a los políticos de la época como Porfirio Díaz y serán fundadores de una larga tradición que llega hasta la célebre *Garrapata* y *Los agachados* de Rius. Vientos renovados hoy arriban con la ironía y el especial sentido humorístico zapatista a través de su vocero Marcos que rompe con la formalidad de la izquierda ortodoxa y, mediante el personaje del Viejo Antonio, trasciende el humor acartonado de la clase en el poder. El viento de abajo zapatista nos recuerda el aforismo: la humanidad se despidе riendo de su pasado.

Mucho se ha hablado y escrito sobre el humor y la ironía desplegados en la poesía, en la crítica literaria, en las notas periodísticas de Rosario Castellanos: “El ensayo y la crítica de libros... le permiten reafirmar dones que todos le reconocemos: la sagacidad y la ironía...” (E. Carballo); “la ironía de Rosario Castellanos... el humor... la descripción sardónica” (Aralia López); “Rosario la que juega con la agudeza del buen humor, la de la sonrisa que ilumina, la de la sátira inteligente...” (Óscar Bonifaz). Otro tipo de crítica rebasa lo literario y *devela* la personalidad *neurótica, sadomasoquista*, de la escritora mediante categorías freudianas:

“De hecho puede decirse que la ironía es una de las modalidades que adopta la agresión cuando no consigue manifestarse directamente en forma de una acción violenta y destructiva... Precisamente para eludir la expresión frontal de sus emociones, Rosario en sus poemas, ironiza —agrede— tanto a su mundo interno como a su mundo externo...”<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Véase, Alfonso Morales (coord.), *Puros cuentos. La historia de la historieta en México 1874-1934*, México, Grijalbo, 1988.

<sup>13</sup> María Estela Franco, *Rosario Castellanos (Semblanza psicoanalítica)*. México, Plaza & Janés, 1985, p. 120. La voz de Rosario ya había anticipado



El sentido del humor en Rosario Castellanos, la periodista, no es un fin en sí, sino un medio que utiliza para develar las aristas más profundas sobre una situación específica. No con la broma descarada o grosera que, finalmente, la sacaría del paso en la literatura de urgencia como es el periodismo. Su sensibilidad estética, su afición por las literaturas inglesa y francesa, alemana y española, su oficio en la crítica literaria y las profundas raíces y origen de un sentido del humor muy mexicano son algunos elementos que nos permitirían rastrear, sin ser este el objetivo central, una tradición que rompe con la solemnidad y seriedad acartonada y, por otro lado, salvando el gran riesgo, del relajo mexicano. Es afín el comentario de Pisariev sobre el sentido del humor:

“Cuando la risa, el humor, la jocosidad y la ironía son un medio, todo anda bien, cuando se convierten en un fin comienza el libertinaje mental. Para el escritor, para el científico, para el publicista, para el articulista satírico, para cualquiera, para todos, existe una regla común: la idea ante todo”.<sup>14</sup>

Esta idea está presente en todo momento en la labor de Rosario Castellanos; es el hilo conductor de meditaciones y propuestas. No el *libertinaje mental* o la risa por la risa, sí al gusto auténticamente literario, el sentido político e ideológico. Veamos el artículo “Discriminación en Chiapas” septiembre de 1965, donde un funcionario, el licenciado Vicente Pineda, *reglamenta*

---

idéntica disección *psicoanalítica* en la personalidad de Sor Juana perpetrada por el científico alemán Ludwig Pfandal: “... es un catálogo de todos los complejos, traumas y frustraciones de que puede ser víctima un ser humano. Naturalmente, en su relación con su familia hay todas esas ambivalencias que se explican gracias al comodín de Edipo... ¿Confiesa su ansia de saber? Es neurótica. ¿Usa un símbolo? ¿Es efusiva con alguien? ¡Cuidado! O hay un afecto equivoco o hay un deseo inconsciente de matar”. Véase, “Otra vez Sor Juana”, pp. 21-25.

<sup>14</sup> P. Fedoséiev et al., *El arte de la polémica*, p. 198.

la integración de los grupos indígenas a la civilización, que hoy nos recuerdan *el vocho la tele y el changarro* ofrecidos por el licenciado Fox a los indios chiapanecos.

“Medidas que garanticen efectiva y definitivamente la hegemonía, sin alarmas de los blancos (el licenciado propone) tres alternativas para reducir a los indígenas: la educación, la asimilación y la fusión... Para equilibrar las cantidades de salvajes y civilizados, se les otorga a éstos por tutor una persona civilizada, capaz de instruirlos convenientemente [...] se acuerde un premio para los hombres y mujeres civilizados para que contraigan matrimonio con aborígenes”. —Finaliza Rosario Castellanos—: “De la prueba de fuego don Vicente Pineda —y con él los señores de su clase— ha salido bien librado. Porque ya es mucho que no predique el exterminio de quienes han amenazado sus privilegios, sus propiedades y su vida, y más que no le repugne el mestizaje con los siervos...” (p. 141)

El tono humorístico es la parte creativa de la autora pero motivado involuntariamente por personalidades como los licenciados Pineda, en el pasado, o los licenciados Fox en el presente. Rosario Castellanos utiliza el arte de la tipificación. Convierte en *tipo* al Lic. No sólo literario, sino social. Desnuda su interior ideológico, descubre sus características más profundas, sus buenos y filantrópicos deseos —aquellos con los que están empedrados los caminos de los pinos. No han desaparecido los licenciados Pineda pues el sistema que los ha creado sigue vigente. Son buenas personas, creyentes y hasta liberales. Algunos tienen ideales democráticos y hablan de cambios. Sin embargo la propuesta tipificadora de Rosario es vigente, es ejemplar ya que “la risa estalla cuando se pesca tal adversario o algún hecho deformado, cuando se ha encontrado el punto vulnerable en las opiniones, la psicología y la conducta (...de dicha personalidad), cuando se ha hallado y captado la comicidad de todo eso”.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> P. Fedoseiev, *op. cit.*, p. 200.

No fue fácil el camino para Rosario. El arribar a esta derivación, el dar la vuelta de tuerca a toda una concepción del mundo y de la vida. A romper con herencias, tradiciones e imposiciones de su propia clase y adoptar el punto de vista del humillado. Rosario Castellanos requirió no sólo del intelecto —una gran labor de investigación sobre los indígenas, una dirección detallada, de las diversas opiniones y corrientes— sino de la práctica, de su experiencia.

“Todo lo que había aceptado como parte del orden natural de las cosas —señala José E. Pacheco— se le reveló en su verdadera significación y le exigió actitudes morales y respuestas intelectuales. Regaló a quienes las trabajaban las tierras que había heredado y fue a colaborar en el Centro Coordinador del Instituto Indigenista en Chiapas. Durante mucho tiempo recorrió aquellos territorios de miseria (y...) Rosario Castellanos comprendió que, al mostrarle en su infancia que los hombres condensan sus vidas sin historias, su nana le había dado la palabra. Ella tenía que devolver esta palabra, esta arca de la memoria, a quienes les fue arrebatada...”.<sup>16</sup>

Cuando empieza a devolver esa palabra eminentes doctores diagnostican, cual enfermedad, una conducta agresiva, porque “no consiguió” manifestarse directamente en forma de una acción motriz violenta y destructiva. Es decir, atentár contra lo más sagrado: la propiedad privada del estado de Chiapas. Rosario sólo atentó contra su propiedad.

<sup>16</sup> Rosario Castellanos, *op. cit.*, p. 11. Véase los dramáticos artículos “Incidentes en Yalentay” y “Aplastada por la injusticia del mundo”, sobre el universo indio, rememoran 500 años de explotación y miseria. Este último, en su infancia, Rosario recuerda un fraude electoral en Comitán. Un candidato independiente, anciano e indio, es golpeado y conducido a la cárcel. Sólo un hombre, Panchón, y ella se solidarizan con el anciano y van por una pistola a la casa de Rosario. La mamá le indica que entre a buscar el arma: “Ay, Panchón y yo caímos en la trampa. Entré en la casa, de la que ya no me dejaron salir. Me regañaron, me abofetearon y terminaron por encerrarme en un cuarto oscuro”, pp. 185-189.

En el artículo “Un botón y la catástrofe” hace un auténtico retrato hablado de los candidatos a la presidencia de Estados Unidos. La nota editorial es de 1965 pero intuye la personalidad de un George Bush, de un Ronald Reagan, y un G. Bush junior. Sobre un candidato norteamericano, bebedor de leche fresca y Coca Cola, y alimentado de espinacas, leedor de Selecciones del Readers Digest, dice Castellanos:

“Se trata, por todos los medios, de hacerlo aparecer como la encarnación absoluta de la normalidad: es un marido devoto (casado con la Nancy...) cariñoso y tolerante amo de animales domésticos (en su rancho del Cielo hay canes y equinos) ; ciudadano instruido en un nivel que no ofende la mediocridad de los votantes (suponemos ha leído *El Vendedor más grande del mundo*); aficionado a los deportes; miembro distinguido de una congregación religiosa y de un club”. Finaliza Rosario con una inquietud, “y tales personas, cuyo mérito es la normalidad (Carter, Reagan, Bush senior y el junior) son elegidas precisamente para que ocupen un sitio excepcional... para que se enfrenten a situaciones excepcionales. ¿Cómo se espera que superen una contradicción semejante?”<sup>17</sup>

En este ejemplo cobra una gran fuerza un texto que no requiere de un estilo grosero, ni de expresiones fuertes por sí solas, redundaría en precisión y eficacia en el lenguaje o debilitaría el efecto requerido. No utiliza las comillas para marcar el sentido irónico, sino que ya está dado por el propio contexto. Rosario Castellanos siguió aquel consejo de F. Engels que permite asegurar “la fuerza y la expresividad, aún sin palabras fuertes. Y ese medio existe: consiste en emplear de preferencia la ironía, la burla, el sarcasmo que hieren al adversario más que cualquier palabra grosera de indignación”.<sup>18</sup> ¿Por qué medios logra ridiculizar a esta personalidad la escritora? Los que le dan

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 85.

<sup>18</sup> P. Fedoséiev, *op. cit.*, p. 201.

los medios informativos, lo que dicen los locutores y todos aquellos que admiran el modo de vida norteamericano.

Dice Lunacharsky :

“El sarcasmo consiste en humillar al adversario, transformando lo que éste considera serio en insignificante; lo que estima bueno y positivo, en negativo... cuando esta risa de tipo volteriano se orienta hacia aquello que estuvo ( o está) rodeado de incienso, la acción de la risa resulta tan intensa que difícilmente pueda compararse a otra arma polémica...”<sup>19</sup>

Rosario recrea en el candidato yanqui un *tipo*, una caracterización política-ideológica concentrada, profunda, comprimida al máximo “creada con los recursos del análisis y del empleo mínimo de los medios de expresión literaria. Al generalizar la conducta, las peculiaridades y rasgos de un tipo... (Rosario) se aparta de sus peculiaridades individuales, de sus rasgos poco relevantes, secundarios, no característicos...”<sup>20</sup>

*Matar con la risa* era un consejo que reiteraban los clásicos cuando se requería utilizar armas poderosas y sutiles a la vez, manejar la palabra y la escritura de una manera que no cansa o fatiga al lector. Estas propuestas son parte del legado de Castellanos; el uso de la palabra con toda su riqueza verbal, con toda clase de giros y expresiones populares. Hoy se requerían muchas y muchos Rosarios, que participen en periódicos, en revistas, en la radio y en la TV con posiciones democráticas y capaces de utilizar el humor.

Si pudiésemos, cual lectores y receptores de mensajes de los medios, ser capaces de reírnos de los poderosos, dueños no solamente del poder económico sino del político e ideológico, la correlación de fuerzas democráticas sería distinta. Dueños de

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 205.

un discurso ampuloso, herederos de la solemnidad de sus antepasados, poseedores de la palabra impresa y la visual siguen repitiendo frases hechas pues hasta ahora no ha habido fuerza política e ideológica que las revierta.

“Parlamentos infinitos —dice Monsiváis— de los años sesenta y setenta en los que la deficiencia mata el estilo. El habla mexicana de esos años se vuelve demagógica, incierta, preñada de contundencias, de exordios voluminosos que se diluyen en apoteosis verbales. Lenguaje es autocomplacencia. Comunicarse es prometer sin ánimo de cumplir, exaltar memorias borrosas, situar antiguas conmemoraciones como si se tratasen de realizaciones inmediatas, y esto no sólo en el orden de lo oficial, sino en la intimidad, en la confesión del trato diario... la degradación del lenguaje es heraldo de la degradación comunal...”<sup>21</sup>

Rosario Castellanos creó toda una galería de retratos y tipos: intelectuales trepadores y acomodaticios, mujeres pequeño-burguesas, candidatos a la presidencia, benefactores de indios. De ella se podría decir que “solía traducir el idioma de las imágenes los conceptos, problemas y hechos políticos, sociales más complejos.” Rosario daba colorido a sus personajes, los dibujaba desde distintos ángulos y facetas, ilustraba sus afanes e inquietudes, sus buenas conciencias.

## REFLEXIÓN: UN RETRATO Y UNA ENTREVISTA

La mujer que abandona ese limbo (el de la ignorancia)  
Es para entrar en el infierno de la lucidez.  
Una lucidez que hay que graduar, que hay que disminuir,  
Que hay que, definitivamente, aplastar.  
Y de pronto, hace el balance de una existencia entera  
En una sola palabra: farsante, fracasada, mediocre...

<sup>21</sup> Rosario Castellanos, *El mar y sus pescaditos*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1982, p. 128.

el hecho de salvarse no es un asunto individual,  
es un asunto colectivo.  
Y dentro de una sociedad enajenada  
una de las criaturas más enajenadas,  
como lo es la mujer,  
no tiene acceso a la autenticidad,  
Ni siquiera por la vía de la creación

Rosario Castellanos escribió el artículo “Satisfacción no pedida”, del cual se presenta este fragmento, a la edad de cuarenta y seis años —*porque a menudo he resistido la frívola tentación de una falsa juventud y porque con frecuencia he tenido que esforzarme para seguir adelante y cumplir cuando menos con mi edad es por lo que ahora la asumo íntegra y en público*—, el 27 de junio de 1971, desde Tel Aviv, antes de que llegara “...el angustiado cable de Julio Scherer haciéndome saber que la página editorial de *Excélsior* no puede continuar apareciendo sin mis colaboraciones” (pp. 227-231).

Antes de Salir a Israel, en marzo de 1971, había escrito en *Excélsior*, *Génesis de una embajadora* donde realiza un recuento ferozmente autocrítico de su vida y, en marzo del mismo año, escribe *Anticipación a la nostalgia*, una especie de autoconfesión de su intensa y asimilada soledad y que al final del artículo trastoca en una mascarada irónica; del misticismo de Santa Teresa trasciende al relajo: ante la nostalgia “sostenedme... pero no con guimaldas de flores que no me apetecen, sino con una buena ración de chiles jalapeños”. En agosto de 1974 aún escribe para *Excélsior*, *La diplomacia al desnudo*, antes de que los teletipos informaran a los mexicanos de la muerte *accidental*, en la conexión de una lámpara de buró, de la embajadora mexicana en Israel.

Estos artículos muestran a la escritora en la plenitud de su oficio periodístico. Rosario Castellanos está ubicada en su pro-

blemática particular e intenta trascenderla en la dimensión de lo femenino, en el ser mujer. En artículos posteriores alcanzará las cimas de su labor en los artículos autobiográficos. Sin embargo, esas notas autobiográficas, en su condición de mujer, la tornarán más vulnerable y más indefensa en un medio intelectual que le es francamente hostil que la minimiza y considera *escritora inferior y caserita*. “Se le considera graciosa, muy buena conversadora, pero sus novelas mal llamadas *indigenistas* son calificadas de grises, apocadas, y la imagen un tanto derrotista que proyecta de sí misma es aprovechada por quienes no tienen el menor interés en que salga adelante”.<sup>22</sup>

Contemplo una foto de Rosario que refleja unos cuarenta años de edad, aproximadamente. Está de pie, recarga ligeramente su brazo izquierdo y parte del cuerpo en un estante con libros. Viste sueter negro con cuello en V, una falda tableada a cuadros típica de los años sesenta y unas medias caladas. Una manera de vestir conservadora para la época. Su rostro resulta enigmático: cejas muy delineadas, acentuada una pintura que endurece un semblante de quien difícilmente se le podría abordar, a pesar de su extrema sencillez en su trato. Esta es la escritora que hablará, platicará hoy, a través de una entrevista *imaginaria* de uno de sus temas predilectos: la mujer.

—Desde la época en que usted abordó el tema sobre la mujer a la época actual, hay grandes avances. Varias mujeres han sido gobernadoras y una jefa de gobierno del D.F.

—(Mire usted) “Desde que en México se concedieron a la mujer los derechos cívicos, nos llenamos la boca hablando de la igualdad conquistada... De hecho las mujeres continuamos ocupando un lugar de confinamiento y ninguno de los esfuerzos aislados de algunos casos excepcionales en las artes, en las ciencias y aun en la política (como los ejemplos que

<sup>22</sup> Elena Poniatowska, *Meditación en el umbral (Antología poética de Rosario Castellanos)*, México, FCE, 1985, p. 12.



me acaba de nombrar) han sido suficientes para modificar los estamentos sociales, para poner en crisis los tabús establecidos, para asumir una posición de dignidad humana que (lo confirma la historia) hemos perdido y de la que fuimos dueñas alguna vez".<sup>23</sup>

—¿Alguna vez?

—(Sí, en las sociedades prehispánicas) "Había una situación de regocijo por el advenimiento de una niña. Quien la recibe es la partera. una de cuyas obligaciones era la de pronunciar ciertas palabras rituales: *Seáis muy bienvenida, hija mía; gozamos con vuestra llegada, muy amada doncella, piedra preciosa, plumaje rico, cosa muy estimada, habéis llegado, descansad y reposad, porque aquí están vuestros abuelos y abuelas que os estaban esperando*".<sup>24</sup>

—Pero, todo esto ha cambiado hacia la mujer. El proceso histórico de nuestro país muestra una evolución sobre el sentido de lo femenino.

—(Efectivamente, pero en un sentido parcial) "Hay tres figuras en la historia de México en las que encarnan, hasta sus últimos extremos, diversas posibilidades de la femineidad. Cada una de ellas representa un símbolo, ejerce una vasta y profunda influencia en sectores muy amplios de la nación y suscita reacciones apasionadas. Estas figuras son la Virgen de Guadalupe, La Malinche y Sor Juana... En la Virgen de Guadalupe parecen concentrarse únicamente elementos positivos. Es, a pesar de su aparente fragilidad, la sustentadora de la vida, la que protege contra los peligros, la que ampara en las penas, la que hace lícita las alegrías, la que salva, en fin, el cuerpo de las enfermedades y el alma de las asechanzas del demonio... El caso de La Malinche encarna la sexualidad en lo que tiene más irracional, más irreductible a las leyes morales, de más indiferente a los valores de la cultura... Traidora le llaman unos, fundadora de la nacionalidad, otros... sigue ejerciendo su fascinación de hembra, de seductora de hombres... ¿Pero, Sor Juana? El enigma inicial que nos propone no es el de su genio (lo cual ya bastaría para desvelar a muchos doctores) sino el de su femineidad..."<sup>25</sup>

—A propósito de Sor Juana, Alejo Carpentier dijo alguna vez que ella representa las primeras ideas por los derechos de la mujer aun antes que las europeas...

—(Sor Juana realiza su obra en el siglo XVII) "escribe sus versos siendo mujer (posee) una vocación intelectual siendo mujer. Porque a pesar de

<sup>23</sup> Rosario Castellanos, "Las indias caciques", en *El uso de la palabra*, op. cit., p. 31.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>25</sup> Rosario Castellanos, "Otra vez Sor Juana", op. cit., pp. 21-22.

todas las resistencias y los obstáculos del medio, ejerce esa vocación y la transforma en obra. Una obra que causó el pasmo y la admiración de sus contemporáneos pero no por sus cualidades intrínsecas sino porque saliera de manos cuyo empleo natural deberá de haber sido la culinaria o el bordado. Una obra sobre la que cayó el olvido y el desprecio de los siglos y que ahora vuelve a surgir a la luz (y a preocupaciones como la manifestada por Carpentier)".<sup>26</sup>

—¿Sigue siendo tan importante la cuestión de la liberación femenina en México como en los años sesenta en que usted la abordó?

—(Más importante de lo que muchos creen) "Cuando Ibsen, en el siglo XIX, construyó su Casa de Muñecas fue para que pudiera abandonar la Nora, la primera mujer en la historia literaria que se emancipa del dominio conyugal impulsada no por la pasión adúltera, sino por la aspiración a la dignidad... en Europa la mujer rebelde ya no sólo es una novedad sino incluso una especie biológica que comienza a extinguirse. ¿Contra qué podría rebelarse si se encuentra en una situación de igualdad social, económica y política? (Otra cuestión es) en la América hispana... cómo es posible que a estas fechas, cuando el hombre civilizado traspasa las barreras del cosmos, la mujer (mexicana) se afane aún por traspasar el umbral doméstico, porque únicamente más allá de él puede tener acceso a una partícula de autonomía, a una migaja de determinación propia y de independencia, a una brizna de dignidad".<sup>27</sup>

— Una última pregunta. Recientemente vuelve a la palestra el tema del aborto. Asumen una posición contraria desde sacerdotes, funcionarios gubernamentales hasta el grupo Pro-vida...

—"... es un delicadísimo asunto que pone en crisis las concepciones ancestrales acerca del respeto incondicional a la vida humana en potencia y que obligaría a la revisión de muchos dogmas morales que rigen nuestra conducta... Si la tarea de ser madre consume tantas energías, tanto tiempo y tanta capacidad... lo menos que podrían quienes deliberan (enjuician y castigan) en torno del asunto del control de la natalidad (y del aborto), es que opinan de él las madres... La consecuencia es que resulta un atentado contra la libre determinación individual imponer obligatoriamente la maternidad a mujeres que la rechazan porque carecen de vocación, que la evitan porque es un estorbo para la forma de vida que eligieron o de la que se alejan como de un peligro para su integridad física... Mas para proceder de esta manera se necesitaría, previamente, considerar a las mujeres no

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>27</sup> Rosario Castellanos, "Historia de una mujer rebelde", *op. cit.*, p. 36.

como se les considera hoy: meros aparatos de reproducción o criaturas subordinadas a sus funciones y no personas en el completo uso de sus facultades, de sus potencialidades y de sus derechos".<sup>28</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

- AVILÉS FABILA, *La incómoda frontera entre el periodismo y la literatura*, México, UAM-X, Fontamara, 1999.
- AZORÍN (antol. y prólogo) y Larra, *Artículos de costumbres*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
- CAMPBELL, Federico, *Periodismo escrito*, México, Planeta mexicana, 1994.
- CASASÚS, Josep María y Luis Núñez Ladevéze, *Estilo y géneros periodísticos*, Barcelona, España, Ariel comunicación, 1991.
- CASTELLANOS, Rosario, *El uso de la palabra*, México, *Excélsior*, 1975.
- , *Obra*, México, FCE, 2000.
- DALLAL, Alberto. *Periodismo y literatura*. México, UNAM.
- DE NORA, Eugenio (Prol.) *El cuento es la noticia. Literatura y periodismo. Relatos*, España, Páginas de espuma, 2000.
- DÍEZ HUÉLAMO, Begoña, *Claves para la lectura Relato de un naufrago*, España, Daimon, 1986.
- INÍGO, Alejandro, *Periodismo literario*. 3a. ed., México, Gemika, 1997.
- KAPUSCINSKY, Ryszard, *Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre el buen periodismo*, Barcelona, España, Anagrama, 2002
- , *Las botas*, México, Universidad Veracruzana, 1980.

<sup>28</sup> Rosario Castellanos, "¿Y las madres qué opinan?", *op. cit.*, p. 44.

- MARTÍN VIVALDI, Gonzalo, *Géneros periodísticos*, México, Prisma, s/f.
- PACHECO, José Emilio. "Nota preliminar: Rodolfo Walsh desde México" en *Rodolfo Walsh. Obra literaria completa*, México, Siglo XXI, 1981.
- RODRÍGUEZ-LUIS, Julio, *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana*, México, FCE, 1997.
- URONDO, Francisco, *Trelew*, Cuba, Casa de las Américas, 1975.
- WALSH, Rodolfo, *Operación masacre*, La Habana, Cuba, Instituto Cubano del Libro, 1971.
- WOLFE, Tom, *El nuevo periodismo*, Barcelona, España, Anagrama, 1988.

### UNO

José Alvarado (1911-1975) pertenece a esa estirpe de escritores, como Fernando Benítez y Rafael Solana, cuya obra literaria parece haber sido eclipsada por el ejercicio del reportero, el columnista y el editorialista que cotidianamente se fatigaban en las mesas de redacción y fumaban y bebían café en los talleres mientras esperaban las pruebas para dar el *tírese*. En el caso de José Alvarado, este hecho se justifica si consideramos que su obra periodística<sup>1</sup> es mucho más vasta que la literatura recogida en libros. Alvarado publicó *Memorias de un espejo* (1953), *El personaje* (1955) y *El retrato muerto* (1965), mientras que, en 1977, la UNAM dio a la estampa *Cuentos*. En el prólogo a la edición póstuma —“Pasos hasta la narrativa de José Alvarado”—, dice Ricardo Cortés Tamayo: “Estos relatos Pepe los fue haciendo con el tiempo, los fue reuniendo, algunos fueron publicados en periódicos

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

<sup>1</sup> A la muerte de José Alvarado, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León recibió para su acervo los cinco mil volúmenes de su biblioteca y copias de diez mil artículos.

y revistas, los más quedaron inéditos; cada vez que él encontraba un descanso propicio revisaba sus escritos guardados, les hacía correcciones. Ahora el amor de Cándida, su devoción, los ha reunido en haz, sin desperdicio, porque no lo tienen; puso título a los muchos que no se publicaron...”

Mientras la cosecha literaria de Alvarado ha merecido la atención de algunos estudiosos, su trabajo periodístico es reconocido, pero pocas reflexiones se han hecho sobre él. Y a esta escasa valoración contribuyeron las actitudes de sus amigos que se empeñaron en poner la bohemia por encima de la dedicación, el cuidado y el talento que toda página literaria o periodística exigen. En un homenaje que le hicieron a Alvarado para recordar los diez años de su muerte, Renato Leduc dijo: “No puedo hablar de la literatura de Alvarado porque nunca hablamos de esas cosas: hablamos de pirujas y de cosas amables, porque a Pepe le encantaba el relajo; pero él trajo aquí un periodismo que ya no se usa, un periodismo semiliterario que Alvarado escribía con estilo muy agradable...”<sup>2</sup>

Estas palabras de Leduc sirven para destacar una característica primordial que Alvarado exigía a todo periodista verdadero: la alegría; sin ella la visión del mundo no será fresca, sino malhumorada, acartonada o biliosa. Pocas veces habló de periodismo literario, pero sus textos muy a menudo se orientaron hacia lo ético del oficio: despreciaba a los editorialistas que se jactaban de haber ganado más con lo que callaron que con lo que escribieron.

Reflexionó sobre poetas que hicieron periodismo, como Salvador Díaz Mirón, “hombre vil pero egregio poeta”, quien acu-

<sup>2</sup> Rafael Luviano, “José Alvarado todavía es taquillero después de 10 años de su muerte”, en *Excelsior*, 30 de septiembre de 1984, p. 4 de la sección cultural.

ñara el calificativo de gorila para los tiranos. Sí, porque Díaz Mirón, cuando Victoriano Huerta usurpó el poder a raíz del asesinato de Madero, en la dirección de *El Imparcial* le encontró aroma de gloria y, cuando Huerta huía por Veracruz, lo llamó gorila.

El periodismo, que quita la rigidez académica y los almidones del literato de oficio, le mereció —al celebrar los 40 años del periódico *El Porvenir* (enero de 1949), en donde hizo algunas de sus mejores armas el poeta colombiano Ricardo Arenales, luego conocido como Porfirio Barba Jacob— una declaración de amor:

Alguna vez, si la vida me deja, escribiré algunas cuartillas para narrar mis recuerdos de periodista. Debo a este oficio momentos de suprema belleza y gracias a la profesión, escogida desde la adolescencia y todavía con los libros bajo el brazo, he podido recorrer la mitad del mundo y tener entre mis amigos a hombres de todas las razas y de un gran número de lenguas. Ser periodista me ha permitido realizar algunos de los mejores sueños de mi juventud y conocer a varios de esos seres superiores de mi tiempo. Jamás, por otra parte, ha sido la amargura huésped dilatado de mi alma.

Dicen que quien huele una tinta de imprenta en los talleres mismos donde se hace un periódico, adquiere un hechizo que ya nunca lo dejará ser otra cosa que periodista [...] ¿Qué es un periodista? No es un hombre de letras, ni un político; pero lleva ambas cosas, unidas sin divorcio posible, en el árbol de la vocación y, la actividad de un periodista, cuando lo es de verdad, es al mismo tiempo una acción literaria y una actividad política; pero para desempeñarla con decoro son precisos el corazón tranquilo y las manos limpias. Quien carezca de ellos no será nunca un verdadero periodista, ni experimentará jamás el goce infinito de serlo...<sup>3</sup>

<sup>3</sup> José Alvarado, *Luces de la ciudad*, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1978, p. 310.

## DOS

Hagamos un breve balance de su trabajo literario.

Su ámbito narrativo está construido sobre la soledad de los hoteles de paso, las casas de huéspedes, los cuartuchos de vecindad, las calles nocturnas del viejo centro de la ciudad de México y de las cantinas que, con toda su algarabía, no son sino escandalosos refugios de los más extraños solitarios.

Pueblan esos tristes lugares una gama de personajes populares *flotantes*, al decir de Alvarado: organilleros, sopladores de vidrio, meseros, prostitutas, cirqueros, vagabundos, peluqueros, farmacéuticos, vendedores de huevos hervidos, pepitas y papas fritas, ofrecedores de toques eléctricos, músicos ciegos y santeros, entre otros. Aunque ellos paguen una pensión o una lavandera, siempre están de paso pues el destino, la tragedia, la fantasía o la locura, impiden que se arraiguen. Tal parece que la vida no es para ellos más que una mala pasada, que para estos seres, punto menos que patibularios, no hay sitio en el mundo.

José Alvarado fue maestro en el trazo de personajes y dejó algunos memorables (Lupe Tequila, don Federico, el soplador de vidrio). Cada uno de sus párrafos iba revelando al lector un detalle físico (una cabellera hirsuta, una mirada sucia o perversa), una conducta específica (el desamor implacable, resultado de “un corazón echado a perder”; las baladronadas de los ojerosos navegantes de las tabernas), un anhelo o un rencor (el deseo de tener un bautizo o al menos un velorio en casa). Y al final uno no podía menos que admirarse de la pericia con que Alvarado pintaba, rasgo por rasgo, a sus criaturas.

Aunque la mayoría de sus cuentos son de carácter realista, en algunos de ellos lo fantástico irrumpe no para alterar el orden de las cosas, sino para cuestionarlo, para decirnos que, aunque el mundo marcha de un modo determinado, esto no significa que



no pueda suceder lo contrario. Ahí está su magistral cuento “Después, como en las historias, comenzó a llover”, en el cual narra cómo Plácido sale, por la mañana, a su trabajo, y se da cuenta de que el tiempo marcha hacia atrás. Él salió retrasado y se encuentra con que llegó con mucha anterioridad ante el checador, y se empieza a hacer más y más temprano, hasta que se cruza con las prostitutas de la madrugada y luego con los ebrios de la media noche. Mientras Plácido piensa que aún no se han descubierto todas las leyes de la naturaleza, que quién sabe si cada determinado número de siglos, en un día preciso, la Tierra cambie de dirección al dar la vuelta al Sol y el sistema solar invierta su movimiento, la narración se termina porque empieza a llover. Tal parece que el relato quedó inconcluso, pero el hecho es que, si se hubiera resuelto, la lógica hubiese destruido el insólito juego temporal que plantea el texto. Además, el final de la narración deja al lector metido en los zapatos del desesperado protagonista.

Otros golpes que tienden a violentar la realidad los encontramos en “La búsqueda de la ciudad sin nombre” —aquí la urbe no tiene nombre, ni los hoteles, ni las cantinas, y los hombres no tienen apellido materno sino contraseñas, como Zacarías Turribiates, fracasado, Plácido Abdera, apacible tonto, José Revueltas, torturado—, y en “El acta de defunción”, donde un humilde fabricante de juguetes de vidrio hace creer a sus vecinos lo que él ha soñado: que tiene una hija bonita. Como don Federico no aguanta su soledad, al menos quiere tener un velorio en su casa e inventa que se murió su hija. Cuando la carroza llega para llevarse el féretro, se descubre que no había acta de defunción porque la muerta era una figura de cera.

En “El oficio de vivir”, otro de los magistrales relatos de José Alvarado, la respuesta a la esquiva condición de los seres humanos es la descabellada ilusión que desemboca en insania. Vemos a una lavandera que se refugia en una casa abandonada y

que, cuando la descubren rodeada de muñecas —muñecas en sillas, en cunas, en carritos y en pequeñas cunitas; un mundo de muñecas del tamaño de un niño de cinco años y muñecas más pequeñas en los brazos de aquéllas— sólo acierta a decir: “Son mis hijitas todas, más lindas que ninguna otra, más lindas y éstas no crecen, ni cambian ni se van...”

Para configurar el estilo realista de José Alvarado, no sólo son importantes sus abigarradas criaturas, sino también la ciudad vivida y soñada. La primera es concreta y abrumadora; la segunda humilde y fea, pero busca adquirir fama a costa de las más ridículas maniobras (como aquélla en la que un hombre compraba cadáveres a deudos paupérrimos, les ponía una corbata amarilla y les hundía un puñal en el corazón a fin de forjar una historia misteriosa, pues estaba seguro de que “las leyendas hacen a las ciudades”, y él quería que se supiese de su ciudad en otros ámbitos).

Para la creación de *su* ciudad de México, Alvarado recurrió a sitios reveladores donde se movían sus prostitutas y sus ciegos cacarizos: casas de huéspedes, tabernuchas de barrio, antros abyectos y cuartos de hotel, olorosos a tabaco viejo, con escupideras de peltre, pisos de duela pintada con congo y paredes siempre manchadas de humedad; la única luz que borra las tinieblas de estas habitaciones es el eterno foquito palúdico, que cuelga del techo como un ojo arrancado.

Si Xavier Villaurrutia y Efraín Huerta se ocuparon de la calle de San Juan de Letrán (en “Nocturno de los ángeles” y “Declaración del odio”, respectivamente), José Alvarado, noctámbulo por excelencia, no podía olvidarse de ella. En “Aparente paradoja”, nos entregó su testimonio:

San Juan de Letrán, por el contrario, es un río de sustancias humanas, de luces estremecidas y de heterogéneos comercios. Aquí mismo, bajo mi balcón y casi al alcance de mi mano una señora, Merceditas, frie en plena

banqueta unos tacos con hebras de barbacoa y salsa verde con queso; junto, inmediatamente junto, el compadre Remigio vende camisas y luego está el puesto de libros y periódicos de don Espiridión: los diarios con la descripción del sepelio del Rey Jorge VI y las ediciones con los poemas de Manuel M. Flores, más la última novela de pastas amarillas de Ágata Christie y, no crea usted, *La balada de la cárcel de Reading*, de Óscar Wilde. Más allá se venden organillos de boca, peines, boquillas y linternas. Macario, con una cicatriz de navaja en la mejilla y los ojos siempre húmedos vende cigarros y Raquel, azul el abrigo y dorada la cabellera, da vueltas y más vueltas fumando y dejando caer, de lejos en lejos, palabras plebeyas. Pasan doncellas indiferentes, ancianos ebrios, jóvenes solitarios, grupos, parejas, novios, familias y muchos, pero muchos, niños tristes.

A cada metro hay un foco, una antorcha, una lámpara, una llama y también un pregón, una blasfemia, una invitación, una risa. En el aire se mezclan olores de jugo de fruta, perfumes de mujeres, emanaciones de dorso sudoroso, tufo de fritura, aroma de ropa nueva y un tibio vapor de sensualidad en vigilia...<sup>4</sup>

En estos tristes espacios es en donde se mueven los personajes solitarios de Alvarado quienes, curiosamente, no tienen más compañía que dos elementos constantes en la narrativa de nuestro autor: los calendarios viejos, que evocan tiempos bulliciosos, y los retratos maltratados que casi siempre contienen rostros de personas muertas.

Un rasgo más de los cuentos de José Alvarado es su sabiduría vital, que nutre todos los relatos y se manifiesta en expresiones que de inmediato llevan al lector a tomar el lápiz y subrayar:

- a) La imaginación es amiga de la soledad.
- b) La miseria es mala consejera y el dinero buen alcahuete.
- c) Los mejores negocios son las cantinas y las boticas. La gente cree que en unas se curan los dolores del cuerpo y en otras los del alma, y deja los centavos en las dos.

<sup>4</sup> José Alvarado, *Cuentos*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977, p. 76.



La Presencia de los Otros  
130 cms. de diámetro. Acrílico/tela

## TRES

Reportero y corresponsal en todo el mundo, José Alvarado colaboró en *El Nacional*, *Excélsior*, *El Día*, *El Popular*, *Siempre*, *Revista de la Universidad de México*, *Barandal*, *Romance y Taller*. Como podemos apreciar, nuestro autor combinaba el diarismo con las páginas literarias. Nació con la Revolución y la vio morir, sin descuidar la crónica de sus protagonistas. Huitzilac lo conmovió tanto como la matanza de la Plaza de las Tres Culturas. Las protestas de alumnos y profesores universitarios le parecían justas y dignas de solidaridad. La misma mañana del 2 de octubre de 1968 celebraba, en las páginas de *Excélsior*, el ímpetu universitario y la sed de libertad. Si la ciudad de México —como en sus cuentos— es axial en su trabajo periodístico, aparece asociada a la fealdad, consecuencia de la contaminación, la explosión demográfica, el crecimiento desmesurado, las remodelaciones y la miseria. La ciudad capital, dirá Alvarado, es un espejo del país en donde conviven la opulencia de pocos y la miseria de muchos, las mansiones y los cuartuchos de vecindad. Sus artículos fueron dando cuenta de las novedades de la ciudad, desde la construcción del metro hasta las primeras inundaciones en ciudad Nezahualcóyotl, de la demolición de la Candelaria de los Patos y de la imponente permanencia del colegio de San Ildefonso.

La siguiente cita, por demás prolija, es una prueba de los momentos en que el trabajo periodístico de Alvarado alcanza vuelos artísticos, quizá debido a que trabaja con una de sus grandes pasiones, pero quizá, también, a que el tema de su artículo daba para la filigrana y la paradoja, la línea amorosa y la que refleja la sordidez, la evocación evanescente y el sobresalto del sórdido callejón:

Hay ciudades tristes y a un tiempo bellas; ciudades grises amadas por hombres de alma clara; ciudades sucias que ríen con su miseria. Y horrendas ciudades alegres.

También hay hombres con odio a las ciudades. No son campesinos, ni vinieron nunca de aldea o pequeño burgo. Nacieron sobre algún segundo piso: han crecido entre escaleras, sótanos, aparadores y avenidas. Conocieron desde niños olores de mueblería y perfumes de gran almacén de ropa y variedades.

Jugaron en césped de inmenso jardín público y poco ignoran acerca de mujeres con mala conducta. Los vio la noche bajo su multitud de lámparas. Han dormido en hoteles innobles y alguna tarde vieron hilera de chopos cubiertos de luz en la orilla de una banquetea. Viajan en automóvil, tranvía, ómnibus. Acuden a cafés; dialogan en tabernas. No han salido jamás de su ciudad, pero la odian. Y si fueran a otra, la odiarían igual.

Y no, no sufren hambre ni sienten soledad. No les huyen labios de mujer, ni les niega sonrisa el comerciante. Poseen alcoba cálida y camisa limpia. Nunca se suicidarán.

Hay, en cambio, otros hombres. Han comido a deshoras, un pedazo de pan en la calle. Caminaron en vano mucho tiempo por vías oscuras; sintieron sed sin encontrar mujer, ni sombra, ni amigo, ni vino. Muchas veces solos en medio de alegre y ciega multitud oyeron palabras amargas; su descanso fue en sórdidos lechos y se les pudo ver a las puertas de un hospital.

Y, sin embargo, aman a la ciudad.

La recorren lentamente.

Cruzan jardines, penetran en barrios. Una mirada a un patio, otra sobre un árbol viudo en acera de calle abandonada; otra más en muro lleno de cicatrices, un rótulo viejo o vestíbulo triste de teatro en derrota. Aquí una breve plaza los emociona; allá un portal empobrecido. Aman a la ciudad y, lejos, la recuerdan. A veces, en sus calles, la sueñan, la embellecen dentro de sus ojos y lloran en secreto lo que de ellas se muere.

¿Por qué?<sup>5</sup>

Muy a menudo se referirá a barrios específicos como la colonia Guerrero, Peralvillo, Tepito y Tacuba, que le servirán de contrapunto paradigmático al hablar de ciudades lejanas y de las partes bellas del Distrito Federal, como las colonias Roma y

<sup>5</sup> José Alvarado, *Luces de la ciudad*. . . pp. 81 y 82.

Condesa. Muchos de sus artículos, como varios de sus cuentos, son resultado de una de sus pasiones: la del peatón que asoma a todos los barrios, a los hoteles de cinco estrellas en México y en el extranjero, a los templos y a los sitios de mala nota, a los mercados y a las cantinas que le regalaron una cirrosis. Y es preciso destacar esto último, porque si en todo el trabajo de Alvarado bulle la vida, ésta debía documentarse lo mismo en las embajadas que en los sitios de dudoso prestigio.

Pues bien, los personajes de su trabajo periodístico son los hombres célebres, los políticos y las más depauperadas prostitutas, los visitantes de los cafés de chinos y de los billares, coristas y músicos ciegos.

Otro de los vasos comunicantes entre su periodismo y su narrativa está en el interés por el retrato que informa y por el que divaga; por el que atiende la fama o la grandeza (José Gorostiza, Alfonso Reyes, Justo Sierra, Antonio Caso, José Revueltas, Julio Torri, Octavio Paz, Heriberto Frías, José Vasconcelos, Samuel Ramos, María Félix, Greta Garbo, y Cantinflas) y por el que sucumbe ante la atracción de pequeñas biografías de personajes que resultan atractivos porque bien podrían ser personajes literarios. Es así como encontramos a Porfirio Barba Jacob viviendo en cuartos miserables, en hoteles de prostitutas (por las calles de Pensador Mexicano, Aranda, Ayuntamiento) donde recibía vagos, escritores en ciernes, borrachines, “una bailarina obscena, jóvenes corrompidos, seres desvergonzados y toxicómanos.” Nos topamos, además, con Miguel Othón Robledo, un albañil que frecuentaba “las piqueras de los callejones perpendiculares a las calles de Palma” y cuyos versos eran declamados entre corrillos de estudiantes, parroquianos de tabernas y muchachas de mala vida. Una madrugada lo levantaron, víctima del alcoholismo, de una acera de Dos de abril, calleja en la que bebía licor barato con mendigos que bailaban al compás de una sinfonola

insomne. Dice José Alvarado que quizá no se trataba de un verdadero poeta, pero el tipo luchó por serlo, buscó las fórmulas de la belleza en los más tristes lugares y sufrió por ello: “El peor de los errores sería publicar, a fuer de noticia erudita, los versos defectuosos de Miguel Othón Robledo, sobre todo si se han perdido los mejores. Nadie gana con disminuir la leyenda de un hombre”.<sup>6</sup>

En sus textos periodísticos, el regiomontano se refirió explícitamente a los nexos entre periodismo y arte literario. Él no reconocía diferencias, pero el lector de hoy sí puede advertirlas porque, pasada la temperatura que dio origen a los artículos, queda la limpidez del lenguaje, la fortuna de los tropos, lo sorprendente de las ideas y el modo inusual en que se expresan. Escribió Alvarado:

La novela, según ha declarado Irving Wallace a Fausto Fernández Ponte, no es literatura sino periodismo. Tal afirmación renueva algunas preguntas un poco viejas: ¿es el periodismo un género literario? ; ¿es la literatura un modo periodístico? ; ¿somos los periodistas escritores de una clase menor? ; ¿el de reportero es un oficio con rumbo al de hacer novelas? ; ¿el comentario de un hecho puede ser el embrión de un ensayo?

Muchos de los libros de Alfonso Reyes, por ejemplo, son colecciones de escritos redactados para los periódicos; el primer volumen de prosa de Jorge Luis Borges nació en la redacción de un diario. Toda *La comedia humana* de Balzac no es sino una inmensa, abigarrada, deslumbrante crónica de la vida francesa de su tiempo e igual puede señalarse de *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, o *Los hombres de buena voluntad*, de Jules Romains.

Hay, naturalmente, periodismo de fina calidad literaria y en ello hay maestros franceses, italianos, ingleses, norte e iberoamericanos. Y existe literatura tan mala como el peor de los periodismos (...) En verdad la literatura y el periodismo no se han excluido nunca. Un buen ejemplo de ello entre nosotros es el *Tomóchic*, de Heriberto Frias.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> José Alvarado, *Tiempo guardado*, México, Secretaría de Educación Pública (SepSetentas), 1976, p. 69.

<sup>7</sup> José Alvarado, *Luces de la ciudad...*, pp. 279-280.



Como es natural en una obra extensa y marcada siempre por la premura, Alvarado logró textos débiles y excelentes, pero lo que siempre encuentra el lector es la voluntad artística, como en “El bolillo escéptico”. Aquí, un bolillo de blandas entrañas recibe los desaires amorosos de conchas y campechanas que se entregan a crapulosos pasteles divorciados de chilindrinas. El espíritu del bolillo sólo se levantará cuando se entere de que, contra los sufrimientos y carencias del pueblo, ha subido de precio. Como vemos, todo un drama de amor de amasijo para destacar que el pan de los humildes había subido de precio.

En conclusión, si la calidad y la naturaleza de sus textos, además de sus declaraciones explícitas, hacen que el trabajo de José Alvarado oscile entre el texto literario plenamente logrado y el artículo informativo, el obituario y la página no siempre feliz, la edición de sus libros póstumos, al ser una miscelánea de textos literarios y biografías informativas, mantienen la imagen ambigua del autor de *Escritos* (FCE, 1976) y *Visiones mexicanas* (Lecturas mexicanas, 1985).

## BIBLIOGRAFÍA

- ALVARADO, José, *Cuentos*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.
- , *Tiempo guardado*, México, Secretaría de Educación Pública (SepSetentas), 1976.
- , *Luces de la ciudad*, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1978.

## HEMEROGRAFÍA

LUVIANO, Rafael, José Alvarado todavía es taquillero después de 10 años de su muerte”, en *Excelsior*, 30 de septiembre de 1984, p. 4 de la sección cultural.

# JOSÉ VASCONCELOS:

## ENTRE EL PERIODISMO Y LA PASIÓN LITERARIA

TOMÁS BERNAL ALANÍS\*

“La vida entera me parece un largo viaje, con ella,  
a través de los libros, los nombres, los países...”

André Gide

|

La obra de José Vasconcelos (1882-1959) se podría resumir en una tensión permanente entre su acontecer como escritor y su preocupación como político.

La escritura y la política fueron dos pasiones que inflamaron el odio y el amor de Vasconcelos por su patria. Por un lado, la escritura le ofreció la posibilidad de expresar sus pensamientos e ideas en el terreno de la escena política posrevolucionaria dominada todavía por la pistola y los caudillos. Por el otro, la política le permitió convivir con los personajes de la época y con las grandes ideas que llevaban los vientos de su generación, tanto mexicana como internacional.

En este ensayo se discuten algunas ideas y obras de José Vasconcelos, como escritor, político y periodista. Su labor cul-

\* Departamento de Humanidades de la UAM-A.

tural es innegable y su presencia política —como la de cualquier gran hombre— es polémica y contradictoria.

Vasconcelos ofreció en sus escritos el espíritu de un pensamiento rebelde y constructor de su país. Él supo, como pocos, generar en el México posrevolucionario el anhelo por el mestizaje y la raza cósmica, como emblemas de una superioridad racial del latino hacia el mundo.

Él como muchos —Manuel Gamio, Luis Cabrera, Moisés Sáenz, Miguel Othón de Mendizábal, Luis Chávez Orozco, Antonio Caso, Manuel Gómez Morín, entre otros— vislumbró en el horizonte posrevolucionario la posibilidad de que México encontrara en sus caminos llenos de magueyes y nopaleras las sendas para la redención de un espíritu indómito y rebelde que convirtiera ese paisaje de desolación —o como alguna vez llamó el escritor Agustín Yáñez “las tierras flacas”— en un paraje de civilidad y modernidad acordes con los nuevos tiempos del reloj patrio.

El horizonte estaba ahí, había que moldearlo con esa raza cósmica, capaz de hacer hablar el “espíritu por mi raza” y redefinir los caminos de una nueva concepción de ese México bronco que encontraba en su realidad. Esas “alas y plomo” de las que tanto habló Antonio Caso.

## DE ALAS Y PLOMO

De aquellos artículos periodísticos que escribiera en *El Excelsior* en 1923 Antonio Caso, nos deja la enseñanza contundente: para desarrollarnos como pueblo hay que dejar de imitar, hay que inventar para dejar de ser soñadores, de ser bovaristas, de llevar la reflexión al campo de la creación, de la construcción, y así lo establece al calor de la búsqueda de un rostro nacional:

“...pero urge, ya por la felicidad de nuestro pueblo, que cesemos de imitar los regímenes político-sociales de Europa y nos apliquemos a desentrañar las condiciones geográficas políticas, artísticas, etc., de nuestra nación, los moldes mismos de nuestras leyes, la forma de nuestra convivencia; el ideal de nuestra actividad”.<sup>1</sup>

Esa búsqueda también fue la misión que desarrolló José Vasconcelos en sus escritos tanto literarios como periodísticos. Su pluma desfiló por los diversos recovecos de una profesión dedicada a la política, a la lucha civil, al proyecto de la cruzada cultural, a las permanentes diferencias de la izquierda y de la derecha en México, de la lucha entre la visión hispanófila e indigenista de la historia de México, de la difusión de la cultura, de la creación y fortalecimiento de una cultura revolucionaria nacionalista, en ser el mecenas de ese arte popular convertido en ideología.

También utilizó las alas para volar y huir de un país que quería retomar al mundo de la sangre y la violencia. Después de las elecciones presidenciales de 1929, se retira al exilio y sufre en persona el peso de la maquinaria del partido oficial y su incipiente tradición autoritaria.

Desde su misma niñez, el cruzar la frontera para estudiar la educación primaria, le permite a Vasconcelos conocer distintas culturas, la anglosajona, la mestiza, la criolla y la indígena, que le darán ocasión en un futuro de reconocer en el alma de los hombres las contradicciones de las distintas manifestaciones de la condición humana.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Caso, Antonio, *El problema de México y la ideología nacional*, México, Cultura, 1924. pp. 66-67.

<sup>2</sup> Vasconcelos conoce y estudia a los grandes humanistas, de la mano de su maestro Antonio Caso y bajo la influencia del Ateneo de la Juventud, como un espacio para discutir y estudiar la cultura clásica y su mundo.

Bajo los resoplidos aún de las balas, Vasconcelos vive los acontecimientos que cimbraron la historia del México contemporáneo en los albores del siglo XX: la campaña de Madero, el desenlace de la decena trágica y la fulgurante subida de Victoriano Huerta a un poder usurpado, la unificación en el ejército constitucionalista, las viejas pugnas entre las facciones villistas y zapatistas, el ascenso y permanencia del caudillismo en el poder —como máximo exponente de este tema se encuentra la hasta hoy insuperable novela de Martín Luis Guzmán *La sombra del caudillo*— así como la reorganización de la “familia revolucionaria” y el proceso de reconstrucción nacional de los años veinte y treinta.

Como el Ulises, Vasconcelos conocerá un largo periplo para intentar ofrecer sus ideas y proyectos al país en su periodo de reconstrucción y afirmación nacional.

El paso por la Secretaría de Educación Pública, por la Rectoría de la Universidad Nacional de México, hacen de nuestro autor, un personaje clave en la cultura de México del siglo XX. Su cultura y sus enseñanzas hicieron de su desempeño como funcionario público, escritor, periodista e intelectual, un ejemplo, de virtud y constancia de un proyecto educativo, más allá que esté uno en acuerdo o en desacuerdo con él.

Su obra había aterrizado en suelo mexicano. Sus proyectos fomentaron y reafirmaron una cultura en ciernes en un poderoso aparato ideológico al servicio de un poder que enraizaba sus programas en el alma popular de un pueblo en busca de su rendición y su cultura.

Su misión la ha sintetizado muy bien José Joaquín Blanco, con las siguientes palabras: “Vasconcelos creyó en la cultura como un amplio ejercicio político. Es su literatura una escritura de acción. Para él, leer era liberarse, fortalecerse, crear, trans-

formar la realidad. Todo su proyecto personal es una transformación del país”.<sup>3</sup>

## LOS AÑOS Y LAS LETRAS

¿Hasta dónde llega la frontera de la realidad y la ficción? Pregunta que hasta hoy no ha tenido una respuesta única y contundente sobre tema tan difícil de resolver y abordar en unas cuantas líneas.

Las letras, el discurrir de las palabras convertidas en escritos se regodean en el amplio campo de la literatura y el periodismo. Es acaso aquella vieja temática de la inspiración y el oficio lo que hace más creíble y loable una sobre la otra.

O es la óptica de la recepción, la que catapulta la visión con que se describe un fenómeno o un hecho histórico. O como lo especifica el escritor René Avilés Fabila, en el intento suicida de separar los campos del arte y el oficio, así: “En esencia el lenguaje literario o artístico es el campo de la entera libertad, mientras que en el periodismo hay reglas, terrenos que no pueden ser destruidos”.<sup>4</sup>

En el fondo es una cuestión de libertades que se da el artista para plasmar sus ideas en el campo de la literatura y el periodismo. No todos llegan a buen puerto. Unos naufragan y son resca-

<sup>3</sup> Blanco, José Joaquín, “Prólogo” a José Vasconcelos. *Textos*, México, SEP/UNAM, 1982, p. 3. Donde el prologuista resalta la figura de Vasconcelos como el de un forjador del México moderno en su aspecto político, educativo, y sobre todo, moral. La historia se ve como una lección de ética sobre el destino de un pueblo y un proyecto nacional.

<sup>4</sup> Avilés Fabila, René, *La incómoda frontera entre el periodismo y la literatura*, México, Fontamara/UAM-X, 1999, p. 9.

tados por su excelente prosa, o son salvados, por su oficio periodístico. El contenido y la forma juegan su papel en los dos géneros.

Hay escritores que se convierten en periodistas o viceversa. No hay recetas ni modelos dados. Cada escritor obedece a su lógica, a sus circunstancias y a su mundo personal y social. El nuestro, Vasconcelos, se vio inmerso en un mundo de proyectos y polémicas por reconstruir el país.

Su pasión literaria se convirtió en un inmenso deseo de que sus ideas se expresaran en el acontecer diario del país —vía los periódicos— o en su caso, en revistas con un cierto aliento académico como la *Revista de la Universidad* o con el periódico con un sesgo político como *La Antorcha* que se publicaban a principios de la década del veinte.

Su aparición en la escena nacional obedece al nombramiento que le da el presidente Álvaro Obregón al frente de la flamante y recién creada Secretaría de Educación Pública en 1921. Y como menciona el estudioso José E. Iturriaga:

“La nueva Secretaría constituyó la vieja fórmula positivista de instrucción por el concepto de educación. En efecto, el concepto revolucionario consistía en educar —sin perjuicio de proporcionar datos noticias que ilustraran— atendiendo a la tesis pedagógica orientada a moldear el alma del educando para desarrollar en él todas las potencialidades”.<sup>5</sup>

Se implementó la educación rural como el mecanismo del gobierno central para federalizar la educación primaria y concebir ésta, como la panacea para integrar el indio a la nación y desarrollar sus habilidades potenciales en su comunidad.

<sup>5</sup> Iturriaga, José E, “La creación de la Secretaría de Educación Pública”, en Fernando Solana *et. al.*, *Historia de la educación pública en México*, México, FCE/SEP, 1999, p. 159.



Estas ideas de integración nacional —con todos los peligros que este proyecto llevaba consigo: pérdida de las tradiciones, ataque a las culturas primitivas, su mundo, cultural y lengua, etcétera— la defendió José Vasconcelos. Pasaremos a ver dos ejemplos de esa escritura fina, polémica y llena de vitalidad de alguien que defiende con pasión y conocimiento su postura ante los problemas nacionales.

En 1922, en conmemoración del Día del Maestro, Vasconcelos establece las líneas e importancia de estos “misioneros” sobre el destino de la educación pública en México, así:

“Haced de la educación una cruzada y un misticismo; sin fe en lo trascendental no se realiza obra alguna que merezca el recuerdo. El magisterio debe mirarse como una vocación religiosa y debe de llevarse adelante con la ayuda del gobierno, si es posible; sin su ayuda, si no la presta, pero fiándolo en todo caso a la fe en una misión propia y en la causa del mejoramiento humano”.<sup>6</sup>

Pero también la fuerza de su prosa y su oficio periodístico se manifiesta en su artículo de 1937, referente a la raza, un tema tan recurrente en su obra y que alcanza su clímax en su libro *La raza cósmica* de 1925 y tiene remanentes en *Indología* de 1927. Para Vasconcelos el problema del mestizaje es clave para entender la historia de México. Así como el destino que le depara el futuro para integrar una nación. Haciendo énfasis en lo que significa para México este problema:

“Consideremos ahora, en oposición a la conciencia de clase, las ventajas que se derivan de llegar a la conquista de la conciencia de la raza a la que se pertenece. Todas las naciones prósperas, grandes, civilizadas, han practicado, sin cesar, el culto de los antepasados y de la tradición. Constituye

<sup>6</sup> Vasconcelos, José, *Textos sobre educación*, México, SEP/FCE, 1981, p. 280.

este culto el fundamento del orgullo ciudadano y de la confianza en las aptitudes de un pueblo".<sup>7</sup>

Esa fuerza de su persona, su proyecto educativo y su personalidad contradictoria y polémica establecen una continuidad en su obra y en los innumerables artículos que publica en varios periódicos como: *El Excelsior*, *El Universal*, *La Nación* (Buenos Aires), *El Sol* (Madrid), etcétera y en varias revistas como: *El Maestro*, *El Maestro Rural*, *La Antorcha*, *Universidad*, *Universidad de México*, entre otras.

La pasión de su escritura queda plasmada en su tetralogía autobiográfica: *Ulises Criollo* (1935), *La Tormenta* (1936), *El Desastre* (1938) y *El proconsulado* (1939). Así como en los libros en donde intentó generar un sistema de explicación sobre el mundo: *Pitágoras, una teoría del ritmo* (1926), *El monismo estético* (1918) *Bolivarismo y Monroísmo* (1934), *Historia del pensamiento filosófico* (1937) y *Manual de filosofía* (1940).

Por otro lado, sus escritos provocadores sobre México: *Breve historia de México* (1937), *Qué es la Revolución* (1937) y *Hernán Cortés, creador de la nacionalidad*. Gran conocedor y estudioso de Oriente, escribe *Estudios indostánicos* (1920), donde realza este pensamiento frente a la tradición de Occidente.

Sus grandes temas en los diferentes periódicos en los que colaboró van de el nacionalismo y el internacionalismo, el problema de la democracia, la educación rural y la integración nacional, la civilidad política en México, la redención de la raza indígena, los sistemas totalitarios, la educación socialista, entre otros muchos.

<sup>7</sup> Vasconcelos, José, "Conciencia de raza", en *Hoy* núm. 2, mayo 15 de 1937, p. 25.

El conocimiento y la lectura de los clásicos le permiten tener una visión humanista que quiso implantar en México por medio de la Secretaría de Educación Pública que plasmó en el proyecto educativo y con la gran difusión de la cultura que pudo realizar con la edición de lecturas, como es el ejemplo de Nuestros clásicos.<sup>8</sup>

## LOS ANHELOS PERDIDOS

La función política de Vasconcelos le permite tener contacto con la intelectualidad del país. En sus múltiples andanzas tuvo contacto y conocimiento con varios personajes de la vida cultural mexicana.

Sus ideas se retroalimentaron de mentores como: Alfonso Reyes, Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, entre otros, pero también convivió en el mundo de: Manuel Gamio, Manuel Gómez Morín, Miguel Alessio Robles, Luis Cabrera, Marín Luis Guzmán, Alfonso Caso, Moisés Sáenz, Mauricio Magdaleno, Ramón López Velarde, Salvador Novo, Gabriela Mistral, Antonieta Rivas Mercado y muchos más.

La campaña presidencial de 1929, dejó huella en la figura de Vasconcelos. Su propuesta política de una civilidad y mayor participación de la población en los problemas nacionales y su acontecer en las decisiones políticas, para llegar a la verdadera democracia, hicieron al final de los resultados del propio

<sup>8</sup> Para mayor información sobre el papel de Vasconcelos al frente de la SEP, véase Javier Garcíadiego, *Rudos contra científicos. La Universidad Nacional durante la Revolución Mexicana*, México, El Colegio de México/UNAM, 1996, pp. 409-419 y Engracia Loyo, *Gobiernos revolucionarios y educación popular en México. 1911-1928*, México, El Colegio de México, 1999, pp. 121-213.

Vasconcelos un tipo desencantado y traicionado que prefirió el exilio a soportar el fraude electoral.

Ante esta situación el mismo Vasconcelos se definió: “una isla rebelde rodeada de incompreensión por todos lados”. Y después de la derrota de 1929, va deslizándose a una posición de derecha, podríamos decir, que se convierte en un escéptico de la política y los resultados de la Revolución mexicana.

Esta idea la deja asentada en la célebre entrevista que le hiciera Emmanuel Carballo, en un texto clásico de la literatura en México, *Protagonistas de la literatura mexicana*:

“El desastre moral, económico y político provocado por gobernantes indignos y por la pasividad de un pueblo que ha dejado de ser revolucionario. Llevo treinta años de predicar en vano. México es por ahora un país envilecido e irremediable. La gente está sorda y muda”.<sup>9</sup>

Sumado a esto, en el orden moral e histórico, a Vasconcelos se le presenta como a un pensador de derecha, conservador, de una larga tradición, de una rancia idea hispanofílica que defiende los valores cristianos y españoles de un orden riguroso en el campo de lo filosófico y lo religioso.

Con esta pasión y convencimiento, Vasconcelos escribió con un escepticismo y una pluma cargada de rencores hacia la política en México.

José Vasconcelos conoció y difundió esa “alma mexicana”, la que tanto fascinó a la antropóloga Anita Brenner, y fue lo que la inspiró a escribir un bello y delicado libro sobre México en 1929, *Ídolos tras los altares*.

Asimismo, la función educativa que emprendió en el cuatrienio 1920-1924, le permitió conocer y compartir experien-

<sup>9</sup> Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, SEP/Ediciones El Ermitaño, 1986, p. 28.

cias con la poeta —premio Nobel en 1945— chilena Gabriela Mistral y el gran ensayista dominicano Pedro Henríquez Ureña.

Aunque perdiera su fe en México, Vasconcelos fue de esos autores que no dejó de trabajar y escribir con la pasión de un adolescente que se asomaba por primera vez a los grandes autores que influyeron en él de forma significativa: Romain Rolland, Rabindranath Tagore, el filósofo Henri Bergson, Emile Boutroux, José Ortega y Gasset, entre otros.

Como hijo de su época, vivió en la tensión permanente del lado conservador de la intelectualidad mexicana, frente a esa “supuesta izquierda” que encontró en la época revolucionaria el “laboratorio de la revolución” para generar los pretendidos cambios que traerían consigo la Revolución mexicana.

Justificado o no, el papel de Vasconcelos en la cultura nacional es innegable. La desilusión que le causó la fallida participación en la política le dejó hondo resentimiento contra el país y su gobierno. Pesar que le hizo dudar de la legalidad y honestidad del nuevo sistema político mexicano, que hizo de sus artículos periodísticos un feroz crítico de la realidad mexicana.

Y haciendo alusión con la triunfante Revolución rusa de 1917, para el caso mexicano, establece un paralelo entre ambas para explicar el papel del intelectual en la conformación del arte conducido y juzgado por el Estado:

“Entre la realidad, bella y luminosa, y el hombre que se dedica al arte, los regímenes absolutistas, dictatoriales, despóticos, levantan cortinas de hierro, lo mismo exactamente que entre sus pueblos subyugados y las democracias verdaderas”.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Vasconcelos, José, *En el ocaso de mi vida*, México, La Prensa, 1957, p. 284. En dicho texto, el autor hace un balance de los temas que siempre llevaron sus reflexiones periodísticas: la religión, la ciencia, el humanismo, la política, la educación, el hombre, el arte, etcétera, tanto para la construcción de la cultura nacional como para el entorno mundial.

## PASOS FINALES

La labor periodística de Vasconcelos es prolífica. Muchas de las ideas vertidas en sus artículos en revistas y diarios —como es el caso del periodismo político de *La Antorcha*— están llenas de convicción y de esa fe apostólica que dejó en las revistas *El Maestro* y *El Maestro Rural*, órganos de difusión de la Secretaría de Educación Pública.

Tal vez, la defensa que realizó de su proyecto civil en la arena de la política en las elecciones de 1929, sea el último gran intento por buscar otros derroteros a la Revolución mexicana fuera de la maquinaria del partido oficial, y hechas desde la voz de un intelectual culto y formado, que difícilmente el sistema volvió a tener.

Los periódicos y las revistas conformaron en el quehacer literario de Vasconcelos la contraparte de sus grandes obras prosísticas y filosóficas. Aunque acusado de extranjerizante, Vasconcelos supo guardar las proporciones de los grandes retos de México, y uno de ellos, era el problema de la integración nacional y ese nacionalismo así lo expresaba: “Para legitimidad de un nacionalismo hace falta, en consecuencia, un valor humano encarnado en un pueblo”.<sup>11</sup>

La cruzada cultural que llevo a cabo con la pluma y su carrera de funcionario público (secretario de la SEP, rector de la Universidad Nacional y como director de la Biblioteca México), hicieron de él, un baluarte en la lucha y la defensa de las ideas.

<sup>11</sup> Vasconcelos, José, “Nacionalismo”, en *Revista Universidad*. T. V, núm. 26, mayo 15 de 1938, p. 4.

## BIBLIOGRAFÍA

- Avilés Fabila, René, *La incómoda frontera entre el periodismo y la literatura*, México, Fontamara/UAM-X, 1999.
- Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, SEP/Ediciones El Ermitaño, 1986.
- Caso, Antonio, *El problema de México y la ideología nacional*, México, Cultura, 1924.
- , *El oficio de escritor*, México, Era, 1997.
- Escalante, Evodio, *Las metáforas de la crítica*, México, Joaquín Mortiz, 1998.
- Garciadiego, Javier, *Rudos contra científicos. La Universidad Nacional durante la Revolución Mexicana*, México, El Colegio de México/UNAM, 1996.
- Loyo, Engracia, *Gobiernos revolucionarios y educación popular en México, 1911-1928*, México, El Colegio de México, 1999.
- Martínez, José Luis, *Problemas literarios*, México, Conaculta, 1997.
- Solana, Fernando *et al.*, *Historia de la educación pública en México*, México, FCE/SEP, 1999.
- Vasconcelos, José, *En el ocaso de mi vida*, México, La Prensa, 1957.
- , *Textos sobre la educación*, México, SEP/FCE, 1981.
- , *Textos*. México, SEP/UNAM, 1982.
- , *Ulises criollo*, México, PROMEXA, 1979.
- , *¿Qué es la Revolución?*, México, Botas, 1937.

## HEMEROGRAFÍA

Vasconcelos, José, “Conciencia de raza”, en *Hoy* núm. 2, mayo 15 de 1937, pp. 24-25.

Vasconcelos, José, “Nacionalismo”, en *Revista Universidad*, t. V., núm: 26, marzo de 1938, pp. 3-5.

González Casanova, Pablo, “La educación del indio y los idiomas indígenas”, en *Revista Universidad de México*, t. I, núm. 1, noviembre de 1930, pp. 21-24.

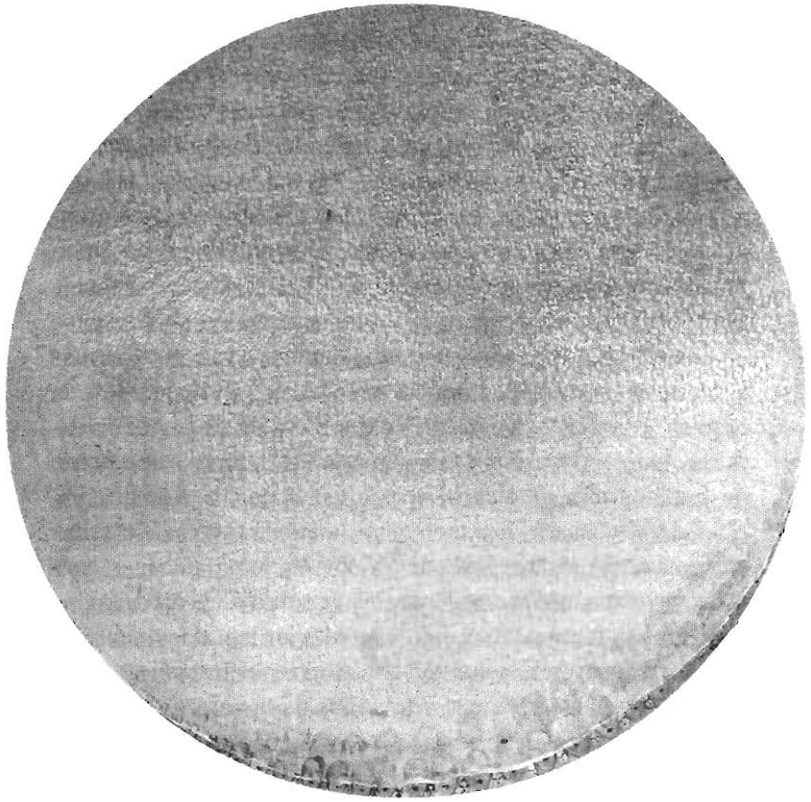


La crónica urbana, a caballo entre la narración, el registro histórico y el testimonio, es un género híbrido que convoca diversas facultades de la observación y de la escritura. Sin embargo, concebido como un género informal y advenedizo, durante mucho tiempo la crónica y los cronistas no habían logrado ocupar un asiento en los convites literarios más prestigiados y, en muy pocas ocasiones, los cronistas eran consignados por el canon mexicano. Probablemente después de 1968 esta apreciación de la crónica cambió radicalmente y este género se legitimó como uno de los vehículos más adecuados para combinar la denuncia cívica y social con la voluntad literaria.

El trauma del 68 influyó para que la política privara en el ámbito de la cultura y el conjunto de la producción cultural fuera sometido a una profunda revisión. El debate cultural adquirió un tinte ineludiblemente político: por un lado, el malestar e indignación que provocó la represión de 1968, por el otro, el surgimiento de la nueva generación de intelectuales universitarios que impusieron su propia visión de la cultura, más vinculada al estudio crítico de los fenómenos culturales, que a la sacralización

\* Poeta y ensayista. Actualmente es asesor del Banco de México.

del arte y del artista. Para muchos que habían vivido en carne propia la represión del 68, la función del intelectual y del artista consistía en realizar la crítica y el combate a las diversas formas de dominación del sistema (incluso a esas formas aparentemente inofensivas, ocultas en signos y símbolos de la vida cotidiana). Así, el intelectual debía ser crítico no sólo de las formas más externas y evidentes de dominación económica, sino de la forma en que la llamada superestructura ideológica, formada por aparatos como la familia, la escuela, los medios de comunicación y las instituciones culturales reproducía las pautas de dominación en el interior de los individuos. En este sentido, tanto los mensajes de los medios de masas como las expresiones de la alta cultura debían ser cuestionados y sustituidos por formas que elevaran la conciencia crítica. La cultura debía ser un medio para promover la crítica social, la educación y la militancia, así como para reivindicar y dignificar expresiones que habían sido largamente despreciadas más por motivos de clase que por motivos estéticos. De esta manera, frente a una idea de cultura tradicional anquilosada en disciplinas elitistas, se reivindicaba una cultura activa, llena de referentes vitales y sociales concretos, y capaz de generar conciencia, identidades de clase y promover la acción política. De ahí el rescate de diversas formas y expresiones de la cultura popular o de subgrupos como los jóvenes y los estudiantes. No es extraño que la crónica, con su capacidad de combinar las facultades críticas, periodísticas y literarias, haya sido uno de los géneros más utilizados para dejar testimonio de la masacre y el drama humano del 68, ni que a lo largo de los años siguientes muchos escritores adoptaran la crónica y otras formas de periodismo crítico para denunciar las formas de opresión, consignar las desigualdades sociales y reivindicar la riqueza y diversidad de las culturas populares.



Un Sol Anterior  
100 cms. de diámetro. Acrílico/tela

Desde su precoz aparición en la escena intelectual, Carlos Monsiváis ha sido uno de los autores que mayormente han contribuido a que la crónica deje de ser el pariente pobre de la literatura y le ha brindado profundidad intelectual y dignidad estilística. Animador indispensable y polémico de los debates más relevantes de las últimas décadas, estilista irregular pero imprescindible, Carlos Monsiváis es, pese a su aparente irreverencia y evanescencia, una de las instituciones culturales más prestigiadas del país. Si bien Monsiváis es un polígrafo y un personaje público ubicuo, cuya opinión y presencia suelen manifestarse en todas las disciplinas y foros imaginables; su aportación más copiosa, y sin duda perdurable, se localiza en el género de la crónica. Es en este género plebeyo y humilde en donde se expresa el mejor Monsiváis, donde pueden encontrarse una suerte de autobiografía, un manual de inteligencia, un arte de la causticidad y, en sus mejores momentos, una preceptiva de escritura. Es también en la crónica de Monsiváis donde puede encontrarse un mapa tan fragmentario como prolijo de la modernidad mexicana. Porque pocos como este escritor han documentado, con la frialdad profesional del psicólogo y el fuego estilístico del artista, las aspiraciones y fantasías de la colectividad; han sido espectadores tan perspicaces de las zonas grises y las fisuras de la nación, y han retratado de manera tan detallada la similitud y las diferencias sociales.

No parece haber resquicio de la historia y cultura nacionales que sea ajeno a la ávida curiosidad de este reportero adscrito a la filosofía de lo mexicano, de este historiador itinerante que hace su objeto de estudio del material bastardo de lo efímero y va a buscarlo a las calles, a los vagones atestados, a las celebraciones multitudinarias o a los estrados oficiales. Todo acontecimiento cabe en la alforja del insaciable cronista, que lo mismo registra esos hechos débiles y miserables que conforman la vida

cotidiana de la mayoría de los individuos, que aquellos momentos de tragedia o de esperanza en los que la historia parece querer escribirse con mayúsculas. Por eso, más allá de la aparente dispersión de sus temas, lo cierto es que sus estampas de las figuras de la farándula, sus obituarios de héroes anónimos, sus reseñas de espectáculos, sus crónicas de movimientos sociales y sus registros y anotaciones de los absurdos del habla política mexicana confluyen en un propósito común y forman una relación de las ideologías y las moralidades, una bitácora de los acontecimientos emblemáticos de la historia reciente y una radiografía de los fetiches y sublimaciones colectivas.

Por derecho propio, Carlos Monsiváis se ha convertido en el observador y médico de cabecera de la alta modernidad mexicana, en un explorador de la diversidad y, para decirlo con el lugar común, en un albacea de la memoria social. No obstante, tras el coleccionista que recopila tanto joyas como bagatelas, se encuentra también un ejemplar casi decimonónico, un paladín popular, cuya labor de resguardo tiene un fin eminentemente educativo y es parte más de una propedéutica civil que de una empresa estrictamente artística. Ciertamente, mediante la exhaustiva mayéutica que aplica a la urbe y a sus habitantes, mediante su trayecto por avenidas y caltejones, Monsiváis pretende instaurar una pedagogía para el ciudadano de un país descastado y tercermundista, un curso activo de multiculturalismo y democracia, que nos enseñe a reconocer las grietas en la construcción granítica de la sociedad y nos prepare para enfrentar los iconos del consumo globalizador y del oficialismo provinciano.

Nuestro cronista se revela entonces como un militante disfrazado de oveja costumbrista, como un educador de las masas, que pretende forjar patria no mediante la creación de instituciones y doctrinas, sino mediante el estímulo a la autonomía del lector. De ahí la obsesión de Monsiváis por establecer una estética de

la resistencia que identifique las modalidades y sofismas de la dominación; haga patente la convivencia de mundos divergentes y conmemore los instantes en que los marginados y los oprimidos han escapado a sus yugos y se han apropiado de espacios e ideas. Con su burla de los mitos cívicos, con su denuncia del conservadurismo, con su revelación del carácter extralógico e impostado de las modernizaciones cupulares, con su identificación de los tentáculos del consumo, Monsiváis quiere poner al alcance de todo lector el equipamiento para su incursión segura en una modernidad, tan plagada de fijaciones tribales, como de novedosas trampas ideológicas y semánticas. Las crónicas de Monsiváis aspiran, en este sentido, a crear la figura del espectador soberano, aquél, capaz de evadir a la vez las costumbres de la tribu y los condicionamientos del mercado; aquél que, mediante la duda sistemática y la identificación de los enemigos ocultos, pueda emprender una comprensión y apropiación más genuina de la cultura circundante y, por añadidura, de su propia vida. Para su tarea educativa, Monsiváis ha emprendido una inmersión omnívora en disciplinas y teorías; se ha provisto de un acervo de información apabullante y, sobre todo, ha desplegado un estilo literario eléctrico y punzante, que encuentra en el humor su más valiosa reserva. Monsiváis no ha desechado el usufructo de ninguna herencia o tradición y si bien pueden reconocerse huellas e influencias notables, como la de la gran estirpe de cronistas mexicanos, la del nuevo periodismo norteamericano o la de las escuelas estructuralistas y posestructuralistas francesas, la variedad de ideas y códigos que registra lo convierten, a pesar de lo predecible de su militancia, en uno de nuestros escritores más experimentales. En particular, Monsiváis expropia el lenguaje de los *mass-media* y utiliza, en algunas ocasiones de manera magistral, recursos como el montaje, la yuxtaposición, el comentario al margen o el pastiche para construir

una prosa rauda, a veces atropellada, formada por frases sobrecargadas de citas, adjetivos y guiños que tiene por objeto provocar, a través de la sonrisa o la carcajada, la convulsión de la conciencia. Y es que, como buen catedrático zen, Monsiváis sabe que el chiste, la paradoja, el absurdo, la oposición de contrarios, el chacoteo o la burla sin más, son recursos necesarios para propiciar el choque; para estimular el abandono de valores obtusos y comenzar a formar el propio albedrío.

El magisterio de Monsiváis ha inaugurado un estilo de la crónica moderna y ha moldeado el gusto de diversas generaciones. Para bien o para mal, es posible decir que muchos han aprendido a leer y a dudar en este escritor. Nadie puede negar la importancia de su oferta en un país en donde los resabios tribales, el mensaje uniformador de los medios y el acceso desigual a la educación, afectan de manera irreversible la capacidad de juicio de los ciudadanos. Con todo, al jugar y a menudo alimentarse con el material inflamable de lo pasajero, Monsiváis no ha sido inmune a la aceptación poco crítica de ciertas modas intelectuales, a la adscripción a un progresismo tan difuso como voluble y a la frecuente complicidad con el anti-intelectualismo. En realidad, su obsesión por la originalidad, su propensión maniática por la novedad, la explotación inmisericorde de su ingenio, su subversión de las jerarquías, su disgregación de la responsabilidad y la culpabilidad en entidades abstractas y su cada vez más frecuente confusión entre la moda y el arte son rasgos que hacen patente, en uno de nuestros escritores más capaces, la deriva y ¿por qué no? el empobrecimiento espiritual del espécimen posmoderno. Habría que reconocer, pues, a este paseante que, sin reparar en los daños, ha prestado su desarraigo, su inteligencia alerta y su escritura corrosiva a la noble, aunque etérea, causa de construir una ciudad y sociedad civil dignas de ese nombre. Al mismo tiempo, a medida que Monsiváis

se eterniza como el defensor de oficio de las causas políticamente correctas y se institucionaliza como el cronista vitalicio de la novedad, habría que lamentar la virtual pérdida para la literatura de este ingenio hiperdotado, de este artista subrepticio, de este poeta intermitente que, entre sus legajos de chistes decrépitos y cursilería militante, ha escrito algunas de nuestras páginas más dilectas y perdurables.



SILVIA GONZÁLEZ MARTÍNEZ\*

*Para Orestes Libertario*

Yo digo ¡pinos! y siento  
 Que se me aclara el alma.  
 Yo digo ¡pinos! y en mis oídos  
 Rumorea la selva.  
 Yo digo ¡pinos! y por mis labios pasa  
 La frescura de las fuentes salvajes.

Juana de Ibarbourou

U n eucalipto sombrea mi infancia, en el traspatio de mi abuela y mis tías, con gallinas, un naranjo de tangerinas y dos granados. El eucalipto era tan alto que me daba miedo voltear hacia arriba. Pensaba que nunca se acabaría su inmensidad. Cuando mi tía se encontraba resfriada, le arrancaba hojas para hacer infusiones. Entonces, la casa se inundaba de un aroma de frescura que me transmitía una sensación de bienestar cuando lo respiraba.

Cuando está en su temporada reproductiva, este árbol libera conitos y alcanfores olorosos que mi padre y nosotros íbamos a recoger en las tardes cerca de casa. Los usábamos como marcadores para jugar a la lotería, a la oca, o para aprender a contar.

\* Posgrado de CYAD, UAM-A.

Después, en mi adolescencia, me citaba con mi novio en un parquecito con eucaliptos. Recogíamos los alcanfores mientras platicábamos nuestra diaria materia. Un día marcamos nuestro nombre dentro de un corazón, en el tronco de un árbol. Esa temprana impregnación de mis sentidos es el recuerdo que conservo de los eucaliptos.

“Palomita blanca, re blanca”

Como mis padres no estaban de acuerdo con nuestra relación, cada vez que salíamos juntos Ramiro y yo, constituía un acto de rebeldía. Para citarnos, poníamos en la grieta de un tronco de mimosa nuestros mensajes y los revisábamos todos los días. El evento se rodeaba de romanticismo y emoción. Ahora que escribo mis cartas en el correo electrónico, les he dicho a mis amigos que preferiría que una palomita llevara el mensaje. Todo es tan inmediato que se pierde la emoción y el encanto de la espera de la sorpresa que está por llegar.

“¿Dónde está tu nido, re nido?”

Un día Ramiro y yo estudiábamos francés, trepados en la rama de un eucalipto que se encuentra en el banco del río cercano a nuestra casa. Me había escapado, diciendo que iría a ver a mi amiga Otilia. De repente, miramos a mi madre que caminaba por el banco del río, hecha una furia, buscándome. ¿Qué habría sido de mi novio y yo si no hubiésemos tenido aquellas ramas protectoras que me libraron de un castigo seguro? Le gané la carrera a mi madre y entré en la casa antes que ella llegara, inventando una excusa.

Aquellas noches de posadas, que fueron la gran fiesta de mi infancia, a menudo se relacionan con la fortaleza constante de

un árbol. Siempre hay que encontrar de dónde amarrar el cordón de la piñata. Y ese árbol noble, maravilloso, proporcionó la ayuda para que pudiéramos cumplir con nuestra tradición navideña. Conservo una imagen invernal, con velitas de colores emergiendo de la oscuridad, y el brillo de la piñata suspendida en el mecate, poco antes de que la rompieran. Semejaba un toro en la plaza o un pájaro encantado saliendo del nido. La piñata se defiende, volando y evadiendo los palos, siempre amarrada a un árbol y a una ventana o barda, desde donde alguien la mueve. De repente, un palo seco la alcanza; ¡estalla y libera la sabrosa fruta, los dulces, los juguetes! A veces la piñata guarda pesadas bromas, como cuando mi hermano y yo le pusimos harina a una con cara de payaso. Al rajarse la piñata, la gente recibió una rociada blanca y sus trajes se mancharon. Nosotros nos reímos hasta que nos dolió el estómago.

“En el pino verde, re verde”

Dicen que no hay Navidad sin piñatas en México, sin embargo, no puede haber Navidad sin el árbol de pino. Con su estrellita en la punta, adornado de esferitas, luces, y lleno de escarcha, el arbolito de Navidad me hacía soñar de niña. Creía entonces que Santa Claus o los Reyes Magos estaban por llegar. Me enamoraba de los árboles de escaparate que tenían unas luces en forma de vela, con agua de colores en su interior. Al calentarse este líquido, por medio de la electricidad, las burbujas se comenzaban a mover; efecto mágico que no llegué a comprender hasta que en la casa de una profesora alemana vi un árbol de Navidad con velas auténticas.

Mi madre nos llevaba al mercado a seleccionar nuestro arbolito cada Navidad. Con emoción llegábamos a los portales olorosos a pino y discutíamos el precio. Un día decidimos regresar

andando a casa en vez de tomar el camión porque nos habíamos gastado todo el dinero en un hermoso oyamel. ¡Era tan verde y fragante! Pero ignorábamos que en realidad llevábamos un cadáver, que estábamos promoviendo la destrucción de los bosques. Tenemos mucho que aprender de los nativos americanos: una simple rama o una hierba tiene su función en el bosque.

Cuando conocí los pinos salvajes que crecen en las montañas que rodean el valle de México, los consideré mis árboles predilectos. Mis primas y mis hermanos jugábamos a las escondidillas en los días de campo que hacíamos en el Desierto de los Leones. No es posible olvidar la sensación que produce el aroma de pino junto al silencio tan profundo en esos bosques. A veces un pájaro, un insecto, o el viento susurrando entre las hojas se hacían notar en esos parajes.

Además de ser un ejemplo de fortaleza, los árboles son aliados de los seres inocentes y tiernos que quizás por su falta de poder, el mundo no los toma en cuenta como debería hacerlo. En el patio de mi escuela primaria se jugaba a menudo a la reata durante el recreo. Para ahorrar un poco de esfuerzo, amarrábamos uno de los extremos del mecate a un árbol, y girábamos manualmente el opuesto. Mano amiga del árbol que jugaba con nosotros a la reata al “té, chocolate y café.” Cerca de nuestro salón de clases había un pirul, donde a menudo se posaban los cardenales a cantar. Esos árboles altos, de frutitos rojos, sostenían nidos que a veces dejaban caer al suelo a los polluelos. Cuando tenía cinco años, contemplé el primer acto de compasión en mi jardín de niños. Una maestra recogió un gorrioncito que había caído al suelo y lo envolvió en su pañuelo. Por un tiempo lo alimentó con masa hasta que pudo volar. Gabriela Mistral hubiera irradiado alegría al enterarse de este suceso.

Nunca antes había pensado que un árbol me emocionaría tanto, hasta que conocí el Huele de noche. ¡Ah! Aroma que arrebató

y evoca un crepúsculo de primavera, con la luna y las estrellas naciendo de la luz agonizante en el horizonte, circundadas por la tibieza del aire. Basta con olerlo para sentir momentos de intensa alegría. ¿Qué tan cierto es lo del filtro mágico de Tristán e Isolda? Si pensamos bien, la memoria olfativa y gustativa puede traernos de nuevo recuerdos y sentimientos dormidos en nuestra alma.

“Todo florecido, florido.”

Cuando pensamos en la belleza, se nos ocurre citar un cuadro, una sinfonía o una estatua famosa. Hay bellezas que se pueden describir por medio de una representación simbólica, susceptible de ser captada por los sentidos del artista. Los árboles trascienden este concepto. Es suficiente con que existan. Al retoñar en la primavera, la jacaranda se inunda de flores color violeta en cuyo interior reside un néctar dulce. Parece que la niñez es la etapa en que se nos permite contemplar el mundo sin un tamiz de conocimiento previo o juicio, sin un criterio de percepción preconcebida. Y es así como miraba las jacarandas que había en mi jardín de niños: altas, y con esas oscuras ramas salpicadas de color violeta que las hacían lucir hermosas a mis ojos. Esto lo sabía porque me dejaban una sensación de raptó y de asombro en el pecho. Mucho tiempo después lamenté haber crecido en algunos aspectos de mi ser emocional. El haber perdido esa capacidad de maravillarse a primera vista. Comprendí que no era necesario que me dijeran que un objeto era hermoso porque así lo había definido un crítico de arte. Los libros son a veces un estorbo.

Si pensamos en la inmensidad de funciones que los árboles tienen en este planeta, tendríamos que colocarlos como delegados de la humanidad en su labor pacifista y protectora, pero también como grandes amigos y proveedores de madera y alimentos. ¡Me encantan las frutas!

La casa de mi abuela era grande y pródiga en árboles frutales. Por las mañanas, después de contemplar la lima y la higuera que iluminaban de verde el patio central, mis tías colectaban las tangerinas maduras del traspatio para hacer jugo. Todavía recuerdo el aroma fresco y penetrante de sus cáscaras. Cuando somos niños, todo es trascendental y emocionante: cargar una canastita, desprender la fruta con un gancho, o mirar a nuestras tías cocinar. La primera vez que se experimenta una acción en la vida, se convierte en un acto de creación, como aquél que nos permite disfrutar de la magia de los higos haciéndose dulce, hirviendo con azúcar y canela.

La naturaleza presenta una serie de jerarquías, ya sea debido a la fortaleza, a la capacidad de los seres vivos para sobrevivir, o para adaptarse al medio ambiente. El sentido del gusto controla una serie de contingencias para que las frutas sean más o menos agradables al paladar. La pobre lima no era afortunada. Sus frutos no nos gustaban mucho. Mi abuelita regalaba bolsas de limas a los pobres. Recuerdo hacia el invierno a este árbol de tronco delgado, luciendo sus amarillos frutos prendidos de sus ramas espinosas como un exótico árbol de Navidad. Mis primas y yo jugábamos a la ronda alrededor de la lima. La abrazábamos y a veces cortábamos sus ramas para jugar a la comidita. Era nuestra amiga.

Después de muchos años mis tías rentaron la casa y una inquilina ¡tumbó la lima! (El sentido de la palabra crimen está muy discutido, de la misma manera que la línea divisoria entre un ser humano y el resto de la naturaleza.) ¿Cómo podemos probar que somos superiores al resto de los seres vivos? ¿Es necesario que un árbol camine o que hable para que se le tome en cuenta?, ¿para que se le pida permiso de cortar sus frutos? Estas cuestiones me vinieron a la mente cuando supe de este incidente. En verdad, al poder lo hace la fuerza. Sentí que alguien había muerto en la familia.



El Canto más Hondo  
140 X 120 cms.p Acrílico/tela

Los seres excepcionales como Juana de Ibarbourou han sabido establecer una comunión con los árboles y brindarles amor mediante su poesía. Esta poeta soñaba que al morir continuaría su dichosa existencia incorporada a la naturaleza, mediante la transformación de su cuerpo en ramas de un árbol, en rosas fragantes, o en un fruto. Su panteísmo está más ligado a la belleza de una metamorfosis y a una identificación personal como ser natural, que a la tendencia estética de una época. ¡Hay tanta ternura hacia el reino vegetal en sus palabras! Juana de América era un ser feliz, capaz de hablar con una higuera:

Si ella escucha,  
Si comprende el idioma en que hablo  
¡Qué dulzura tan honda hará nido  
En su alma sensible de árbol!

La escritora María Luisa Bombal supo retratar en el cuento “El árbol” todo el encanto de un árbol de gomero que proveía de consuelo a una joven, para tratarla de distraer de sus preocupaciones internas. El gomero juega el papel de un ser misterioso que establece contacto con Brígida, y la rodea de una atmósfera de amistad, belleza y seguridad. Su marido Luis no puede proporcionarle estas bondades porque se encuentra ajeno a ella. La magia del cuento reside en los fragmentos que describen la actuación del gomero que mueve sus ramas por acción del viento y parece llamar a Brígida. La narración tiende un puente entre la fantasía y la realidad. ¿Acaso debemos ser tan escépticos para no poder imaginar que una rama nos requiere para platicar? ¿Debemos siempre guardar nuestra distancia con lo que se *asume* como ficción? Yo pienso que no.

Hace poco leí la historia de un caballo llamado Majestad que muere por tratar de salvar a su hijo. Desde entonces Majestad



habita en mi interior. En ocasiones creo sentir un golpecito en mi espalda, seguido de un olor a caballeriza. Otras veces pienso que el caballo va corriendo detrás de mi bicicleta, acompañándome. ¿Me estaré volviendo loca? No. Nuestro mundo interno, esa parte única de la mente, nos pertenece completamente. Somos libres de crearlo, modificarlo y cambiarlo con la imaginación. Esta es una buena clave de la felicidad y la paz. Amanecer y sentir el mar a los pies de nuestra cama, oír sus olas, o ver en este momento al viejo eucalipto del traspatio de mi abuela. Es verdad que para entrar al reino del ensueño no necesitamos ser niños...

Pocos objetos me han producido tanta alegría y utilidad como el escritorio de cedro que mis padres me regalaron cuando terminé la escuela primaria. Esta madera abundaba en nuestra casa. Mi tío Fernando, un hábil carpintero, construyó un comedor de cedro rojo que todavía adorna nuestro centro de conversaciones. Observamos cómo fue fabricando una a una las piezas, cortando con el serrote las tablas para la mesa o para las patas de las sillas. Con cola de pescado caliente unía la madera que después lijaba a mano. Era un carpintero que trabajaba con amor. Después, con brocha, barnizaba las piezas y les ponía el tapiz a la sillas, todo a mano. Esta fabricación a conciencia ayudaba a la naturaleza porque los muebles pasaban de una generación a otra y no era necesario construir tantos. Además, como la hechura a mano demoraba más que la manufactura industrial, se hacían menos muebles en un tiempo dado. Esto significa que a miles de árboles se les perdonaba la vida. En la actualidad, la calidad deficiente de los muebles y la cambiante moda los colocan fuera de servicio prematuramente. Recuerdo al poeta chileno cuando veo sillones estropeados, tirados.

Así, con el tiempo supe que el viejo eucalipto, los granados y la tangerina de la casa de mi abuela murieron porque se vendió el traspatio a una fábrica de camisas. Años después, la casa

desapareció y el lugar que ocupaban la lima y la higuera se convirtió en un estacionamiento. En los bosques que alegraban nuestros días de campo pululan hoy día muñones de árbol, de esos pinos fragantes descritos por Juana de Ibarbourou, cuyos rama-  
jes recortaban el sol en obleas desiguales y lo arrojaban como puñados de lentejuelas.

Juana de América tuvo fe en que un día los árboles alzarían en nuestro sueño su inmenso alarido que ha ignorado la humanidad. Al escucharlo, seremos humildes y puros. Por primera vez dormiremos con los ojos llenos de lágrimas, así como los pinos duermen con las ramas llenas de rocío. Después, perfumaremos los armarios con membrillos maduros y marcaremos el nombre de los árboles dentro de nuestro corazón. Sólo entonces naceremos y moriremos felices en sus brazos de pino inocente. Habremos trascendido nuestra infancia terrestre.

Enero 15, 1995.

## BAJO LA SOMBRA DE LAS PALABRAS

MARIANA BERNÁRDEZ\*

Común a toda forma de la escritura es la palabra. Como testimonio de lo vivido, junta de un sentido que a veces pareciera escapar la logicidad de un discurso o como si el habla propia pudiera constatar que se es hombre porque el lenguaje nos canta, brotamos de su historia como el suspiro de una flor inhalada o como ese latido que enseña a estar frente a sí seducidos por un amor que sobrepasa el cuerpo y atravesado por este delirio, el que escribe, sabe la atrocidad de su carencia.

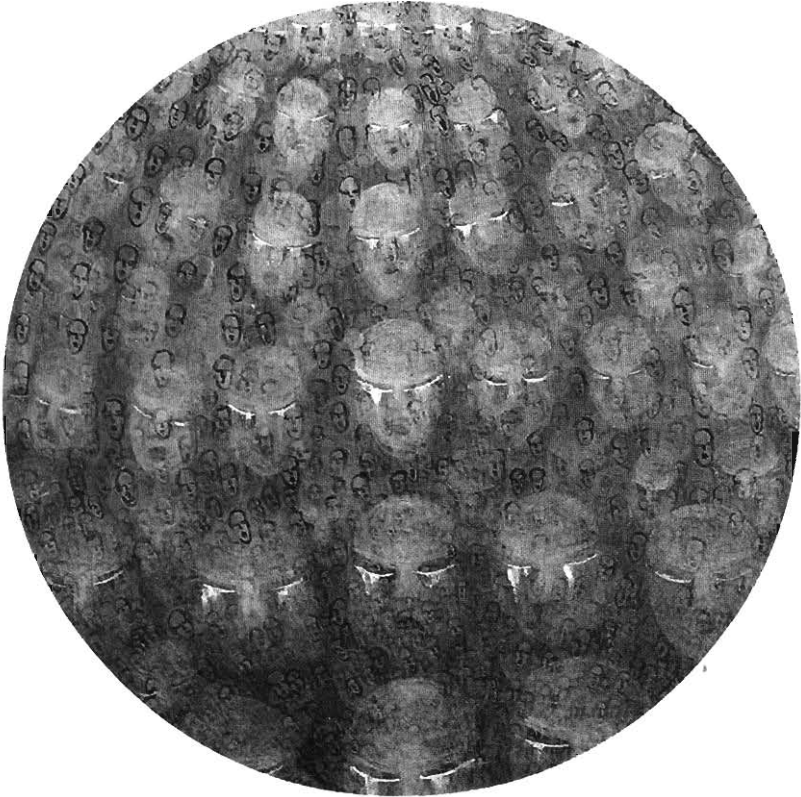
¿Para qué escribir o por qué hacerlo?, ¿somos acaso más humanos en el discurrir de esta doble articulación de escritura-lectura?, ¿se alcanza en la re-flexión de ese binomio un pensamiento más prístino, audaz y salvador de las dolencias del alma? Si las palabras no son para decirnos desde el alma, para preservar su memoria fracturada entonces pareciera inútil continuar este serse hombre, ¿o se asiste al parto de una nueva idea del hombre? Aunque ello fuera cierto, la capacidad de olvido resguarda en su interior algo preciado, de lo contrario, ¿por qué entre los griegos se decía que los extintos para entrar al lugar de

\* Universidad La Salle.

los muertos habrían de beber las aguas del Leteo? Sea nacer así la capacidad de volver a inventar la vida, de recrearse en el asombro, de afinar la mirada para des-velar los vínculos que permutan la fuerza del corazón, en una razón capaz de soslayar el dolor de no saber, si lo inconmensurable, es una duda capaz de arraigo en su ejercicio.

Vértigo de página cuando en ella habita una totalidad no profanada y temer manchar su inmaculada blancura y escribir sin tensión por querer mirar el dorso de las palabras. La mano transita las orillas de las consonantes, trata de acariciar sus bordes deseando un alivio que no llega, una claridad que lleve a decidir qué palabra escribir con exactitud, pero la mano nostalgia un tiempo donde las palabras eran risa de acequia y se regocijaban acariciando el tronco de un amate que años después fue alimento de hormigas; oposición constante: querer no morir y vivir para mirar el desprendimiento de un ensueño que susurra la posibilidad de resistir dentro del tiempo, de perturbar la cadencia de los días, el enredo de una historia que metralla con imágenes nunca aprendidas, pero siempre evocadas. La escritura es el acto de mayor fidelidad y por eso en ciertos momentos históricos, el más subversivo.

Palabra: acto de con-moción, baile de las sílabas articulándose en sentido diverso, pluriforme, como el aliento elevándose en verso o conformando dentro de sí su morada, se inhabita cuando la mirada se mira a sí misma y se resguarda en trazo, vida de uno y de otros y de tantos. Decirse palabra, pronunciarla en la redondez de su peso, en el fluir de los labios que se abren como soles fulgurantes, transgredirla para romper sus límites y alcanzar entonces su anverso, para que las manos recorran la tersura de su espalda, para que los ojos se asomen al abismo que se forma entre sus líneas; y así, desoír lo oído, comer manzanas doradas y amar la piel que no se ha de poseer, o se desea nunca



Lunas de Memorias Perdidas  
140 cms. de diámetro. Acrílico/tela

poseer, para en la dolencia, desgajar la profundidad de lo oscuro y hallar el consuelo de pertenecer al mundo.

¿Qué es el mundo?, ¿los libros?, ¿la inscripción de una fractura, el balbuceo de un silencio que apuntala la cesura de un verso inquebrantable? Escribir es asumir sin más el estar en la vida, y a veces estar conlleva arrancarse de ese espacio propio que es el cuerpo, exiliarse y tomar una distancia, paradójicamente, para lograr un mayor acercamiento al hecho, para sopearlo en sus cualidades, desmenuzar la apariencia de sus rasgos y tratar de atisbar aquello que lo fundamenta. Escribir es constatar, hacer presente en la capacidad de abrazar el vínculo intuido entre las orillas del silencio, pronunciarse en la herencia y la tradición de un horizonte que afirma la sentencia de Terencio *nada humano me es ajeno*. Palabras para re-cordar, para volver hacer presencia dentro del corazón, arraigo y ofrenda, que si algo pena para ser es esta extraña procesión de imágenes que se enlazan en la multiplicidad de voces que nos engendran: diálogo silencioso.

Quién no quisiera perder hasta el hálito en la visión que sacia la sed por el agua de la fuente que nunca se halla y, sólo en breve quietud del centro se percibe su rocío sobre la piel quemante, quién no ha pasado la noche en vela junto al pozo de la infancia templando la diástole y la sístole, y luego se ha arrojado en carrera desenfrenada por las calles persiguiendo una luz que nunca se alcanza, quién no ha buscado el suspiro confundido en el pabilo desdeñado por la ráfaga de un viento que tampoco atraviesa las ventanas, alce la voz quien no haya conocido la blancura sino por el frío, el temblor por la inconmensurable fragilidad de sus dedos, incapaces de contener en su caricia lo primigenio del tacto.

La palabra es llamada al otro, encuentro afortunado cuando los ojos se reconocen entre la multitud, cuando el cuerpo resiste

la complicidad del murmullo y se afirma en el abrazo que a veces nutre de sentido el insomnio o el golpe seco de la angustia.

Quizá, si hay un fondo, escribir sea una forma de exorcizar lo no dicho, la dolencia, el exceso, no para desaparecerlo sino para dejar de atormentarnos en su absurdidad, para hacer un lugar a su no límite, a su acecho como ese vino que acaricia los dientes y se desliza hacia las venas reptando con una calidez propia del vaivén de los que quisieran borrar todas las huellas por querer todos los caminos, los susurros, las hojas arremolinando un verde insospechado y nutrir en la mano el universo de pétalos y burlar el polvo de los huesos y mantener la lisura de los dedos que acarician y ser el cuerpo acariciado; reconocer entonces los nombres de cada rostro en la ganancia de su forma y resguardar el alba que se derrama, acto perenne que manifiesta que el tiempo que devora, ha de ser devorado, si se logra mantener la proporción de la desmesura.

Noche y lo negro fascina en la hendidura, pues florecen las luces con una brillantez imposible y la luna en su redondez de vientre germina en las mareas de la Tierra, lugar del templo cuando los cuerpos se estrechan y se separan o se encuentran para abandonarse, entonces desposeer hasta la soledad y en ese infinito reclamar en qué momento se equivocaron los pies de sendero o cuándo el oído dejó de reconocer el follaje, tocarse herida... ¿cómo sanar, más aún es posible curarse de lo incurable o se aprende a delirar? Heridos, nadie quiere beber de esa fuente, pero ¿acaso no todos hemos sido heridos, y se ha anegado la limpidez de nuestros ojos? ¿Por más que tratamos de no escuchar, no nos echó fuera del vientre, el siseo de la primera palabra proferida?

Qué blanca la noche cuando nos sabemos tan humanos y tan cristal... y quién no ha deseado en ese momento asemejarse por su propia mano, traspasar la muerte si no se puede soportar el

ritmo del aliento, quién no ha deseado la transparencia para ale-  
tear el umbral y yacer en los brazos que no blandirán la espada  
flamígera del temblor.

Y siempre es demasiado tarde, nadie escapa a la trama del  
arpegio, nadie adivina cómo sostener el equilibrio en el filo de la  
navaja y, el fuego que alienta dentro de la palabra-escritura-  
pensamiento-canto-baile es demasiado hermoso para no dejarse  
consumir por él.



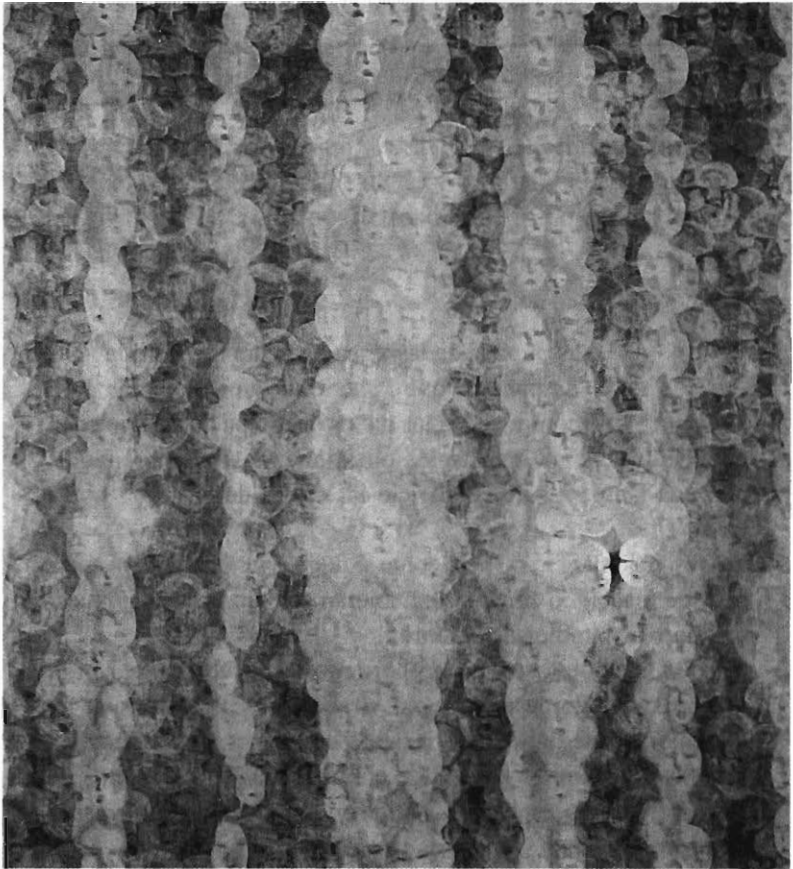
Las pupilas de la yegua parecían menos dilatadas después de que Pepe le dio una medicina para contrarrestar los daños del golpe que sufrió en el entrecejo. Pepe me mostró los ojos del animal alumbrándolos con una lámpara sorda. Acarició las crines de la yegua y nos fuimos.

Después acarició mi pelo como si fuera crin. Acarició mi cuerpo, que reaccionó como si le hubieran soltado la rienda. Nuestras pupilas también se dilataron.

Diez años de distancia no borraron la memoria táctil ni el acompasamiento de los ritmos. Arrancaron, eso sí, las alas de los pájaros que habitaban nuestros corazones. Nos soltamos, giramos los cuerpos en sentido contrario con movimientos de gozne. Nuestras espaldas se miraron enmudecidas, incapaces de reconocerse.

Por la mañana Pepe ya no estaba. Entre sueños oí que tenía que atender a la yegua. Me acarició las crines y se fue. Me levanté adolorida de los muslos, sin melancolía, sin el sabor dulce del recuerdo.

\* Colegio Holandés.



Viento al Transcurrir  
100 X 90cms. Acrilico/tela

# EL PERIODISMO Y LA LITERATURA

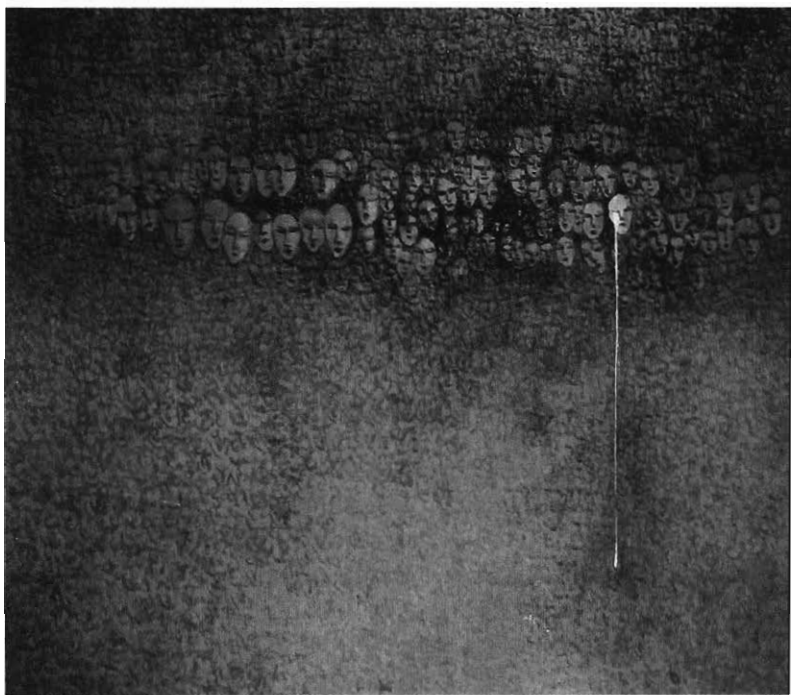
## EN LAS AULAS

IGNACIO TREJO FUENTES\*

Desde hace años imparto la materia Periodismo y Literatura en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Los alumnos son estudiantes del octavo semestre de Comunicación, y para mi sorpresa hacen de la materia todo un descubrimiento, porque, como sospeché al diseñar el programa, saben bastante de técnicas periodísticas, pero poco, muy poco, de literatura.

De manera que desde la primera sesión les hago saber que el curso se irá más bien por el lado de la literatura narrativa que por el del periodismo. Se trata, les digo, de aprovecharse de los recursos de la primera para enriquecer al segundo, de ponerle la sal y la pimienta a un trabajo que, de otro modo, podría volverse mecánico y por lo tanto aburrido. Imaginen, les pido, que en vez de hacer un reportaje bajo las fórmulas convencionales (el reportaje es el padre de todos los géneros) le agregan ardidés literarios como la utilización de distintas voces narrativas (primero, segunda, tercera, monólogo, epístola, diario...), de estructuras diferentes, o que sus crónicas dejen lo ortodoxo y se arriesguen por las rutas de la crónica literaria: dejarían de estar encorsetadas, maniatadas, y tendrían la feliz libertad.

\* Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM.



Aves Desnudas  
140 X 160 cms. Acrílico/tela

Los estudiantes me miran como si les estuviera hablando en serbocroata, pero a medida que progresa el semestre se entregan entusiasmados al desarrollo del programa.

Dedico un par de clases a hablarles de las distintas voces narrativas, explico en qué consisten y leo en voz alta pasajes ejemplificadores de libros específicos.

Les hago ver que si bien la tercera persona es la más común, tiene el defecto de que el narrador omnisciente parece un dios que todo lo sabe de sus criaturas. Lo que muchas veces resta verosimilitud a los asuntos tratados. Informo de las ventajas de la primera persona, y de las dificultades de la segunda. Por supuesto, hago que lean *Aura*, de Carlos Fuentes, para que quede claro el funcionamiento y las necesidades de utilizar aquella voz y no otra u otras.

Les hago leer novelas escritas a manera de epístola, de cartas, como *Refugio*, de Luis Mario Schneider, y quedan convencidos de que el tema no podría haber sido tratado de otra manera, o no hubiese funcionado tan bien. Los estudiantes se convencen, al fin, de que la elección de la voz narrativa no es un capricho, sino una necesidad, una técnica.

En sesiones subsecuentes me ocupo de explicarles (ellos jamás han tomado clases de literatura) en qué consisten las estructuras, la creación de atmósferas, personajes, ambientes, hablo de la importancia del incipit (arranque, inicio) y del remate de una narración, explico la importancia de los diálogos, las diferencias entre novela, cuento y novela corta. En fin, trato de cumplir lo anunciado, tratar más de literatura que de periodismo.

Cuando llega el momento de estudiar los mecanismos de la crítica literaria, pido que apliquen las fórmulas de la reseña a algunos de los libros que han ido leyendo semana tras semana (son dos sesiones), y dejo para el trabajo final la aplicación del ensayo (ya saben diferencias entre las distintas modalidades

críticas), de manera que puedo advertir si han asimilado las nociones de teoría literaria.

La prueba máxima aparece cuando llegamos al análisis y la práctica de la crónica. En materias que han cursado previamente, los estudiantes de comunicación se enteran de las reglas para manejar ese género periodístico, pero a mi entender, se trata de fórmulas demasiado rígidas, y les informo de la llamada crónica literaria, que poco tiene que ver con el acartonamiento y mucho, todo, con la libertad en cualquier sentido. Según entiendo, la crónica es la frontera exacta entre el periodismo y la literatura: parte de una premisa insoslayable del primero, contar hechos reales, susceptibles de comprobación, mas se despoja de las amarras propias del periodismo para hacerse de las virtudes de la literatura narrativa, en este tipo de crónicas es posible acudir a todos los recursos de la ficción y el resultado es siempre interesante para quien escribe y para quien lee; no en balde es uno de los géneros más apreciados por editores y público. Y sí, los alumnos se entregan a la práctica de la crónica con un fervor inusitado, porque descubren que pueden escribir prácticamente de lo que quieran, aun de las cosas en apariencia más anodina, con la certeza de que los aires literarios que campean en los textos les dan vida, los colocan en otra dimensión que los salva de la insignificancia.

(Suelo poner un ejemplo trivial aunque ilustrativo: si uno asiste a la apertura de una exposición de Alberto Castro Leñero en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, sabe que se topará ahí con gente que acostumbra asistir a ese tipo de actividades: artistas, galeristas, coleccionistas, amantes del arte, etcétera. Pero ¿qué ocurre si vemos entre los asistentes a una indígena, de las llamadas *marías*, quien cargando enredado en su rebozo a su pequeño hijo, y llevando en la mano su caja de chicles que vende como medio de subsistencia, mira arrobada

cada uno de los cuadros del artista? Sería una sorpresa auténtica, porque no es el público asiduo de las exposiciones. Y si hago una nota informativa respecto, de seguro mi editor me mandará al demonio. Es aquí donde aparecen las virtudes de la crónica: si cuento el episodio tomando en cuenta la actitud de los asistentes naturales al acto ante la presencia de la indígena, sus gestos de incredulidad y aun de rechazo, o su reacción ante los berridos del pequeño, atribulado por tanta gente desconocida, el texto será naturalmente de otro tenor y deja de ser noticia para convertirse en el registro, la crónica de algo cuando menos curioso: el editor no tendrá reparos en publicarla. Y es que ya no es una nota informativa, sino una crónica arropada con las cualidades de la literatura narrativa).

Puedo jurar que al terminar el semestre, los estudiantes se han convertido casi en expertos hacedores de crónicas literarias para aplicarlas a sus trabajos periodísticos. Y sobre todo, han sido inoculados con el veneno benigno de la lectura: si antes no leían más que los textos obligatorios o los bodrios de Carlos Cuauhtémoc Sánchez, ahora tienen una guía de buenas lecturas, han descubierto nuevas formas de entrar a cuentos y novelas, saben más de técnicas, de lo que significa la cocina o el laboratorio del escritor y le sacan todo el jugo posible.

Para finalizar ese feliz encuentro entre literatura y periodismo, pido a los alumnos redactar un ensayo en el que deben hacer la comparación entre *A sangre fría*, de Truman Capote, *La canción del verdugo*, de Norman Mailer, *Asesinato*, de Vicente Leñero y *Las muertas*, de Jorge Ibarguengoitia (por supuesto, encargo estas lecturas desde el principio del curso).

Ofrezco disculpas por hablar en primera persona de asuntos particulares, pero me parece necesario para ilustrar el contenido de este artículo. Por lo demás, estudié periodismo en la UNAM, más tarde, Letras en New Mexico State University, y estoy por

concluir el doctorado en Letras en la FFyL, de manera que todas mis actividades profesionales se han desarrollado sobre esos dos ejes: el periodismo y la literatura. He publicado libros de ensayo literario, pero también crónicas, y cuentos y novelas. Estoy radicalmente convencido de que el periodismo y la literatura son hermanos, y que cuando hacen mancuerna consiguen cosas espléndidas. ¿Verdad, Truman Capote?



*TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA* No. 19

se terminó de imprimir en marzo  
de dos mil tres.

El tiro consta de 1,000 ejemplares





