

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
ARAGÓN**

PERIODISMO CULTURAL, ESPECIALIDAD Y VOCACIÓN

Informe de desempeño profesional que para obtener el título de licenciado
en Periodismo y Comunicación Colectiva presenta

Miguel Ángel Quemain Sáenz

Asesor: Lic. Jorge Martínez Fraga

México

Noviembre ~~2004~~

2005



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi libro excepcional.

NOMBRE Ignacio Quemaín
Sanz

FECHA: 23 de Noviembre 2009

FIRMA: 

**A mi madre,
con profundo amor y gratitud**

ÍNDICE

Preludio	2
<i>Los inicios</i>	
<i>Proceso: coherencia y versatilidad</i>	
<i>El recurso del método: dificultades y posibilidades</i>	
I. Free lance: la costosa independencia	8
<i>La experiencia personal</i>	
<i>Tendencias</i>	
<i>La reducción del mercado de trabajo</i>	
<i>El derecho de autor en la nueva era de la información</i>	
<i>Guía de recursos en internet sobre el mundo del periodismo free lance</i>	
II. El Periodismo y la burocracia cultural	23
<i>La vida burocrática y el periodismo institucional</i>	
<i>El periodismo cultural desde la iniciativa privada y los grupos artísticos</i>	
<i>Los cómicos de la legua</i>	
<i>Periodismo y burocracia cultural. Estrategias de difusión cultural en los medios masivos de comunicación</i>	
<i>El tránsito por el GDF y Conaculta</i>	
III. Promoción y gestión cultural	41
<i>La promoción editorial y literaria</i>	
<i>Promoción, investigación y análisis de la literatura mexicana</i>	
<i>Tres décadas de narrativa mexicana</i>	
<i>Los festivales</i>	
<i>Los pasos del Festival Internacional Cervantino. Edición 2001</i>	
<i>Los periodistas y el FIC</i>	
<i>Los privilegios</i>	
<i>¿Cuáles son las exigencias de un festival?</i>	
IV. Medios de por medio	55
<i>Siete días</i>	
<i>Desde temprano</i>	
<i>Moviola</i>	
<i>Hoy en la cultura</i>	
<i>Otras incursiones</i>	
<i>El mundo del cuadrante</i>	
<i>Transcurrir de letras, el horizonte del editor</i>	
V. Cuarta pared, la vocación escénica:	68
<i>Propuestas y vigencia del teatro de Hugo Argüelles</i>	
<i>El malestar feliz</i>	
<i>El sexo excéntrico</i>	

Lo fantástico
El ocultismo revelador
Animalidades
El nacionalismo
La historia: trilogía de la conciencia
Composición
Acotación
Personajes
Aburrimiento
Diálogos
Insistencia final
Cuerpo a cuerpo, pasos en la danza

VI. Las relaciones peligrosas, periodismo y literatura

94

La intervención literaria
La crítica como arte: el periodismo cultural de Jorge Ayala Blanco
Los académicos: el periodismo cultural y la crítica literaria
La historia literaria se escribe todos los días
La literatura como razón de ser
Las llamadas promociones literarias
El periodismo literario y la red
Periodismo cultural y horizonte indígena
Reverso de la palabra

VII. Reverso de la palabra, voces cruzadas

116

¿Develar la personalidad detrás de la obra?
Voces cruzadas. Procesos de creación de la narrativa europea contemporánea

VIII. Parentescos, por una genealogía de las obras y los autores

129

Las filiaciones literarias
Los avatares de la tradición: ¿buscar o ser hallado?
Las formas del parentesco
Las tentaciones de la Historia
El sexo de la escritura
Los roles de lo literario
La novela teatral
Teatralidad de la novela

Palabras devueltas (A modo de conclusión)

165

Preludio

Los inicios

Cuando llegué a la revista *Tiempo Libre*, era todavía un suplemento del diario *Unomásuno*. Acudí, por una parte, con la inocencia e ingenuidad de quien busca aportar lo aprendido y, por otra, señalar insuficiencias. Me entrevisté con el director de la publicación y le comenté que algunas de las secciones de la revista estaban en franco desequilibrio con otras. Que las secciones que "cojeaban" eran fundamentales y debían mejorarse. Me lanzó una mirada que meses después comprendí que era una mezcla de escepticismo, simpatía, agrado. Me dijo que empezáramos lo antes posible a "corregir" esos errores.

La entrevista que le había solicitado fue con motivo del Centenario de la muerte de Darwin. Un amigo científico me sugirió que tradujera un texto de Stephen Gay Gould y que preparara una semblanza del viaje de Darwin en el Beagle. El primero lo sugeriría en la revista *Nexos* y el segundo lo recomendaría para el semanario *Tiempo Libre*. Así, el primer encuentro con Rodolfo Rojas Zea se sostuvo en un malentendido. Si proponía una semblanza de un pasaje tan específico de la vida de Darwin, yo debería ser un estudiante de ciencias, no uno de periodismo.

Semanas después se aclaró el malentendido y me dijo que nunca pensó que un estudiante de periodismo se atreviera a proponer un tema como ese, pues él pensaba que la formación del periodista era muy general, "somos aprendices de todo y oficiales de nada", dijo y finalmente, "el periodista se hace a fuerza de trabajo, no hay formación que valga para enfrentarse a esto, que es totalmente un oficio".

Con el paso del tiempo convencería a mi jefe y nuevo maestro, formado en la carrera de Economía en la UNAM, que la educación recibida en la licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva me permitía tener una visión de conjunto de muchas materias y asuntos, una distinción entre géneros, que era fundamental, cierta capacidad para la clasificación que da la formación en ciencias sociales y un sentido histórico de la cultura y el país que da la formación en la escuela pública.

Había muchas cosas que ignoraba y que la escuela no provee porque es una tarea de constancia y curiosidad personal, de hábitos de lectura orientados a un terreno del conocimiento, que además están vinculados con aquello que uno quiere ser y vivir.

Me decía: "mi querido Quemain no puedo creer que hayas estudiado una carrera universitaria y no sepas quién fue: Juan Gris, Julio Leparc, Rina Lazo, Arturo García Bustos, Guillermo Ceniceros, Pedro Friedeberg, Ricardo Martínez" y un rosario de nombres que yo pensaba infinito e inabarcable, cuando hacíamos la sección de Museos y Galerías.

Pero mi ignorancia no quedaba ahí, cuando abordábamos la sección de Actividades Culturales, de la que yo me encargué para "mejorarla", me cuestionaba: qué has leído de Luis Cardoza y Aragón, Pedro Henríquez Ureña, Elías Nandino, Antonio Caso, ¿completaste la lectura de la trilogía de Vasconcelos?, ¿qué te parece Alfonso Reyes?, quiero que hagas estas fichas pensando en las Miniaturas mexicanas de Daniel Cosío Villegas, ¿sabes quién fue Don Daniel Cosío Villegas?, ¿sabes quién fue Arnaldo Orfila Reynal?, ¿quién fue Juan Grijalbo?, ¿quién es Vicente Rojo como editor y diseñador?, en fin. Apabullante mi ignorancia.

Se inició un nuevo proceso de búsqueda y formación. Todavía no concluía los ocho semestres reglamentarios de mi carrera y con mi ignorancia a cuestas, trasladaba muchas preguntas a mis profesores. Como si se me hubieran ocurrido a mí y las lanzaba como dardos hacia el docente. Muchas fueron resueltas y con ello me di cuenta que esos aspectos no formaban parte del programa de estudios, en todo caso, eran parte de las lecturas sugeridas, en las recomendaciones que formaban parte del Programa, pero que el alumno debería de completar por su cuenta.

Ese proceso sería irreversible y comenzó una carrera contra la ignorancia que hasta hoy no ha conocido un freno. Ya como parte del equipo de la revista *Tiempo Libre* sabía que mi camino no tenía retorno, que debía dedicarme al periodismo cultural pues los asuntos que trataba tenían que ver conmigo, con mi deseo y que el contacto con lo artístico, la vivencia de lo estético, modificaba mi interioridad como ninguna otra experiencia intelectual lo había hecho antes.

Descubrí un valor del que nunca me he alejado desde entonces y que es mi bandera para emprender cualquier acercamiento intelectual y artístico con el mundo: la tradición. Descubrí que había un canon y que las preguntas que me formulaba en la adolescencia: cómo leer, por dónde comenzar, empezaban a responderse al contacto con la gran herencia artística de occidente.

Aprendí que el poder de lo nuevo no está en la novedad ni en lo reciente. Que la vigencia es el criterio de lo nuevo, de lo actual y lo influyente. Descubrí que Shakespeare después de casi 5 siglos seguía diciendo cosas de las que muchos todavía no se daban

cuenta. Que el poder vivificador de Cervantes inyectaba su influjo a obras que se estaban escribiendo en ese mismo momento.

La ansiedad por "recuperar" el tiempo perdido fue tomando su cauce a través de una búsqueda que en ese momento no tenía un adjetivo para el periodismo cultural: periodismo especializado. Nadie pensaba entonces que su ejercicio fuera parte de un proceso de delimitación de intereses, de una acumulación e interacción de saberes que permitía enriquecer el ejercicio de cobertura diaria. Incluso, cambiar de género al antojo y según la necesidad que el tema y los asuntos reclamaban.

Saber más era un imperativo para que la creatividad y la imaginación encontraran cauces fértiles. Cómo escribir un reportaje sobre la situación de la danza mexicana si se ignoran cuáles son los elementos que la conforman: coreógrafos, bailarines, escenógrafos, instituciones, formación académica de docentes y bailarines, instituciones dedicadas a la investigación, cantidad de foros disponibles para su ejecución, público asiduo a la danza en calidad y número, los aspectos sindicales con los que tiene que lidiar lo artístico, situación económica de los bailarines y maestros.

Cómo escribir un reportaje sobre la situación editorial si no se puede distinguir entre una privada y una estatal, entre una universitaria y la de un instituto de cultura. No sólo es necesario construirse un mapa de la tradición literaria y artística sino también entender el orden jurídico-administrativo en el que se sostienen las instituciones culturales. Cómo saber distinguir la calidad de una fuente informativa si se ignora el rol que juega en el concierto institucional.

Estos aspectos, en apariencia engorrosos y cuya carencia lo resuelve el "oficio" como señalaban los periodistas de la "vieja guardia", son fundamentales para alcanzar el profesionalismo que la educación universitaria pretende otorgar. Eso que llamamos oficio no es más que un 90 por ciento de sudor y 10 por ciento de inspiración. Pero eso sí, un 100 por ciento de formación y disciplina de estudio que sólo se adquiere con el rigor universitario y el interés y la disciplina personal.

La experiencia profesional que adquirí en *Tiempo Libre* consistió en saber distinguir y darle su lugar a cada disciplina artística, a clasificar la información como paso previo a su cobertura, análisis y difusión. Aprendí a darme cuenta de que la especialización consiste en identificar la vocación con la disciplina, y el estudio como requisito indispensable para realizarlas. A entender mi inclinación como un compromiso con lo social y personal, pues la traición a ese llamado es el camino seguro de la infelicidad, la insatisfacción y la mediocridad profesional.

No fueron pocos compañeros y superiores que, a principios de los años ochenta, me decían que veían en mí facultades para dedicarme a aspectos más complejos, que la cultura era un asunto para “señoritas” recién egresadas y que debía tener mayores ambiciones. Si insistía en mi interés por la cultura muy pronto lo vería reflejado en mi nivel de vida, en el económico por supuesto. Sobre todo en esos años, en que el “chayo” reinaba entre las demás fuentes y que era el único medio para superar la adversidad a que los periodistas estaban sometidos con salarios tan miserables.

Proceso: coherencia y versatilidad

Para 1983, ya conocía a algunos periodistas que sin duda fueron el modelo para no ceder y confiar en que el llamado y cumplimiento de mi vocación no me traicionarían. Conocí a Julio Scherer, a Enrique Maza, a Salvador Corro, Oscar Hinojosa, Jorge Rodríguez, Ignacio Ramírez, Anne Marie Merger, Lucía Luna, Raquel Tibol, Vicente Leñero. Todos ellos representaron para mí un modelo ético y profesional.

Semana a semana veía cómo cumplían con la entrega de materiales que se habían pactado al inicio de la semana, tras analizar el paisaje político, económico, social y cultural del país. Veía como Scherer intuía y conocía los temas que pondrían a la revista como el centro de la opinión y el interés de los políticos, los funcionarios y los principales actores sociales del país. Además —claro— del interés de los lectores que a través de las páginas de *Proceso* atestiguaban, aunque fuera de manera indirecta, el otro lado de ese país “feliz” que nos vendía la propaganda oficial.

Pero la figura que modeló mi quehacer fue Carlos Monsiváis a quien, por supuesto, no culpo de mis desvíos y alcances profesionales. Si alguna aspiración quería cumplir era la de hacer un periodismo como el que él ejercía: la crónica como uno de los ejes de indagación, la multiplicidad de zonas de interés que convergían en el análisis cultural de los fenómenos mediáticos y masivos, el interés por la literatura mexicana desde un punto de vista estético, autoral y cultural, un trabajo de editor, al frente de *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre*, que permitía una amplia visión de la producción cultural internacional, con una apuesta por los nuevos valores artísticos extranjeros. Y algo inédito durante fines de los años 60 y toda la década de los 70, diluir las fronteras que separan el análisis de los fenómenos culturales de la llamada “alta” cultura y de la cultura popular.

Estas cualidades que encuentro en el trabajo de Carlos Monsiváis me permitieron ver la variedad de posibilidades que ofrece el periodismo cultural y la cultura como mirador privilegiado de lo social. La necesidad de contar con una valoración estética de las producciones artísticas sin dejar de lado su inserción en lo social, sus efectos y las posibilidades de lectura, apropiación y asimilación por grupos equidistantes, semejantes, radicalmente opuestos, me permitió ampliar la presentación de algunos temas sin perder de vista la complejidad de sus relaciones.

Trabajar y entender el corpus de la literatura universal, clásica y contemporánea, en general y de la mexicana en particular, además de constituir una necesidad de primer orden, me permitió dar cuenta de la multiplicidad de registros, y también de omisiones, culturales que transitan a través de la literatura. No pienso que la literatura sea un documento pero sí un registro si no de la época sí de las ideas que la caracterizan.

El recurso del método: dificultades y posibilidades

Memorias, como el profesor Jorge Martínez Fraga nombra a este ejercicio de reconstrucción de mi vida profesional, es justo el eje a partir del cual se estructura la búsqueda de constantes, ejercicios aleccionadores, experiencias susceptibles de convertirse en legado para futuros periodistas y la transcripción de un método de trabajo que permite el desarrollo profesional y personal en un aspecto de la carrera profesional que generalmente rechaza la sistematización de la experiencia.

La vida del periodista es, debería ser, el objeto de múltiples indagaciones. El sociólogo francés Pierre Bourdieu inició una aproximación a los valores simbólicos, profesionales y laborales de los sujetos periodistas. Sin embargo, el relato de la experiencia ofrece un conjunto de aproximaciones semejantes a las literarias, porque el relato de una vida profesional siempre ofrecerá una lectura, un solo punto de vista, un mirador que nunca será el único ni el más privilegiado.

Tal vez la dificultad de hacer un retrato objetivo de la experiencia radique en la proximidad del ejercicio profesional con la literatura. Cómo se escribe una crónica, encierra los mismos misterios, complejidades y preguntas que la cuestión: cómo se escribe un cuento. Las estrategias literarias que permiten la escritura de un ensayo sin costuras son muy semejantes a las que exige un reportaje. Un yo se enuncia enmascarado en la información y la investigación, en la estructura que ordena y jerarquiza los datos que permitirán la lectura de un tema, de un problema.

Sucede lo mismo con la literatura. Un cuentista, como el cronista, construye puntos de vista y elige uno que rige la historia. El novelista se encierra a estructurar el mundo de sus personajes y el relato de sus vidas, pero como el periodista, también sale a la calle a recoger los índices y los signos que le darán verdad a ese mundo de ficción, a ese mundo posible que construye la literatura y cuya enunciación convierte las historias en nuevas realidades. Así, mientras el novelista construye las posibilidades del mundo, el reportero que emprende la tarea del gran reportaje o del reportaje de gran aliento hace visibles las relaciones que la complejidad de un problema mantenía ocultas.

Cómo se develan las relaciones entre los objetos, entre los sujetos, entre las instituciones y la sociedad. Sabemos y aprendemos las técnicas de elaboración de un género, conocemos los requisitos mínimos para que podamos llamar a un texto reportaje, crónica, entrevista, semblanza, artículo, columna, pero las estrategias para su elaboración siempre conservarán la huella de un discurrir único y subjetivo que es el de la mirada de quien cuenta y da cuenta de la realidad.

Sin embargo, con el transcurso de los años aparecen las constantes que permiten vislumbrar el método. Si el "milagro" de la escritura rehuye las clasificaciones, los modos de aproximación para que la escritura aparezca sí tienen constantes. Al principio del viaje, los métodos son muy primarios. La acumulación de información, la documentación de un tema parecen ser los requisitos indispensables para enriquecer el trabajo. Con el tiempo eso no basta.

Poco a poco aparecen en el horizonte otras formas de aproximación a los objetos de indagación y análisis. El método comparativo es uno de los criterios de verdad con mayor presencia en el periodismo. La comparación y la analogía es al periodismo lo que la metáfora y verosimilitud es a la literatura.

Aparecen también nuevas herramientas resultado de las lecturas literarias y la investigación; al trabajo de campo se suman mayores recursos en la escritura. Los modos de aproximación a la comprensión de lo real no desaparecen para ser sustituidos por la pura escritura, como sucede con muchos narradores.

Se suman para conducirse a través de palabras nuevas, se hacen presentes habilidades para construir efectos a través de la utilización de figuras retóricas complejas como la elipsis, la sinécdoque, la metonimia, el hipérbaton, la hipérbole para darle un efecto de vida al relato de los hechos, a la información "dura" que se exige en la mayoría de los medios informativos serios.

I. *Free Lance*: la costosa independencia

En México, ser un periodista *free lance* tiene varios significados, expongo aquí los más ordinarios:

Un periodista *free lance* es aquel que cobra por pieza publicada y no mantiene ninguna relación de compromiso laboral con la empresa que adquiere sus producciones periodísticas, sea de manera extraordinaria, intermitente o periódica.

Aquel que carece de plaza laboral, por lo tanto no es un trabajador asalariado y por lo general su régimen fiscal es por honorarios. Cabe señalar que en muchos medios le han dado al periodista y colaborador la prerrogativa de adherirse al régimen de honorarios asimilados al salario lo que les permite ahorrarse la declaración fiscal. En otros casos, cobrar bajo el régimen de derechos de autor que permite una relación distinta con la Secretaría de Hacienda, sobre todo cuando se pertenece a una sociedad autoral como la SOGEM, por ejemplo.

Aquel que está en espera de que se desocupe una plaza en el medio de su elección laboral y mientras tanto se mantiene como colaborador.

Aquel que adopta ese régimen por cuestiones económicas. Para muchos periodistas el salario de la mayoría de los medios es insuficiente y su experiencia y contactos le permiten obtener ingresos por trabajos que no podría realizar si estuviera sujeto laboralmente a un medio.

Aquel que no necesita mantener una relación laboral con el medio en el que colabora pues sus ingresos más sustanciosos provienen del área de su especialidad laboral que es el tema de sus colaboraciones periodísticas: aquí va desde el estado del tiempo, cuestiones de salud, sexualidad, finanzas, etcétera. Hay que decir que no sólo los especialistas son los colaboradores habituales, lo son también los periodistas especializados que a fuerza de estudio y del conocimiento de sus fuentes se convierten en "especialistas".

En el terreno de la música encontramos un gran desarrollo, sobre todo desde los años sesenta con la irrupción de la cultura de masas que tiene como uno de sus ejes la música. En el caso de México la proliferación de revistas musicales durante la década de los sesenta y setenta permitió el desarrollo de un amplio conjunto de periodistas especializados en esta materia: Víctor Roura, Federico Arana, Sergio Monsalvo, José

Javier Navar, Xavier Velasco, David Cortés, Naief Yeyha, por mencionar sólo algunos de los nombres más importantes.

Aquel cuya diversidad de intereses y materiales producidos permiten ampliar el diapasón de medios en los que pueden ser colocados y vendidos.

Aquel que ha decidido mantenerse en la independencia por una cuestión de carácter político o ideológico y prefiere mantener una distancia con los medios de comunicación donde colabora.

La acepción de la palabra remite a los lanceros libres que tras el reconocimiento real de sus virtudes les era otorgada una lanza semejante a la que poseían los lanceros de la corona inglesa, pero que no tenían que someterse al estricto reglamento del ejército. Sus habilidades y méritos los dotaban de la misma investidura que aquellos que debían guardarse en las filas y podían ejercer por su cuenta todas aquellas actividades de justicia o de honra hacia el rey.

También se consideraba que un lancero libre era una especie de mercenario que podía asumir cualquier causa siempre y cuando hubiera un pago de por medio. Una especie de "agente libre" que ponía sus habilidades al mejor postor sin importar demasiado el color de sus escudos. Esta opción no se consideraba muy heroica dado que el interés por hacer justicia y el desinterés por lo propio son los atributos de una actitud heroica, como la de muchos periodistas de nuestros días cuyo camino está orientado por el ardor de una pasión intelectual y/o política.

La experiencia personal

Cuando inicié mi vida laboral pensé que la estabilidad laboral se conseguía a fuerza de un trabajo continuado en la escala de méritos. Volverme "indispensable" tras una tarea de aprendizaje y capacitación era el camino más viable para conseguir la confianza de mis superiores y conseguir la tan anhelada estabilidad.

Pronto aprendí que la estabilidad laboral no estaba sujeta a mis habilidades y disciplina sino a la estabilidad política y económica del medio en el que laboraba. Cuando empecé a asistir como ayudante a la revista *Proceso*, yo no advertía que se avecinaban cambios drásticos en la relación entre la prensa y el gobierno. En el marco de su sexto informe de gobierno, el entonces presidente de la república, José López Portillo, no sólo había advertido que defendería el peso "como un perro", sino que había señalado: "no pago para que me peguen". Esa frase marcaría en los años ochenta la relación entre la

prensa y el poder. El gobierno se asumía como un cliente que caprichosamente decidía con qué medios se sentía más complacido y halagado para repartirle las jugosas sumas de dinero a razón de la publicidad.

Tan trascendente declaración modificaría mis intenciones de permanecer y ganarme un puesto en la revista *Proceso*. Julio Scherer se vio obligado a cerrar la agencia de información *CISA-Proceso*, en la que yo había puesto mis esperanzas para formar parte de ese conjunto de periodistas que tanto admiraba. Ya no sería posible recibir ni siquiera ese mínimo apoyo para transporte que los reporteros a quienes ayudaba me proporcionaban de manera generosa. Debía de levar anclas pues el consejo de administración de la revista decidió que venían tiempos de ajuste, "tenemos que apretarnos el cinturón", decía el administrador y tenemos que funcionar con el mínimo de personal y de gastos.

Se cerraban las puertas del lugar que para mí había sido la fuente de inspiración para elegir una carrera que ya prometía ser "emocionante", en lo laboral por lo menos. Fui a *Mi ciudad*, una revista comandada por dos periodistas: Rafael Cardona y Rafael Urioste, ambos emigrantes del diario *Unomásuno* hacia un puerto que prometía grandes dividendos económicos. Yo buscaba en *El Aviso Oportuno* de *El Universal* una opción laboral "seria" que me permitiera continuar con mis estudios y encontré un anuncio en el que solicitaban "un redactor" que tuviera suficientes conocimientos del idioma y de la ciudad de México para trabajar en "importante empresa periodística".

Me presenté con mi pequeño curriculum y mis enormes ganas de trabajar y aprender. Me recibió un hombre que se llamaba Vicente Gutiérrez, él era el responsable de la redacción. Le simpatiqué, consideró que mi nivel de estudios era suficiente y empecé a trabajar en una especie de *Tiempo Libre* que incluía fichas de actividades, reportajes y entrevistas. La redacción era una pequeña habitación con tres escritorios, el de Vicente, el que me pertenecería y otro con periódicos, revistas y papeles apilados. Pregunté dónde era la redacción y me dijo que estaba justamente en el centro de ella. Le pregunté a qué hora llegaban los reporteros. Me dijo que todos los reporteros eran *free lance*.

¿*Free lance*? Sí, me dijo, ellos no vienen, traen sus colaboraciones y nosotros las publicamos. Pensé que ser *free lance* era algo muy importante, pero continué con mis preguntas y me enteré que ser *free lance* significa carecer de prestaciones sociales: créditos, antigüedad, seguridad social. Pensé que no era tan grave, yo tenía 19 años y no necesitaba de ningún crédito, la única antigüedad que conocía era la que había tenido mi

mamá en su último empleo y que sólo le había servido para recibir una liquidación indigna, así que antigüedad, ¡Bahh!, y salud, pues era algo que me sobraba. No me importó. Me di cuenta que yo también era *free lance*, pero que a diferencia de los colaboradores yo sí tenía que ir todos los días.

Vicente era un sacerdote que había colgado los hábitos y ahora tenía una esposa y dos hijas. Todos los días me acercaba a la estación de Metro más cercana y fiel a una de sus vocaciones clausuradas me daba consejos edificantes. Uno de ellos me prepararía para vivir contento y seguro en el mundo del *free lance*. Me decía que el secreto para mantenerse con dignidad en la profesión periodística era: preparación, estudio, preparación, estudio, preparación, estudio.

No lo sacaba de ese binomio, porque para él ese era el camino, religioso al fin, de mantenerse libre de la corrupción y de las tentaciones coercitivas que les permitían sobrevivir a algunos periodistas *free lance*, que iban de "oficina en oficina extorsionando funcionarios" con amenazas de exhibirlos en los medios donde ellos ejercían el "cuarto poder". Para mí no era ajena la fórmula, tenía el ejemplo de Carlos Monsiváis detrás de su escritorio siempre lleno de papeles escribiendo a toda prisa artículos que se reproducirían aquí y allá, en todas partes. Yo no sabía, pero descubrí que Monsiváis también era *free lance* y eso me dio mucho ánimo.

Finalmente *Mi ciudad* quebró y nuevamente en la calle me lancé a buscar más opciones. A pesar de que mi primer impulso fue tomar *El Aviso Oportuno*, sabía que ya no contemplaría como opciones la de trabajar como mesero, cajero, ayudante de no sé qué. Buscaría "destajos", sí, pero que tuvieran que ver con mi pasión, con mi estudio y con mi vocación. Fui a la revista *Tiempo Libre* y no pedí trabajo, le dije a su director que pensaba que había muchas cosas que mejorar en esa publicación y quién mejor que yo para paliar esas carencias. Ahora con los años, reconstruyo la mirada que me lanzó y no fue de duda como pensé entonces, fue una especie de sorpresa y ternura. Me dijo: "¿cuándo puedes empezar a ayudarnos a mejorar?" Le respondí: "hoy mismo".

Nunca tuve una plaza en *Unomásuno*. Había un sindicato y por lo tanto un besamanos escalafonario que turnaba las oportunidades en función de la docilidad y la "disposición" que uno tuviera para colaborar con sus "esfuerzos" para lograr "conquistas laborales". Para mí ni siquiera fue un dilema: besarles la mano o no. Lo que hice fue ponerme a trabajar y efectivamente llenar los huecos que los trabajadores sindicalizados de *Tiempo Libre* no podían ni querían llenar.

En toda la redacción había sólo una persona que estaba en mi situación: Mario Díaz Canchola, que también era *free lance*, pero un *free lance* no sólo del periodismo sino de la vida. Mario conducía un pesero de 6 de la mañana hasta el medio día, hora en la que llegaba a la redacción después de haber arreglado "algunos pendientes" del director de la revista (pago al banco, recoger de la tintorería un saco, etc.)

Por las noches conducía un taxi que le servía menos para recoger pasajeros que para "cazar" notas policiacas que le llegaban a través de un radio de 42 canales que le permitía captar la frecuencia de la policía. Se desempeñaba también como fotógrafo y redactor y en los cierres de edición se mantenía hasta el final, "al pie del cañón", decía él. Años después fue el coordinador de fotografía del diario *El Financiero* y obtuvo el Premio Nacional de Periodismo como fotógrafo.

Refiero este ejemplo tan cercano a la imagen que se popularizó en los años setentas y que coincidía con el título de una película de Alcoriza: *El milusos*. No encuentro una mejor imagen para referir los avatares del *free lance*. *Tiempo Libre* fue para mí el laboratorio que me permitió ser un "milusos" en el terreno de la cultura, dado que el registro tan amplio de la revista me permitió crear una especie de quién es quién en la cultura en todos los terrenos de lo artístico y de algún modo estar en contacto con los protagonistas de la danza, la música, el teatro, la literatura y claro, las instituciones generadoras de actividades culturales.

A partir de *Tiempo Libre* surgieron muchas oportunidades de trabajo, también *free lance*. Pude escribir algunos textos para folletos de turismo cultural para American Express. Una colaboradora encargada de la sección de Danza, Elvira García, me invitó a trabajar como su ayudante en el área de difusión y prensa de Ballet Independiente. Meses después ella tomaría otra oportunidad de trabajo y me quedé al frente de la difusión sin perder mi trabajo en la revista. Así surgieron varias oportunidades de colaboración, entre las más importantes fue incorporarme a la sección cultural de *Unomásuno*, también como colaborador.

Con el paso del tiempo me arraigué en *Tiempo Libre*, era como mi trabajo de base a pesar de las reticencias de los sindicalizados. En los periodos de revisión de contrato colectivo las fricciones entre la empresa y trabajadores se agudizaban hasta que la coyuntura permitió que cuestionaran mi posición en la revista; para ellos era como una especie de "esquirol" que boicoteaba los paros escalonados y las "manos caídas", que la organización ejercía como medida de presión. Debía entonces actuar como un auténtico

free lance y espaciar mi presencia en el periódico, con la consecuente reducción de mis percepciones “salariales”.

Ante tal situación, Palomo, entonces caricaturista del diario, me recomendó con un amigo chileno que era el coordinador de información en *Canal 13*. Empecé a trabajar con él, por supuesto de *free lance* y entré a la sección internacional. Me encargaba de redactar cables, hacer entrevistas con especialistas en conflictos internacionales y a traducir los discursos de Ronald Reagan. Allí conocí al coordinador de la sección financiera del noticiero matutino y me invitó, también como *free lance*, a coordinar la edición de la revista *Comercio*, que editaba la Cámara Nacional de Comercio de la Ciudad de México. Empecé al día siguiente. No sólo cobraba como jefe de redacción, también las colaboraciones que realizaba para la revista. Un auténtico destajo, un auténtico *free lance*.

La juventud y la búsqueda de experiencias nuevas y aprendizajes a veces impiden que uno reflexione sobre el sentido y la trascendencia que ese tipo de actividad tendrá en el futuro laboral y profesional. Es como si uno se acostumbrara a estar dividido en mil actividades, unas mejor remuneradas que otras, al fin, “muchos poquitos hacen un mucho” que permite sobrevivir y acumular experiencias que muy difícilmente se consiguen cuando uno se desempeña en solo un trabajo.

Tendencias

Todo parece indicar que una parte significativa del periodismo mexicano se tendrá que ejercer bajo esta modalidad laboral. Los grandes periódicos mal llamados nacionales han convocado a sus filas a periodistas cada vez más jóvenes. La tendencia que marcó el periódico *Reforma* en sus inicios muestra que la dinámica de contratación consiste en reclutar jóvenes a punto de egresar de las carreras de periodismo, sobre todo de universidades privadas que son sometidos a un trabajo de paciencia que principalmente consiste en laborar en el área de encuestas para incorporarse un año después a algún espacio en la redacción.

Sucede algo parecido en *Milenio*, *El Independiente* y en algunas áreas de *El Universal*. Es una tendencia que aparece también en los portales de internet de los propios diarios y de algunos medios electrónicos que cuentan con espacio en la red, en los medios electrónicos, tanto en radio como en televisión. Esto que llamo una tendencia ha permitido una nueva especie de reportero, un profesional absolutamente intercambiable y prescindible. Me explico:

El modelo de reportero que se iba fogueando paulatinamente en la investigación, familiarizándose con sus fuentes y poco a poco especializándose en el área de su elección o de su obligación, está prácticamente en extinción. Cada vez más los medios tratan a los nuevos informadores como maquiladores de información pues el acento editorial está puesto en los equipos de coordinación de las secciones. Los reportajes que tradicionalmente veíamos firmados por una o dos personas, ya son resultado de un trabajo de planeación desde la propia mesa de redacción.

Si uno toma el ejemplo del periódico *Reforma*, podremos ver que el peso está dado por la coordinación de las secciones. El personal en apariencia más conocedor y con mayor formación elabora las órdenes de trabajo y en conjunto con un equipo de diseñadores planea las mejores opciones visuales para presentar la información. La utilización de recuadros, gráficas, fotografías y filetes completan la labor del o los reporteros. Pondré un ejemplo de esta dinámica:

El problema del IVA en los libros. Cómo presentan y cómo indagan la información. Tomemos en cuenta que en la sección cultural de *Reforma* laboran aproximadamente 20 personas, entre fotógrafos, reporteros, redactores, diseñadores y coordinadores de la mesa y coordinadora de la sección. Bueno, se presentará la información de una manera "atractiva" para el lector, esto quiere decir que la entienda "todo el mundo". Pues se trabaja con los redactores en la elaboración de cuadros estadísticos que indiquen tirajes, preferencias entre los lectores, importación de libros, ingresos de los autores por cobro de derechos de autor, etc.

Se envía a un reportero a hacer una encuesta en librerías sobre lo que opinan los lectores sobre el problema. Se envía al reportero con un fotógrafo pues las personas encuestadas aparecerán fotografiadas con una leyenda al pie de foto con su opinión. Esta información ocupará una columna. Se envía a un reportero a entrevistar al director del INDAUTOR, a otro al Secretario General de la SOGEM, a otro a la presidenta de CONACULTA, a otro a las autoridades hacendarias y el coordinador de la sección hace el resumen. Y luego se le llama al colaborador, al *free lance* especializado para que elabore un análisis de la situación.

La presentación de este material es muy interesante, muy profesional, pero como lo muestro el acento está puesto en la planeación de mesa. El reportero tiene muy pocas probabilidades de especializarse y de pensar el conjunto del problema. Los géneros con que usualmente trabajan este tipo de reporteros son la encuesta y la entrevista. El

reportaje personal, con todo lo que implica profesionalmente (investigación, visión de conjunto, jerarquización de la información y escritura, digo escritura, no redacción), brilla por su ausencia. No existe un punto de vista personal que hilvane las ideas a través de un estilo y un sello de escritura propio.

Ante un panorama como éste, tan generalizado en los medios, un *free lance* que no esté especializado es muy difícil que tenga cabida en las planas de los diarios. El contexto actual obliga al *free lance* a poseer un alto grado de especialización y una credibilidad a toda prueba que le permita el acceso a fuentes exclusivas y de primera mano que le permitan “ganarle” la información al personal de planta de un diario. Obliga a la exploración de géneros poco transitados por los reporteros de base, como son la crónica, el reportaje y los géneros interpretativos como son la crítica, el ensayo, el artículo.

Esta tendencia a la maquiladora de información ha provocado el éxodo de periodistas más experimentados o con un deseo de crecimiento. Sé que esta percepción puede parecer muy subjetiva y si bien está sostenida en observaciones personales a lo largo de los últimos 15 años, sí podemos mencionar aquí trayectorias personales que demuestran esta tendencia. Pondré algunos ejemplos. Fernando de Ita, reportero de *Unomásuno* desde su fundación y hasta mediados de los ochentas, ahora funge como parte del consejo editorial del suplemento *El Ángel* en el periódico *Reforma*.

De Ita fue uno de los reporteros de artes escénicas más imaginativos y audaces de su momento. De la nota informativa transitó a la entrevista de largo aliento y no sólo de figuras nacionales sino también internacionales, ejerció paulatinamente la reseña, la crítica teatral hasta llegar al ensayo de largo aliento. Sucedió lo mismo con Patricia Cardona, reportera del mismo diario como De Ita y hoy coordinadora general del CENIDIDANZA en el Centro Nacional de las Artes; pasó también con Javier Aranda Luna, reportero de cultura en *La Jornada* y hoy en el área de planeación e investigación en *Letras Libres*. Pasó con Ignacio Solares, periodista cultural en el *Excélsior* de Scherer, luego coeditor del suplemento *Diorama de la Cultura*, hasta convertirse en un narrador y dramaturgo que combina sus aventuras artísticas y su labor como director de Difusión Cultural de la UNAM. Los casos son muy variados y abundantes, pero en cada uno se presenta esa expulsión del periodismo diario, del reporte hacia campos más exigentes en términos del trabajo intelectual.

La reducción del mercado de trabajo

A pesar de que se abren nuevos diarios, portales de internet y se amplía la oferta informativa en el interior del país, los periodistas egresados de las escuelas de comunicación sobrepasan en mucho la capacidad del mercado para absorberlos. Para los más experimentados y añejos el panorama no es muy distinto, en todas partes solicitan "sangre nueva", periodistas que no estén "viciados". Situación, digo entre paréntesis, que tiene más que ver con la economía de los medios que con una actitud renovadora y autocrítica, ya que un joven recién egresado tiene menos compromisos económicos que un periodista que rebase los 30 años de edad.

Por lo general, los jóvenes egresados son solteros, en la mayoría de los casos viven todavía en casa de sus papás, no están obligados a ayudar a sus familias. Aclaro que estoy pensando en los perfiles de empleados en diarios como *Milenio*, *Reforma*, *El Independiente*, *El Universal*, cuyos orígenes están en las escuelas privadas, ya que muy raramente contratan egresados de universidades públicas por considerarlos "muy conflictivos" y con "escasa formación académica".

Estas afirmaciones que pueden parecer tajantes son resultado de la experiencia y la convivencia con funcionarios y periodistas de diversos medios. Habría que documentar estas afirmaciones con testimonios de los propios universitarios procedentes de universidades públicas, con los funcionarios de recursos humanos de los medios y con los propios coordinadores de las secciones para entender sus preferencias contractuales.

Alargo esta exposición para señalar, por otra parte, que en el caso de los periodistas con mayor experiencia y años encima, lo que se considera "vicioso" por parte de los medios es una actitud de defensa de sus prestaciones laborales, antigüedad, vacaciones, seguridad social y es cierto, una gran tendencia a formar asociaciones, sindicatos y gremios que protejan sus derechos, hoy tan a la baja. Un profesional con dependientes económicos no acepta tan fácilmente un despido ni se queda inerte ante situaciones de injusticia laboral.

Este paisaje laboral obliga a repensar los alcances profesionales y a cambiar de estrategias de sobrevivencia. "Diversificarse" lo llaman algunos profesionales que han optado por buscar trabajo aquí y allá, lo mismo en medios que en oficinas de prensa, en empresas privadas que en instituciones privadas de educación superior, tanto en la ciudad de México, que hasta hace unos años era el centro profesional del periodismo, como en el interior del país donde ha proliferado la aparición de grandes diarios en las

principales capitales del país como Monterrey, Guadalajara, León, Oaxaca, Guerrero, Veracruz y Ciudad Victoria, entre otras.

Sin embargo, no todo el panorama está relacionado directamente con el mercado de trabajo. Hay una voluntad de independizarse que no debe confundirse con la changarrización de los mexicanos propuesta por el gobierno foxista. Una necesidad de emprender un trabajo fincado en la continuidad y la permanencia, la investigación y la autonomía de un ejercicio cada vez más dependiente del comercio, la información amarillista y fácil para un México que los mercadólogos sólo se explican a través de los estudios de mercadotecnia.

Todavía existe esa voluntad por vivir de un ejercicio que persigue valores como la verdad, la crítica, la democracia. Los protagonistas de esa voluntad los encontramos salpicados en los medios informativos, tanto impresos como electrónicos. Enumero algunos sin pretender hacer una evaluación de sus calidades profesionales: Sara Sefchovich, Carlos Ramírez, Miguel Angel Granados Chapa, Lorenzo Meyer, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, Cristina Pacheco, José Emilio Pacheco y Rafael Loret de Mola, entre otros. Muchos de ellos con carreras profesionales distintas del periodismo.

No contamos en México con un registro preciso de esta tendencia que tiene cada vez mayor presencia internacional. No es muy distinto el caso para los periodistas argentinos, venezolanos, peruanos, uruguayos, colombianos, panameños, ecuatorianos, que viven en sus países situaciones de mayor angustia que nosotros. Pero también encontramos esa tendencia del otro lado del río Bravo, en Canadá y en la mayoría de los países europeos.

Según un informe mundial de la Federación Internacional de Periodistas, que recogió Alex Fernández Muerza, para la página de información *Sala de Prensa*, este colectivo supone hoy día cerca del 23% del total de los trabajadores de los medios de comunicación. En los 29 países europeos donde se contestó a las encuestas, se contabilizó un total de 470 mil 461 periodistas, de los cuales 106 mil 275 estaban trabajando como free lance.

Asimismo, el informe recogía un enorme consenso sobre la necesidad de diseñar un marco profesional para este tipo de profesionales que, a consecuencia de las nuevas y más flexibles condiciones laborales, se enfrentan a una situación cada vez más difícil y vulnerable. Para ello, los responsables del informe proponen una clarificación urgente de su papel dentro del colectivo de periodistas.

Y es que la situación de los periodistas *free lance* está muy poco respaldada por las leyes, y aunque por lo general se pueden afiliar a un sindicato profesional y recibir una acreditación, cuentan con poca cobertura social y profesional. Según el informe "Los medios de comunicación y las comunidades autónomas", elaborado por Ibérica Comunicación, del total de 24 mil 574 periodistas en activo que existen en España, 4 mil 180 trabajan sin contrato, es decir, un 17% del gremio.

Aprovechando el Día Mundial de la Libertad de Prensa, la Federación de Asociaciones de la Prensa de España (FAPE) presentaba una declaración institucional el pasado 3 de mayo, en el que, entre otras cuestiones relativas a la profesión, se denunciaban "los "contratos basura" con sus correspondientes "sueldos basura" para periodistas jóvenes; el trabajo de periodistas en prácticas y los "becarios" absolutamente gratuitos cuando encubren puestos laborales y el abuso del periodista autónomo *free lance* o colaborador, sin derechos sociales.

Para *Free Lance International Press* (FLIP), una asociación cuyo origen se ubica en Italia y que reúne a profesionales autónomos de países tan diversos como Francia, Rusia, Brasil, América Central, Chile, Estados Unidos, Turquía o Irán, "Los editores y responsables de los medios han comenzado a ver las ventajas de utilizar *freelances*, los cuales no ocupan espacio en las redacciones, no requieren retribuciones sanitarias ni de pensiones, y son generalmente más eficientes. La expansión del periodismo *free lance* ha traído mayores oportunidades de trabajo, pero también de ser tratados injustamente".

El derecho de autor en la nueva era de la información

Según refiere Fernández Muerza, la Association des Journalistes Indépendants du Québec (AJIQ), que agrupa a unos 200 profesionales de esta región canadiense, inscribió en 1999 un recurso colectivo por valor de 30 millones de dólares contra los editores de seis diarios, tres semanarios y cinco revistas quebequenses, así como contra CEDROM-SNI, una gran compañía documental que archiva los artículos de dichas empresas periodísticas en formato CD-ROM.

En su opinión, el fondo del litigio es simple: tradicionalmente, los periodistas han venido vendiendo sus colaboraciones para que el medio las editara una vez. Pero, ¿qué pasa con los derechos de posteriores reproducciones cuando los medios son grandes compañías multimedia que utilizan los mismos contenidos en distintas publicaciones del grupo o en distintos formatos, como puede ser el CD-ROM o la Web, o simplemente venden dichos contenidos a otros medios de la competencia? Por ello, los periodistas

también quieren negociar los honorarios suplementarios por toda utilización posterior de sus trabajos. Como apuntan los responsables de AJIQ, los tribunales de Francia y Estados Unidos han dado la razón a las asociaciones de periodistas, en este sentido.

Como vemos, esta nueva situación mediática está implicando también un cambio en el modo de trabajo de los periodistas. Un amigo mío, Sergio Raúl López, exreportero del periódico *Reforma* me refería su dinámica de trabajo en el diario desde 1998 hasta el 2003: amén de la presentación estricta que exige el diario (ropa formal, cabello corto), desde que entró a trabajar fueron creciendo paulatinamente las tareas.

Él es un reportero formado en la investigación y en las entrevistas de largo aliento, por eso fue contratado. Poco a poco se olvidaron los motivos de su contrato y cada vez tenía que cubrir más notas. El periódico creció y fortaleció su portal en internet; ahora Sergio tendría que trabajar para las ediciones del portal con cortes informativos cada 3 horas, lo que suponía manejarse con adelantos de las notas que iba cubriendo a lo largo de la jornada. Un día le dijeron: "mira, te presentamos a tu nueva compañera", una cámara digital con la que debería complementar gráficamente su información. El resultado no es difícil de pronosticar: los reporteros cumplen jornadas extenuantes de trabajo y disponen de menos tiempo para realizar sus investigaciones y producen una información más superficial.

Al principio esa dinámica le pareció interesante, pero se fue dando cuenta de lo que significaba: si él ganaba 12 mil pesos mensuales, el diario le daba la extraordinaria oportunidad de ganarse 3 mil pesos más por su participación en el portal. Digamos que el segundo reportero, resultado de su personalidad dividida, ganaba 3 mil pesos por producir una información que además sería vendida a los periódicos del interior del país a un monto de 200 pesos por nota. Eso significaba que gracias a su producción informativa el periódico ganaba cerca de 60 mil pesos al mes, ya que había cerca de 10 periódicos que compraban su información.

Pensó que ganaría más de *free lance*, sin embargo desechó la posibilidad de hacerlo pues no es fácil competir con un medio que está generando un promedio de 100 notas diarias a un precio muy bajo pues a mayor volumen de compra, los periódicos suscritos tienen que pagar menos por cada nota. Eso significaba que por más atractiva que fuera su información, en un diario del interior del país no recibiría más de 150 pesos por nota, eso si pensamos que los medios del interior tuvieran algún interés en negociar con un reportero independiente.

Éste es el panorama al que se enfrenta un reportero que aspira a vivir por su cuenta, sobre todo si desea competir con las crecientes agencias de información que los grandes periódicos del país han generado. *El Universal, Milenio Diario, El Norte, El Siglo*, por mencionar algunos diarios, son periódicos enfrascados en esa dinámica. Todo ello es posible gracias a las “oportunidades” que les ofrecen a los jóvenes estudiantes de periodismo que están a punto de egresar o recién egresaron de su carrera.

Para los empresarios de la comunicación cuenta más la cantidad que la calidad, aspecto que pueden cumplir los jóvenes que están en proceso de formación. Hacen a un lado el factor de la experiencia y la calidad que periodistas más experimentados pueden aportar, pues exigen percepciones salariales más altas que las ofrecidas a los jóvenes menos exigentes en todos los aspectos.

El relato de esta experiencia y el trazo de este panorama no pretenden desanimar a quienes aspiren a la independencia. Por supuesto tampoco trato de decirle al posible lector: ¡ánimate!, estamos en changarrolandia, por qué tú no vas a abrir tu propio changarro periodístico. ¡Desarrolla un espíritu empresarial y hazte rico vendiendo tus ideas! Lo que intento en este capítulo es mostrar una posibilidad de independencia y desarrollo personal que sólo es posible si se cuenta con un proyecto propio, con una idea clara de lo que se quiere investigar y contar.

Ésas son las condiciones indispensables para arriesgarse a tomar ese camino, tan incierto en lo económico y tan cargado de vaivenes en lo político. Habrá quien, como Pantaleón Pantoja, el personaje fundamental de la novela *Pantaleón y las visitadoras* de Mario Vargas Llosa, necesite tener jefes para poder desarrollar cualquier capacidad. Hay periodistas que no son nada si no cuentan con la guía, asesoría, pero sobre todo autoridad de un jefe, un “big boss” que les señale el territorio más seguro para orientar sus pasos.

No todo es tan adverso para este estilo de vida. La libertad de horarios permite organizar el tiempo de investigación tanto de campo como en el cubículo, programar entregas, atender a las fuentes de información. Aquí la tecnología juega de nuestro lado, pues sólo basta una computadora con módem, una cuenta de internet, un conjunto de diccionarios, anuarios, sea en papel o en cd, y un espacio de trabajo cómodo para trabajar.

Un joven egresado difícilmente será llamado por las grandes empresas de comunicación; sin embargo, cuenta con las herramientas básicas para empezar a producir

trabajos susceptibles de ser vendidos en periódicos y revistas del interior del país, que sin ningún menosprecio son más receptivos a trabajos producidos en la ciudad de México que en sus propias entidades. El nefasto centralismo obra aquí a favor de los periodistas instalados en la capital del país, además de que la oferta informativa es mucho mayor que en cualquier estado de la república.

Sabemos además que cada medio tiene sus propias exigencias de información, su propia línea editorial, aspecto que a menudo no coincide con los intereses tan diversos que puede poseer un periodista con una formación académica rigurosa, con técnicas de investigación adecuadas y con el compromiso íntimo con la escritura y su proyecto personal. Por eso siempre tendremos un material preciso y adecuado para ese mosaico tan amplio de medios nacionales y estatales.

Lo que está pendiente es contribuir en conjunto a la construcción de leyes que permitan contar con ventajas en materia de prestaciones sociales y fiscales. Nuestro ejercicio tiene particularidades que no deben confundirse con otras actividades que ponen su acento exclusivamente en lo comercial. Sabemos que esa frase hecha del periodismo como "cuarto poder" tiene que ver con la autonomía de su ejercicio, con la libertad de expresión y la expresión de la conciencia particular y colectiva. Por eso, como sucede con los escritores, las autoridades fiscales deben ofrecer estímulos para el ejercicio de esta actividad que tiene mucho que ver con la educación y la formación cultural de la población.

Las asociaciones, los gremios periodísticos son una opción de participación y algunos, los menos, ofrecen contactos para vender colaboraciones y obtener empleos temporales relacionados con proyectos de investigación y redacción que no sólo pueden alimentar la experiencia sino fungir como una alternativa económica. Las asociaciones y sociedades con colegas con quienes se compartan ideas comunes son otra alternativa para poder ejercer un "oficio" tan dominado hoy por el mercado, el partidismo y la ambición de notoriedad y fama.

Guía de recursos en Internet sobre el mundo del periodismo free lance

Asociaciones de Periodistas Free lance

Las asociaciones u organizaciones existentes en la red ofrecen en general consejos, información, ofertas de trabajo, o un tablón de anuncios para los *freelances*.

- Association des journalistes indépendants du Québec <http://www.ajiq.qc.ca>
- Free Lance International Press <http://www.flipnews.org>
- Freelance New York <http://www.freelancenewyork.com>
- London Freelance Branch <http://www.gn.apc.org/media/lfb/index.html>
- Pige&CDD: <http://myweb.worldnet.net/~lgonza/>

Empresas para freelances:

- Contex-Exchange (<http://www.content-exchange.com/>): Este servicio web ofrece la intermediación entre un sector más amplio de creadores de contenidos, por lo que se pueden encontrar trabajos de escritores, guionistas, traductores o ilustradores.
- Editor 21 (<http://www.editor21.com/>): Creado en París, funciona como agencia de prensa, aunque su objetivo también es funcionar como una asociación de periodistas.
- European Press Network (<http://www.correspondent.com/>): Otra creación de origen parisina a iniciativa del empresario Duncan Barclay. EPN se organiza como una especie de agencia on-line donde los medios pueden encontrar artículos de periodistas freelance.
- Free lance Writing (<http://www.freelancewriting.com/>): Trabajado sitio web norteamericano en el que los escritores freelance en general pueden encontrar numerosos servicios y recursos, como información sobre el mundo del periodismo, buscador de freelances, ofertas de trabajo o una cuenta de correo electrónico.
- Futuros Periodistas (<http://www.futurosperiodistas.com>) Una iniciativa surgida en Madrid para ofrecer a los jóvenes periodistas la posibilidad de publicar artículos y darse a conocer en los medios de comunicación. Todavía cuenta con pocos recursos, tanto en servicios como en los propios contenidos.
- Publicidad.com.uy (<http://www.publicidad.com.uy/>): Iniciativa uruguaya que incluye a profesionales tanto de la comunicación como de la publicidad.

Universidades con asignaturas sobre periodismo free lance

- <http://www.qvsu.edu/soc/courses.html> The School of Communications (Grand Valley State University, Michigan)
- <http://www.nsu.newschool.edu/comm3.htm> The New School (Nueva York)
- http://www.ryerson.ca/calendar/1999-2000/crs_1088.htm Ryerson Polytechnic University (Ontario, Canadá)

II. El Periodismo y la burocracia cultural

La vida burocrática y el periodismo institucional

Uno de los debates frecuentes, no sólo en el medio periodístico, es sobre la pertinencia de un *periodismo de Estado*, de una práctica periodística propiciada por los organismos gubernamentales para promover y difundir su quehacer y sus logros.

Durante los últimos cincuenta años del siglo pasado el gobierno de la República se planteó la necesidad de seguir un modelo de difusión de sus políticas, sus metas, acciones y logros de gobierno. Ese ejercicio que se ha legitimado como parte de las responsabilidades de gobernar no siempre se cumplió conforme a la norma institucional ni fue visto de esa manera por quienes fueron los responsables de realizarlo.

No es circunstancial que en los últimos procesos electorales del país, el máximo tribunal electoral sugiere que se suspendan los spots en materia de logros debido a que se pueden utilizar con fines proselitistas, como se hizo de manera impune y obscena en el pasado. Aunque las formas del priismo se repiten pero con descaro.

Desde finales de los años treinta y hasta el término de la Segunda Guerra, gran parte de las prácticas informativas eran, en realidad, propagandísticas. No es gratuito que la primera oficina de prensa, comunicación social y difusión, como las conocemos hoy, haya sido el gran aparato de comunicación que montó Göebbels para consolidar los ideales del nazismo.

Si bien es cierto que el montado por Mussolini, periodista de profesión, marcó significativamente las estrategias de comunicación, no tuvo el impacto y la organización que distinguió a los alemanes. Mussolini incorporó expresiones artísticas al servicio de la ideología. Tales son los casos de un movimiento como el Futurismo, figuras sobresalientes como el poeta Gabriel D'Annunzio, y la incorporación de personajes históricos "renovados" o "releídos" bajo la óptica autoritaria, como fue el caso de Garibaldi que exacerbó el espíritu nacionalista italiano en los años veinte.

Si doy este rodeo es para explicar la operación que en parte se realiza en las oficinas de comunicación, prensa y difusión gubernamentales donde un equipo de periodistas y diseñadores realizan constantes campañas de difusión con el propósito de demostrar y consolidar la "imagen" (esa palabra que ya forma parte de la jerga mercadotécnica y que bien podría traducirse como *apariencia*, respetando los rasgos etimológicos que le dan vigencia) del titular. Es un trabajo que consiste, que ha consistido,

en encontrar la combinatoria para entronizar el ejercicio público mezclado con el carisma personal del funcionario.

Para llevar a buen puerto esa tarea se ha echado mano de periodistas que, ante mejores ofertas salariales o por la ilusión y ventajas de un nuevo estatus, participan poniendo al servicio del funcionario en turno las herramientas del periodismo. Son reporteros que en los últimos 10 o 15 años han logrado refinar el burdo boletín escrito en mayúsculas y con faltas de ortografía y transformarlo en apetecibles crónicas, notas informativas, reportajes y entrevistas que, insisto, tienen el propósito de que sobresalga la institución para la cual laboran.

Pero este nuevo organismo de comunicación no tiene un origen único y exclusivo en la sagacidad organizativa de Göebbel, también tiene un profundo anclaje en las tareas que desde la primera mitad del siglo XX se le asignó a la UNAM: un espacio de difusión y extensión universitaria, la creación de una Universidad sin muros. Dos conceptos que ya estaban expresados por Antonio Caso desde que elaboró la argumentación sobre la autonomía universitaria.

Difundir el conocimiento producido en la institución universitaria fue parte de las tareas administrativas de la Universidad. A las tareas universitarias se sumaron las inéditas iniciativas del doctor Carlos Chávez al frente del Instituto Nacional de Bellas Artes, que tuvo desde su inicio el propósito no sólo de estimular la creación sino también ser el aparador de las producciones artísticas de excelencia en México.

Sabemos que a esta tarea se sumaron artistas fundamentales del siglo XX mexicano: los muralistas Diego Rivera, Siqueiros, Orozco y Tamayo, con toda la cauda de artistas como Frida Kahlo, García Bustos, Rina Lazo, en las artes plásticas, los músicos nacionalistas como Moncayo, Revueltas y el propio Chávez, los bailarines y coreógrafos José Limón, Guillermo Arriaga, Guillermina Bravo y Raúl Flores Canelo.

Luego vendrían creaciones que completarían el panorama de la difusión artística: la Cineteca Nacional, el Instituto de Cine (hoy IMCINE), la intensa labor en los museos y galerías públicas que cada vez más requirieron de "profesionales" para difundir sus programas y metas. Esos profesionales eran los propios artistas, "empíricos" del periodismo pero expertos en su materia, que contribuyeron a darle un rostro público a las artes mexicanas.

Si hago este extenso bosquejo histórico es para dar un contexto sobre las características que definen el trabajo periodístico institucional. Digo trabajo periodístico y no periodismo pues concibo al periodismo como un ejercicio autónomo de las esferas del

poder y de la administración pública. Una práctica que no representa tampoco a la empresa ni al espíritu empresarial, aunque paradójicamente la prensa mexicana y los medios de comunicación electrónicos sean empresas de comunicación.

Si digo trabajo periodístico es para diferenciar el trabajo de redacción, que se sirve de los recursos del periodismo, del ejercicio del periodismo cuyo "plus" consiste en un punto de vista personal, una interpretación del mundo que a pesar de las líneas del medio de comunicación en el que uno se desempeña siempre posee un sello personal. El "periodismo" institucional es un trabajo despersonalizado, no hay una primera persona narrativa capaz de expresar las contradicciones y dilemas que plantea la realidad. Para el periodismo institucional, la única realidad reconocida es resultado de la interacción entre políticas y programas. Una realidad de papel y programática.

El periodismo es la "antena de la tribu", como decía Ezra Pound para referirse a la función social del poeta, la expresión más acabada de la conciencia social, el puente que muestra el transcurrir de las instituciones sociales ante los ojos de los ciudadanos. La tarea del periodismo, contrario a lo que piensan y declaran muchos personajes cuestionados, consiste en plantear la radiografía de los problemas, no de resolverlos, mostrar aquello de lo que carecemos todavía y develar los rasgos y características de los avances sociales que en ocasiones pasan desapercibidos.

La mala noticia no es la única modalidad informativa que el periodista debe transmitir, pues lo que da el balance es la multiplicación de puntos de vista cuando el compromiso del periodista es con la ciudadanía, no en exclusiva con el mercado tampoco de manera incondicional con las instituciones. El escándalo, el amarillismo, la diatriba, el elogio, son las formas menos evidentes y más peligrosas de perder la autonomía.

Pero qué tiene que ver todo esto con la experiencia profesional que trato de referir en este Informe. El contexto que puntualizo se relaciona con un conflicto de intereses que no es más que la confrontación entre la vocación de informar y el compromiso laboral. Me explico.

En 1989, tras dejar el noticiero cultural Hoy en la Cultura, que había fundado junto al escritor Armando Ramírez y el productor Federico González Compeán, un amigo de entonces, Miguel Ángel Pineda, me ofreció participar como reportero en la Subdirección de Prensa del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Él era entonces el titular del área y venía de un ejercicio periodístico intenso que decidió cambiar con el fin de mejorar su situación laboral. Pensaba en casarse y de ninguna manera su esposa toleraría las angustias económicas que Miguel Ángel había

pasado como reportero. Compartimos muchos ideales y prometió que muchos de ellos se conservarían en la nueva "chamba".

Necesitaba renovar un sistema informativo anquilosado donde los "reporteros" eran un conjunto de personajes "basificados" a los cuales sólo les interesaba "chechar" su tarjeta de entrada y salida, trabajar lo menos posible y rechazar toda posibilidad de capacitación. La Subdirección de Prensa del INBA estaba conformada por un numeroso conjunto de "refugiados y castigados" sindicales para quienes la institución carecía de particularidad y de importancia alguna.

Empecé a trabajar con entusiasmo y entrega en la factura de boletines, cobertura de actividades y reseñas de publicaciones. La experiencia duró poco más de dos meses y se combinaba con colaboraciones que publicaba en la sección cultural del periódico *El Día*, que mi jefe y amigo coordinaba a larga distancia. Durante ese tiempo aprendí que el trabajo institucional consistía en ocultar con sutileza las debilidades de la institución, mostrar su mejor cara y ser un testigo privilegiado de los favores que se cruzan entre funcionarios y reporteros.

A pesar de la incomodidad de mi nueva situación, no renuncié al privilegio de poder observar de cerca cómo algunos creadores saboreaban el poder de tomar decisiones sobre sus colegas y, debo confesar, me atraía la cordialidad y bonhomía del entonces director del INBA, Víctor Sandoval, pues más que un burócrata cultural su trayectoria justificaba el cargo. Había sido fundador del proyecto editorial *Tierra Adentro*, encabezado por una revista, pero paralelamente había desarrollado ediciones donde publicaba nuevos valores del interior del país que eran las "víctimas" naturales de la indiferencia centralista.

Una de las comisiones que recibí en 1989 fue la de cubrir el Festival Internacional Cervantino en Guanajuato. Fui con viáticos de la institución, pues el Cervantino incluía varias producciones de Bellas Artes que lo justificaban. Pero mataría dos pájaros de un tiro, ya que también cubriría la información para el periódico *El Día*, que ni en sueños contaba con el presupuesto para tener un enviado en Guanajuato. Aunque no estoy tan seguro sobre la importancia que tendría para los directivos del periódico contar con aquella información cultural.

Aquí vino el primer conflicto. Aunque no recibí censura alguna sobre la información y las percepciones que comunicaba sobre el Festival, notaba la incomodidad que provocaban las observaciones críticas, la crónica de algunos excesos y la poca solvencia organizativa de algunas actividades. Sabía que iba pagado con dinero del gobierno pero

no reparé en que tenía que comportarme como un empleado y no como un periodista. Debí postergar mis puntos de vista y ofrecer un panorama informativo sin contradicciones, una visión sin causalidad.

En Guanajuato se me acercó Carlos Devaux, director de Difusión y representante de la Dirección General de Comunicación del recién fundado CONACULTA, institución que un conjunto de intelectuales y artistas, cuya cabeza más visible era la actriz y directora teatral Jesusa Rodríguez, calificaban paródicamente como el *Consejo Nacional para la Costura en las Tardes* (SIC), ya que evaluaban su creación como un mecanismo fino de control, cooptación, centralización y un crecimiento aún mayor de la burocracia.

Me ofreció con discreción y tacto una "chamba interesante para ti". Me propuso tomar la jefatura del Departamento de Prensa. "Tu entrega al trabajo, me han dicho, y tus conocimientos del periodismo nos ayudarían mucho en la redacción y revisión de boletines, así como en la coordinación de la cobertura informativa escrita y gráfica de las actividades que programa CONACULTA".

El salario era cuatro o cinco veces más de lo que yo ganaba haciendo boletines para el INBA y colaboraciones para diversos medios. No aprendí la breve lección en el INBA y acepté. La única condición que puse fue que no dejaría de hacer periodismo y que continuaría con mis colaboraciones periódicas. No hubo objeción. Era un sábado por la tarde. Al lunes siguiente estaba en mi nuevo puesto despachando boletines y atendiendo reporteros.

Durante el año que trabajé para CONACULTA no dejé de colaborar para periódicos y revistas aunque el conflicto de intereses fue creciendo como una bola de nieve. Tampoco supe sujetarme a los lineamientos jerárquicos a los que todo empleado debe someterse pues me "codeaba" con mandos superiores a quienes conocía, había entrevistado y con los cuales tenía alguna relación personal. Tampoco me abstuve de la cercanía con el titular de la institución, Víctor Flores Olea, a quien admiraba y demostró confianza y simpatía por mi trabajo.

Me manejaba con las reglas del periodista y no del burócrata. Inmediatamente se proyectó sobre mí una sombra de desconfianza. No fue Devaux, sino el jefe de Devaux, quien amablemente me insinuaba que ese trabajo no era para mí. "Eres muy intelectual y rebelde", decía. Desde la dificultad de adquirir el hábito que poco a poco iría haciendo al monje hasta la imposibilidad de "cooperar" periodísticamente con la institución y el poco respeto que me provocaba la doble moral de muchos compañeros que golpeaban a la institución con la mano izquierda y le cobraban con la derecha.

Sin embargo, el trabajo fue aleccionador pues estaba muy lejos de mi experiencia profesional los conocimientos para marcar una agenda informativa a los medios y ejercer una tarea de convencimiento para que nuestras conferencias de prensa fueran cubiertas "favorablemente". No era difícil encontrar argumentos sobre la nobleza de un proyecto institucional que, si bien el salinismo dotó de un poder de cooptación que llega hasta hoy, poseía características muy importantes por su voluntad de promoción cultural: el auspicio a la creación y el intento de fincar una política cultural que, entre otras cosas, trataba de vincular el trabajo de los estados y el gobierno federal.

Finalmente, acepté la sugerencia del máximo jefe de comunicación en CONACULTA y tomé la invitación de un viejo amigo, David Siller, ex-reportero y ex-jefe de información de *Unomásuno*, para "entrarle" a un nuevo proyecto, la fundación de una revista que en 1990 lanzaría Abraham Zabłudowski, la revista *Época de México*.

Paralelamente, me había seducido un proyecto también interesante porque me permitiría poner en práctica las lecciones aprendidas en CONACULTA, pero desde una "trinchera" distinta: el Festival del Centro Histórico, que dirigía Francesca Saldívar. Héctor Gaytán, una promotora incansable a quien había conocido gracias a los oficios del dramaturgo Héctor Azar, recomendó mis servicios y desde finales de diciembre de 1990 hasta marzo de 1991 dedicaría unas buenas horas de mi jornada de trabajo a elaborar la carpeta de prensa y los textos del programa de mano de la edición del Festival en 1991.

El periodismo cultural desde la iniciativa privada y los grupos artísticos

La historia de mi participación en entidades privadas y organizaciones artísticas no se inició en 1990, cuando empecé a facturar los materiales periodísticos que integrarían la información para la conferencia de prensa del Festival del Centro Histórico en 1991. Todo empezó en 1984, cuando la periodista Elvira García me invitó a colaborar con ella para ayudarle a "levantar" la imagen de Ballet Independiente, compañía de danza contemporánea que dirigía Raúl Flores Canelo, desde 1966, pero que tenía una presencia más que pobre en la prensa de cultura de aquellos años.

Elvira García todavía estaba casada con el fotógrafo Rogelio Cuéllar a quien había conocido gracias a Rodolfo Rojas Zea, mi jefe (uno solamente debería aceptar ser subalterno de aquellos a quien respeta) y director de la revista *Tiempo Libre*, suplemento semanal del diario *Unomásuno*, en la que colaboraba. Entonces combinaba mi trabajo de

redactor y editor en la revista con colaboraciones asiduas en la sección cultural del periódico.

Uno de los temas menos solicitados, a pesar de que Patricia Cardona le dedicaba mucho tiempo como reportera y estudio como crítica, era la danza contemporánea. Arte que no sólo me apasionaba sino del que participaba activamente como aprendiz de bailarín, precisamente en el Ballet Independiente.

Un día Elvira, que se encargaba de prensa y relaciones públicas de Ballet Independiente, llegó con Rodolfo Rojas Zea y le preguntó si sabía de alguien que conociera de danza y tuviera interés en ayudarla temporalmente, ya que dejaría el Ballet por un tiempo, pero no sin antes preparar a una persona para sustituirla.

Rodolfo inmediatamente le dijo que yo, a condición de que no dejara *Tiempo Libre*. Rogelio Cuéllar avaló la recomendación y a la semana siguiente estaba trabajando en mi aprendizaje. Parte de esa tarea consistió en convencer a mis colegas de que la danza era importante, que su carácter efímero era una de sus esencias y que debían atenderla y prohijarla como al resto de las demás artes.

Aprendí a organizar una agenda de medios, reportear al interior de la compañía, “semblantar” a los bailarines, detectar sus angustias, sus esperanzas, sus dificultades técnicas, estar a un lado de Raúl Flores Canelo y desentrañar sus estrategias de composición para volcarlas en un boletín. Poco a poco la sala del Teatro de la Danza se fue poblando de periodistas cada vez menos escépticos y las páginas de cultura se “compadecían” de nuestro esfuerzo e insistencia y empezaban a publicar fotos, entrevistas, anuncios en su cartelera sobre nuestras próximas presentaciones.

Fue una experiencia muy rica porque me permitió descubrir los múltiples rodeos que un artista le da a su propia imaginación durante el proceso de creación. Las inseguridades, el perfeccionismo extremo, también el genio que permite ver en escena, sin costuras y limpia, una coreografía que meses o semanas atrás era sólo un bosquejo, unos cuantos pasos dibujados y desdibujados sobre la duela del estudio. La inquietud y la curiosidad sobre esos procesos marcaría mi vida profesional para siempre. La creación sería una pregunta cuya respuesta trataría de arrancársela a los propios creadores.

Ese trabajo no tenía nada que ver con el conflictivo ejercicio burocrático, con él me encontraría años adelante. El desafío de entonces consistía en crear nuevos públicos para la danza, convencer a los coordinadores de cultura y a los reporteros que debían acompañarnos en esa aventura pues era parte de su responsabilidad con la sociedad.

Esa vez no hubo conflicto, no tuve que abandonar el *Unomásuno* ni *Tiempo Libre*. No había por qué.

Los Cómicos de la Legua

Una experiencia semejante, pero más corta en el tiempo, fue con *Los Cómicos de la Legua*, una compañía teatral independiente queretana que organizaría en 1984 un Festival Teatral, al que me invitarían como encargado de prensa y difusión.

Las características del esfuerzo realizado en Ballet Independiente serían semejantes: convencer a la prensa que los años ochentas eran muy significativos para el teatro ya que la irrupción de la nueva dramaturgia y la aparición de sólidos grupos independientes eran un fenómeno que debían abordar en sus páginas. Contribuir a, parece cantaleta, lo sé, la creación de públicos para una expresión que había madurado en los años setenta de un modo muy subterráneo y que alcanzaría solidez casi a mediados de los años ochenta.

Periodismo y burocracia cultural

Estrategias de difusión cultural en los medios masivos de comunicación

Cuando se habla de difusión de la cultura en los medios masivos de comunicación se suele perder de vista a nombre de quién se habla. Si lo hacemos en nombre del diarismo y de las publicaciones semanales que pasan revista a lo acontecido encontraremos un periodismo cultural fundamentalmente dedicado a la cobertura informativa escueta, rápida y directa a través de notas informativas que por lo general se refieren a la presentación de un libro, una exposición, un estreno de danza, seminarios, cursos, conferencias.

Pero no sólo la nota informativa es la herramienta fundamental del periodismo diario, también la entrevista juega un papel primordial en la cobertura de actividades culturales. Por lo general se le asigna un espacio dedicado a la conversación, a figuras que o son canónicas en nuestro medio, más o menos conocidas, figuras prometedoras o francamente amigos de los editores de las secciones.

La presencia de otros géneros es nula en muchos medios. En otros, más apegados a un sector intelectual, universitario, de clase *media media* progresista y de aspiraciones intelectuales, es esporádica, intermitente. Por lo general es un periodismo

que ejercen periodistas con varios años de experiencia y capaces de ejercer géneros como la crónica, la reseña crítica, el ensayo breve y el reportaje.

No toco aquí a los colaboradores con secciones fijas, por lo general dedicadas a la crítica especializada en teatro, música, danza, con un mundo de relaciones propio y que por lo general deciden por sí mismos de qué obras se ocuparán en sus espacios.

No intento etiquetar el proceder de los medios, pero por lo general así está dispuesto el modo de aproximación a las actividades y a los temas. En cuanto a la elección de las actividades a cubrir, a pesar de que he formado parte de numerosas redacciones, me hago la misma pregunta que el público lector y aquellos sacrificados organizadores de actividades culturales que a pesar de su insistencia y entusiasmo sólo reciben la indiferencia de los medios:

¿Por qué se eligen unas actividades y se excluyen otras? ¿Por qué no son públicos los criterios de jerarquización informativa? ¿Por qué los editores se erigen en militantes de sus obsesiones y conceden más espacio a una disciplina que a otra? ¿Por qué tan escasa atención a las actividades del interior del país? ¿Por qué si se atiende la ciudad sólo se consignan las actividades que acontecen en el sur de la ciudad de México? ¿O no hay periodicos de alcance nacional que deberían limitarse a circular o en Coyoacán o en Las Lomas?

Las preguntas se pueden multiplicar infinitamente pero arriesgaré algunas hipótesis:

-Por lo general los editores eligen atender aquellas actividades que pueden ofrecerles algún provecho personal: crédito, prestigio, la oportunidad de estar cerca de su artista preferido, en fin...

-En el periodismo mexicano, como en muchas otras profesiones del país, funciona una especie de anomalía ética que consiste en ofrecer y otorgar ascensos en función de la antigüedad, de la amistad, y una serie de consideraciones sentimentales que nada tienen que ver con la capacidad y el profesionalismo.

-Cuando eso sucede, el agraciado suele hacer de su nueva oficina la extensión del estudio o del comedor de su casa, según su extracción y sus aspiraciones sociales, y hacer funcionar el nuevo espacio como si fuera una propiedad personal.

-Tras apropiarse de ese espacio, se inicia una frenética carrera que combina eso que he llamado militancia de sus obsesiones con otra militancia, esa un poco ruin, que es la de sus conveniencias.

Como se comprenderá, un editor con estas características difícilmente puede tener la amplitud de miras suficiente para entender que existen acontecimientos más relevantes que sus preferencias.

No niego que el periodismo cultural desde sus inicios ha sido desarrollado más por amorosos aficionados que por profesionales del periodismo: Personas que habiendo o no estudiado la carrera de comunicación y/o periodismo poseen inclinaciones o una vocación artística que los orilla a ciertas preferencias desatendiendo otras que son de igual importancia para los lectores masivos, si es que existen, de un diario nacional. Ésta es otra de las razones de esa militancia, involuntaria, inconsciente y gozosa, de esa militancia libre de la alevosía y el interés de lucro espiritual.

Pero no me dejaré ser tan pesimista respecto a la capacidad autocrítica de mis colegas y añadiré que a las tentaciones de parcialidad tan rutinarias en este oficio que presume de objetivo, se suman las desventajas laborales de los reporteros de cultura, la disputa por un espacio cada vez más restringido en el cuerpo del diario y la exigencia, el acoso constante de los directivos de medios para que el reportero, el editor, la secretaria y si es posible hasta el personal de intendencia vendan publicidad para solventar un ejercicio que insisten en que debe ser autofinanciable.

A estas desventajas se suman males estructurales que impiden contar con un adecuado equipo de colaboradores: desde hace algunos años los empresarios del periodismo descubrieron el hilo negro y por lo general contratan jóvenes egresados o por egresar de escuelas de periodismo no para formar periodistas que fortalecerán sus cuadros sino para conformar criterios, para garantizar la obediencia y el obreraje y poder pagar sueldos que ningún periodista profesional y experimentado aceptaría.

Males estructurales también como la deficiente preparación con la que acuden los egresados de las escuelas de periodismo a los medios informativos, cuyos mandos medios jamás se preocupan porque las prácticas profesionales y el servicio social sean un ejercicio digno y de aprendizaje. En gran parte de las redacciones de este país los estudiantes que llegan a hacer el servicio social son tratados y valorados como sirvientes, fotocopiadores y mensajeros.

Obligado por la responsabilidad de ofrecer una exposición de mi experiencia profesional como opción de titulación, ofrezco esta reflexión que tal vez de otro modo no haría debido a la indiferencia que caracteriza a un medio periodístico que descrea del debate y el diálogo sobre la propia profesión, donde el ejercicio consuetudinario es negar el trabajo de los otros medios.

Dudo mucho que de nosotros los periodistas provenga un verdadero interés por el debate. Este trabajo, además de ofrecer una reflexión sobre el ejercicio propio intenta también hacer un llamado a vincular instituciones y medios y que difícilmente lo logrará si no se modifican los procedimientos institucionales para ser atendidos por los medios informativos. He tenido oportunidad de estar, como se dice, del otro lado y darme cuenta cómo proceden los departamentos de prensa y difusión de algunos organismos institucionales.

Por lo general se trata de una pequeña oficina de comunicación social dirigida por un periodista venido a burócrata que sólo piensa en sus bonos, que cree que ya la hizo después de tantos años de estar aplanándose el trasero en una redacción y que está listo al próximo nombramiento de su jefe en turno.

Hay que decirlo: generalmente las direcciones de prensa y comunicación son una especie de premio a los periodistas más dóciles y serviles del sistema, con algunas excepciones. Así, el periodista burócrata se rodea de un atajo de incapaces, muchos de ellos resultado de los beneficios escalafonarios, que apenas pueden redactar un boletín insulso e insípido que así como llega, así irá a parar al bote de la basura de todas las redacciones.

Pero, de todos los males ese sería el menor porque como periodistas, muchos de nosotros hemos aprendido a distinguir las actividades culturales que son resultado de un esfuerzo colectivo y un compromiso artístico de aquellas organizadas con el único afán de vestir al funcionario en turno. Sabemos distinguir cuándo un encargado de prensa nos llama para que le hagamos el favor de publicarle para quedar bien con sus superiores que por lo general evalúan el impacto de su imagen por la cantidad y no por la calidad de las notas publicadas.

Es necesario que esos dos males, esos dos cánceres que oscurecen la difusión cultural institucional desaparezcan. Hay que reconocer que existen instancias institucionales que han enriquecido los contenidos informativos de sus boletines, pero la mayoría envía materiales ilegibles, colmados de errores de redacción, ortografía y sintaxis.

Pienso que parte de ese mal se resolvería dotando de un rostro al periodista que los realiza y ofreciendo materiales en exclusiva a algunas secciones culturales. Claro, sin discriminar y excluir a algunos medios considerados incómodos como es la costumbre en muchas oficinas tanto gubernamentales como privadas.

Material humano lo hay, todos conocemos decenas de compañeros profesionales que debido a los brutales recortes en muchos medios deambulaban de una redacción a otra ofreciendo sus servicios. Pienso que ésta sería otra forma de administrar la publicidad que hasta ahora sólo funciona a través de desplegados, convocatorias, carteleras, etcétera.

Por supuesto que no propongo inserciones de gacetillas, ni a los publicirreportajes, que como sabemos abundan en la prensa nacional sino a un ejercicio riguroso y serio, susceptible de ser rechazado por el editor de la sección o de pedir que se mejore. Quienes hemos sido editores y hemos pagado nóminas de colaboraciones sabemos la dificultad que significa presentar una publicación con materiales actuales, profesionales y de interés con los magros presupuestos con que contamos. Pienso que estudiar esta propuesta o las modalidades que de ella puedan desprenderse beneficiaría a medios, periodistas e instituciones.

La profesionalización del periodismo en las oficinas de prensa y comunicación tiene como condición la libertad del periodista. Sería absurdo pedir que escriban boletines de denuncia contra la institución pero sería deseable que en vez del autoelogio, la manipulación cínica y el protagonismo de los funcionarios escuchemos hablar a los verdaderos protagonistas del hecho cultural.

Cuando un reportero, digámosle institucional, redacta su información, es supervisada por varios ojos que se encargan de señalar qué se debe decir, qué se debe callar. Este procedimiento de rutina ha provocado una desconfianza generalizada entre los editores y profesionales del periodismo hacia las producciones de esos colegas que despachan del otro lado de la barra. No podría decir que cada uno de los productos obedece a una maquiavélica conspiración por manipular la opinión pública pero la suspicacia es el modo más ordinario de enfrentarlos. Es el discurso de la institución que busca sustituir el trabajo del periodista utilizando sus atributos de verosimilitud. Por su propia credibilidad, creo que más de uno desearía que este estado de cosas cambiara.

En el ámbito empresarial ese discurso propagandístico cambia de piel. Algunas empresas privadas, editoriales, galerías han aprendido la lección y en los últimos años ofrecen materiales que muchos medios publican íntegramente. Éstos son los hallazgos del marketing que en ocasiones superan el trabajo periodístico. En palabras del crítico de cine Jorge Ayala Blanco "el marketing nunca piensa, quiere pensar por ti, no te obliga a pensar. El marketing te ofrece definiciones de la película, una tras otra, pero siempre son las más evidentes. Te ofrece la trama como si fuera la culminación de la película, te sustituye una película por una trama. Tú sabes que el entramado es conceptual y está en

otros niveles. Penetrar esos niveles es romper con el lenguaje del marketing de las películas. El marketing es la usurpación de la crítica por la publicidad. Es ahí donde naufragan la mayoría de los periódicos y de los críticos de cine en México, es terrible no poder distinguir entre el lenguaje de fulano crítico y el marketing. A veces el marketing encuentra mejores cosas que esos críticos. Eso es absurdo.”

Estas sugerencias de transformación o de mejoramiento, como les convenga llamarlo, de las direcciones de información y comunicación, no garantizan que las planas de los diarios sólo estén copadas de información sobre las actividades que a grupos de la sociedad y al gobierno les interesen promover, porque la tarea de los medios no sólo consiste en ser el espejo de los hechos, ni funcionar al modo de una cartelera cultural porque también es nuestro deber ofrecer una interpretación crítica, investigar, confrontar palabras y acciones, cuestionar e invitar al debate, ocuparnos de todo aquello que en apariencia no es noticia y devolverle su enorme riqueza a las acciones más pequeñas y en apariencia más ordinarias.

Vivimos en una sociedad caracterizada por su diversidad y no podemos conformarnos con el aplauso ni con ser testigos inmóviles de lo que sucede, como es la costumbre en muchos medios. Víctor Roura señalaba en una ocasión que en las ruedas de prensa que ofrecen los grupos extranjeros que vienen a tocar a México, tales como U2”, Sting, etcétera, no da la impresión de que sean periodistas los que cubren el evento porque por lo general son más fanáticos que el público ordinario.

En su última novela, Homero Aridjis lanza una mirada apocalíptica a la sociedad mexicana del año 2027. Como parte de ese futuro desolador está el *Periódico Azteca*, un diario amarillista, cínica y banalmente parcial. Quienes estamos comprometidos con nuestro quehacer y consideramos que la cultura es la única inversión espiritual segura hacia el futuro trabajamos desde hoy para abolir ese apocalipsis, esperamos que nuestros gobernantes y nuestros legisladores no nos dejen solos.

El centralismo sigue siendo un desafío para la democracia mexicana, pero mientras se cumple una tarea de autonomía y autogestión debemos pensar en modificar viejos hábitos autoritarios en la misma difusión de la cultura en el Distrito Federal. Un factor fundamental en la difusión de la cultura en la ciudad de México es también la promoción y apoyo de medios informativos diseñados en exclusiva para circular en el Distrito Federal, como parte de una política de descentralización que empiece por el propio centro del país.

Es muy interesante observar cómo una revista como *Tiempo Libre* ha subsistido a los embates de la crisis, de los precios del papel, a sus propias dinámicas desde su origen. No son pocos quienes han intentado copiar sin éxito ese modelo que tanto prospera y con tanta diversidad en capitales de otros países. ¿Por qué? Porque la ciudadanía necesita información y guía en esta ciudad enorme. *Tiempo Libre* no es el único modelo. Pienso que hay una multiplicidad de alternativas, todas ellas por explorarse.

El tránsito por el GDF y Conaculta

Las experiencias subsecuentes en el ámbito institucional no fueron muy distintas. En 1997 fui invitado a trabajar en el Gobierno del Distrito Federal. A raíz de mi participación en un foro sobre medios de comunicación que organizó la comisión de cultura de la Asamblea Legislativa tomé contacto con Verónica Ortiz quien me invitó a trabajar en la Dirección General de Comunicación de la jefatura de Gobierno.

Entré realmente ilusionado. Los planteamientos que he expuesto líneas arriba no fueron distintos a los que expuse en esa participación en la Asamblea. Supuse que el nuevo gobierno propondría una relación distinta con los medios de información. Así fue, Javier González Garza encabezó la primera parte de la gestión al frente de comunicación social. Sin embargo, desde la transición se "pisaron muchos callos", había una multiplicidad de intereses del PRI que para cumplirse exigían el control del gobierno del DF.

No se hizo esperar una fuerte campaña en medios de información contra la política que Cuauhtémoc Cárdenas encabezaba. No sólo fueron los intereses de la entonces oposición priísta sino también la imposición de nuevas reglas de relación con los medios informativos. Se acabó el embute hacia los reporteros y la relación se dirigió hacia los dueños de los medios informativos. Se hicieron contratos de publicidad millonarios que no modificaron la relación con el Gobierno del Distrito Federal. Finalmente el gobierno federal tenía más recursos para dirigir una campaña en su contra.

Varios factores motivaron un repliegue en la política de comunicación. Por mencionar sólo dos, estuvo el conflicto en la UNAM y el asesinato de Paco Stanley. TV Azteca fue uno de los principales protagonistas en la desacreditación del gobierno de Cárdenas. Una enorme campaña concentrada en demostrar la ineficiencia del gobierno en materia de seguridad y justicia condujeron a un regreso a las viejas prácticas con

algunos sectores de la prensa. Esta vez fueron algunos periodistas que simpatizaban con la causa y reconocidos líderes de opinión de izquierda quienes "apoyaban" en la prensa la causa del ingeniero Cárdenas. Claro que todos ellos cobraban jugosos honorarios que les permitían mantener tan combativo ánimo en contra del "viejo régimen".

Ese primer año de gobierno fungí como director de análisis, síntesis y monitoreo. Fue una experiencia aleccionadora. Jamás imaginé que la ciudad guardara tantos secretos, desconocía la enorme cantidad de organizaciones civiles, comerciales, en fin, toda la infraestructura humana y física que permite que la ciudad de México siga en pie a pesar de que carece de planeación e infraestructura suficiente.

La experiencia en el terreno profesional consistió en ofrecer cada mañana un análisis del comportamiento de la prensa, organizar un sistema de respuesta inmediata a los cuestionamientos que implicaba una red de comunicación entre el gabinete y la jefatura de gobierno para responder eficazmente a planteamientos sesgados, falsos o aclarar y completar información.

La síntesis de prensa dejó de ser un documento al servicio de un solo hombre. La síntesis y el monitoreo se distribuían uniformemente entre todas las cabezas del gabinete y me tocaba coordinar la realización de un reporte diario de declaraciones de funcionarios, actores sociales y políticos. Fue un trabajo que se llevó a cabo con muy pocos recursos pero con una gran eficacia. Sin embargo, poco a poco las campañas en contra del gobierno mellaron el ánimo de muchos funcionarios que se deprimían de ver en todas las mañanas lo maltratados que quedaban en la prensa.

Una mañana me llamaron de la jefatura para decirme que excluyera la información adversa al gobierno. Acaté las instrucciones no sin antes señalar que era muy difícil tapar el sol con un dedo y que los encargos en el gobierno del D.F. tenían una enorme carga política que impedía ver reflejados los logros en la prensa. Sobre todo en una prensa tan acostumbrada a hacer de la mala noticia el signo de la primera plana de los periódicos.

La instrucción se revirtió a los dos días. No era posible tener un pulso político de los medios y complacer a las mentes infantiles que se deprimían con la adversidad cotidiana. Así que Cárdenas optó por tragarse las malas noticias. Finalmente toda la información de gobierno pasaba por sus manos, la evaluaba y aprobaba, a pesar de que sus respuestas a la prensa siempre fueron evasivas: "no sé", "pregúntente al responsable", "no estoy enterado".

Un año después de asumir el poder estaba claro que perseguiría nuevamente la candidatura a la presidencia de la República y tras poco más de 12 meses de gobernar la

ciudad se lanzaría a su campaña. Rosario Robles asumió la jefatura de gobierno y mis tareas cambiaron. Me ocuparía entonces de la Dirección de Difusión y me tocó la fortuna de dirigir la media hora nacional correspondiente al gobierno local, hacer los spots y todo el material promocional de los logros del gobierno. Implementé con mi equipo de trabajo y en coordinación con Virgilio Caballero una campaña titulada "Para una gran ciudad, grandes acciones".

Continué con el encargo del análisis y las cosas se facilitaron con Rosario Robles dada su valentía y agilidad mental para enfrentar declarativamente al gobierno federal. Muchos analistas afirmaron que la campaña emprendida por Rosario Robles fue lo que le allanó el camino a López Obrador para conquistar la gobernatura del DF. Hacia el final del gobierno de Robles vino el cuestionamiento sobre los gastos de comunicación. Afortunadamente la responsabilidad fue del Director General de Comunicación y del coordinador administrativo, dado que yo sólo producía los materiales de diseño y análisis y estuve fuera de cualquier manejo económico. Sin embargo, mi oficina era un mirador privilegiado desde donde se podían contemplar las sombras de las irregularidades.

Durante los tres años de gobierno todos los trabajadores en los edificios de gobierno fueron testigos de los cambios. Los que habían llegado en "vochos", "caribes", "brasilias" viejitos se transportaban ahora en lujosos vehículos del año y entregaban facturas elevadísimas por gastos de comida. Por supuesto, jauja había acabado con el hundimiento del PRI en el D.F, pero una especie de nostalgia por "tiempos mejores" invadía a muchos perredistas. Algunos de ellos fueron inhabilitados por diez años y otros definitivamente.

Recordaba las hipótesis de Aguilar Camín cuando decía que no había que tener miedo de ver al monstruo desde adentro, que si uno quería operar verdaderos cambios lo tenía que hacer desde adentro. Al final del salinato pude comprobar que sus especulaciones no habían sido muy afortunadas. El resultado fue un presidente repudiado. Sus colaboradores fueron estigmatizados con el signo del oportunismo. La credibilidad es un precio muy caro, sobre todo si es el patrimonio que se ha levantado con años de trabajo académico y periodístico.

A pesar de todo, el escepticismo no hizo presa de mí. A unos días de haber dejado el Gobierno del D.F., ya trabajaba en Conaculta con Sari Bermúdez, encargado de la dirección de prensa. Cuando asumió la presidencia del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes expresó un planteamiento republicano que me entusiasmó. Con el transcurso de

los meses me percaté de su enorme ignorancia en las cuestiones de gobierno, su temor y su indecisión para darle un rostro distinto a Conaculta.

El "viejo" Consejo presidido por Rafael Tovar era un reto demasiado grande para una administración a la que no le importaba la cultura. A pesar de su cercanía con el presidente Fox y su esposa, Sari Bermúdez no logró sensibilizar a un gobernante que diariamente cometía mayores torpezas en ese terreno.

Al inicio de la administración pensé que el maltrato de la prensa hacia la funcionaria se podría revertir pero pronto advertí que no era posible. A los tres meses de que se inició la nueva administración la directora general de comunicación había sido depuesta, pues su insistencia en que la presidenta de Conaculta se "veía más bonita, calladita", exasperó a la funcionaria. Rápidamente se hizo un clima semejante al cuento infantil en el que un niño dice "el rey va desnudo", mientras el monarca cree que va vestido con los ropajes más lujosos.

Me encargué de la Dirección General de Comunicación mientras vivíamos el teatro de los supuestos *head hunters* que no eran más que un atajo de oportunistas que le cargaban al erario unos servicios de evaluación inútiles. Mientras, esperaba que llegara alguien a levantar la imagen que había terminado por destruir la publicación y distribución de un libro titulado: *Marta, la fuerza del espíritu*, una apología de Marta Sahagún firmada por Bermúdez y cuya redacción había estado en manos de Francisco de Paula.

La prensa no dejó de atribuir su nombramiento a la influencia de la esposa del presidente y a descalificar cualquier cualidad que pudiera tener. Hoy ese capítulo sigue presente en las páginas de cultura, con todo y que el nombramiento que hizo en comunicación social parecía garantizarle que la relación con la prensa se compondría. Decidió colocar al frente a Miguel Angel Pineda, un funcionario de la administración anterior que siempre tuvo un bajo perfil y que se encargaba de las relaciones directas con "la tropa", como se le llama despectivamente al grupo de reporteros asignados a las notas de día.

Pineda tenía la experiencia para tratar de recomponer la situación y no tenía ningún prestigio periodístico que cuidar. Detrás del cuestionamiento de muchos medios no había más que un interés por recuperar sus posiciones económicas, recibir la publicidad gubernamental y tener prebendas como la posibilidad de hacer trabajos especiales remunerados o colocar a algún familiar en la estructura de la dirección de comunicación. Ése fue el proceder, por ejemplo, de algunos periodistas de *La Jornada*.

Poco después de que Miguel Angel Pineda tomó posesión, la esposa de Renato Ravelo, el reportero más combativo de *La Jornada*, pasó a formar parte de la nómina de comunicación. Los cuestionamientos de Ravelo cesaron. Pablo Espinosa, que no había cesado de llamar a Sari Bermúdez por su nombre de pila, Sara Guadalupe, y cuestionar cualquier movimiento declarativo, “dobló las manitas”, como se dice en el medio, cuando se le invitó a una gira europea con el presidente Fox y Bermúdez a quien sorpresivamente empezó a nombrar por su nombre “artístico”: *Sari*, y a mostrarse enormemente complacido con “la magnífica gira organizada por Conaculta”.

Sari quedó muy complacida con el nombramiento en la Dirección General de Comunicación. Siempre es mejor tener un empleado de tiempo completo a quien instruir que una conciencia que cuestiona, sobre todo si los cuestionamientos ponen en peligro la amistad y la imagen personal. Los “ataques” de la prensa disminuyeron notablemente, pero únicamente en la síntesis informativa ya que Pineda jamás volvió a incluir los cuestionamientos de los periodistas en la síntesis de periódicos y el monitoreo de radio y televisión. Contrario a lo que pensé con Cárdenas, el sol sí se podía tapar con un dedo.

Tras el nombramiento de Pineda, pasé a formar parte del Festival Internacional Cervantino (FIC), dirigido por Ramiro Osorio, quien fue decisivo para el nombramiento de Pineda, pues habían trabajado juntos desde principios de los años ochenta. Trabajar con Osorio, con quien tuve una relación muy cordial años atrás, no fue tan positivo como creí. Su ambición por ocupar la dirección del Instituto Nacional de Bellas Artes aunado al desprecio que manifestaba por Sari Bermúdez me puso entre la espada y la pared y pensé que lo mejor era abandonar el Festival Cervantino.

En el capítulo dedicado a la Promoción y gestión cultural detallo la experiencia en el FIC. Así que aquí sólo comentaré que tras la organización de la edición 2001, me decidí a pedirle a la presidenta de Conaculta que me diera la oportunidad de trabajar en un área relacionada con la promoción y difusión de la literatura, pues consideraba que el proyecto era indefendible desde las áreas de comunicación y sentía comprometida mi credibilidad. La posibilidad de plantear así las cosas no fue pedantería sino la amistad que permitía esa claridad en la relación.

La sinceridad no resultó ser la mejor carta, así que generosamente me dio un tiempo razonable para regularizar mi situación económica y ya no volví a Conaculta como funcionario.

III. Promoción y gestión cultural

La promoción editorial y literaria

Una de las posibilidades que ofrece la carrera de periodismo es trabajar en el diseño de políticas de difusión y estrategias de comunicación. Si bien la experiencia obtenida como reportero y comentarista literario me permitió conocer el medio editorial, había que desarrollar otras herramientas para participar en la promoción y gestión cultural. Uno de los desafíos más interesantes en este sentido fue la presentación en México de la editorial española Plaza y Janés que regresó a México a mediados de los noventa.

En 1994, se inició un regreso de la editorial con el plan no sólo de promover *best sellers* sino también de buscar escritores mexicanos que fueran interesantes para los lectores españoles y posiblemente para los europeos, dado que la editorial formaba parte del influyente grupo Bertelsman, que funcionaba también como una agencia literaria que le permitiría proponer nuestra literatura en el ámbito de lenguas distintas al español.

Como parte de su regreso a México la editorial tenía que lanzar el nuevo libro de Juan Pablo II, *Cruzando el umbral de la esperanza*. Era el primer libro que oficialmente la editorial lanzaba en México y el clero mexicano estaba muy interesado en quedar bien con El Vaticano. Sabía que organizar un lanzamiento, instalados únicamente en el ámbito religioso sería perjudicial para la editorial pues se le identificaría en exclusiva con el tema católico.

Por otra parte, Juan Pablo II proponía su libro más como una aventura filosófica que religiosa. Así que decidí correr el riesgo y apoyarme en las propias palabras del Papa para organizar una presentación en la que se discutiera su contenido, precisamente desde el punto de vista filosófico, teológico y político. Hablé con varios obispos y líderes religiosos que vieron con entusiasmo la idea. Invité a historiadores de las religiones, de la iglesia, feministas, mujeres activistas, representantes de diversas iglesias en México, protestantes, budistas y judíos y desde luego a grupos ultraconservadores como Provida para que discutiéramos durante cinco días el contenido del libro.

Las presentaciones fueron muy concurridas, alrededor de 200 personas se dieron cita a las discusiones sobre el contenido del libro. Afortunadamente el director de la editorial decidió correr el riesgo y el obispo Norberto Rivera estuvo de acuerdo. Es un motivo de enorme orgullo para mí haber conseguido que el único país en que el libro fue discutido, analizado y criticado fue el nuestro, pues en el resto del continente fue recibido más como

un dogma de fe que como una propuesta a discutir en el marco de la diversidad religiosa, política y social

Años antes había tenido oportunidad de organizar un coloquio en Guadalajara en el que reuní a un amplio conjunto de narradores mexicanos a discutir los últimos treinta años de narrativa en México. Sin esa experiencia que detallo a continuación hubiera sido muy difícil que optara por presentar el libro de una figura internacional tan importante como lo hicimos con ese libro.

Promoción, investigación y análisis de la literatura mexicana

En 1987 inicié una investigación sistemática sobre el rumbo de la narrativa mexicana en los últimos treinta años que encontró uno de sus momentos más importantes en 1990, en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, donde cristalizaron tres años de investigación y documentación de nuestra literatura.

Me propuse la realización de un trabajo que recogiera las experiencias narrativas más interesantes e innovadoras, en el terreno temático y formal, sin olvidar su vínculo con la realidad histórica nacional, cuyo desarrollo y hechos fundamentales bautizarían el interés y los esfuerzos de un conjunto de autores (la llamada narrativa de la onda, literatura testimonial, la presencia del movimiento del 68 en la literatura, la novela política, el resurgimiento de una narrativa de mujeres, entre otros).

Asumí la tarea de reunir, seleccionar y clasificar un gran cúmulo de información hemerográfica dispersa. Tarea titánica, solitaria y modesta si consideramos el esfuerzo de Aurora Ocampo en la UNAM y la Dirección de Literatura del INBA para crear un banco de datos exhaustivo de la hemerografía y bibliografía literaria mexicana.

El objetivo de este trabajo consistió en elaborar una selección hemerográfica que me sirviera de guía en el análisis y en un futuro me permitiera seguir el rumbo de una parte muy importante de la crítica literaria mexicana, así como la elaboración de una antología de ensayos y reseñas.

Me ocupé de reunir la totalidad de la obra publicada por los autores que considero más significativos en esas tres décadas y me acerqué a algunos de ellos para confrontar mis puntos de vista con sus intenciones. El resultado fue un serie de entrevistas que años después completé (ver el capítulo referido a mi libro *Reverso de la palabra*), sobre el proceso de creación narrativa y *El oficio de escritor*. Analicé sus producciones y en todos los casos

emprendí la indagación sobre su estilo, ideas y técnicas, es decir, de los mecanismos que hacían de la ficción una verdad, guía y ejemplo para la vida.

Sabía que contaba con un material de enorme valor, que de este esfuerzo surgiría un libro "útil" por su carácter informativo y documental y crítico. Sin embargo la inconformidad, el deseo de búsqueda y las características del material reclamaban un tratamiento unitario, un cuerpo ensayístico que articulara los hallazgos como lector y los encuentros afortunados como "arqueólogo".

El trabajo que me propuse realizar intentó dar cuenta del desarrollo de dos mundos presentes en la literatura mexicana desde los años sesenta. Uno que testimonia la dinámica de la historia y la política mexicana, desde los cambios de mentalidad que preñaron la primer década de la segunda mitad de este siglo con autores como José Agustín, Parménides García Saldaña y Gustavo Saíenz, entre otros. Que mostraron un nuevo "costumbrismo" en el convulso México urbano. La historia de la literatura no excluye esas vocaciones comprometidas o no con el movimiento estudiantil y la nostálgica influencia de la figura pedagógica de José Revueltas.

No es posible cerrar los ojos a la nueva manera de abordar la ciudad. Una didáctica diferente permearía visiones originales sobre la especificidad urbana, ahí están Luis Zapata, Armando Ramírez, Luis Arturo Ramos, Guillermo Samperio, Jaime del Palacio, Héctor Manjarréz, Vicente Leñero, Elena Poniatowska, la lista es larga y las omisiones por motivo de espacio están a la vuelta de la esquina.

Los años ochenta no prescinden de esa tradición, la enriquecen y la cargan con el aliento de la diversidad: las narradoras se multiplican (María Luisa Puga, Silvia Molina, Angeles Mastreta, Aline Petterson, Laura Esquivel), la novela política y la policiaca se funden (Paco Ignacio Taibo II, Rafael Ramírez Heredia, Federico Campbell, Vicente Leñero, Agustín Ramos, Guillermo Zambrano...), la novela histórica cuestiona modelos y ofrece nuevas interpretaciones (Fernando del Paso, Ignacio Solares, Eugenio Aguirre, Silvia Molina, Carlos Montemayor, Hernán Lara Zavala), la mirada se descentraliza bajo la premisa de que el centro está en todas partes (Severino Salazar, Hernán Lara Zavala, Jesús Gardea, Ricardo Elizondo Elizondo, Gerardo Comejo, David Martín del Campo).

Este es sólo un breve recuento de esas experiencias que se tomaron del brazo y testimoniaron a su modo la vida política y la historia del país. El otro mundo que refiero es aquel que nos han legado Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Esther Seligson, Julieta Campos, Hugo Hiriart. Un universo en el que la escritura reflexiona sobre sí misma, donde el autor protagoniza el relato, el deseo es un personaje, lo inverosímil

sólo es problema de latitud, la intensidad se convierte en prosa y lo épico revive con fabulosas dimensiones fantásticas.

¿Qué es lo real en este conjunto de diversidades?, es la pregunta que intenté resolver, por medio de qué mecanismos formales se consigue crear esa impresión de realidad, cómo se produce la identificación de un lector con el texto, en qué consiste el gusto y cuál es el papel del comercio, es decir, cómo (nos) conocemos y nos (des)conocemos a través de la literatura.

No es difícil hacer coincidir los objetos con su representación, la verdadera dificultad, una vez establecidos los paralelismos, consiste en descubrir la maquinaria que hace posible, desde la literatura, esa reconstrucción. Se busca el encuentro con esa mirada que lo construye todo desde la lectura ¿El mecanismo de la ficción, los recursos, la técnica, no son acaso las metáforas de ese proceso a través del cual nos apoderamos del mundo? Acaso el "lado oscuro" de la imagen no es el verbo, opaca piedra seminal en la destumbrante arquitectura que sólo la imaginación es capaz de construir.

Es fundamental, en este propósito desentrañar una singular relación entre el "dictado histórico" que hace del escritor un interesantísimo síntoma de su momento y esa capacidad de fabulación, de invención, donde la obra supera toda temporalidad para inscribirse en un plano universal, es decir, que sea capaz de dialogar con las producciones más nuevas y las más añejas.

Así, comparto con Sartre la idea: "escritura y lectura son las dos caras de un mismo hecho de historia y la libertad a la que el escritor nos invita no es una pura coincidencia abstracta de ser libre. Esa libertad no existe, si hablamos con propiedad; hay que conquistarla en una situación histórica; cada libro propone una liberación concreta a partir de una enajenación particular.

Tres décadas de narrativa mexicana

Como señalé al inicio del apartado anterior, en 1990, cuarenta y cinco escritores aceptaron reflexionar y moderar las discusiones sobre el ejercicio literario propio y ajeno en un coloquio que organicé en Guadalajara, Jalisco, bajo el título, *Tres décadas de narrativa mexicana*. Se reunieron en nueve mesas redondas, durante nueve días que dividieron los temas más insistentes en la literatura de los últimos treinta años y se editó un libro que recogió las ponencias.

El propósito del encuentro fue reunir a los autores y críticos más significativos del período que va de 1960 a 1990. Se trataba de que autores y críticos, generalmente tan alejados entre sí, polemizaran sobre el rumbo de la narrativa mexicana, comentaran ante el público los procesos de creación de sus obras y abordaran, en función de los temas elegidos, los rasgos que definieron y posiblemente definirán las literaturas de los noventa.

Otro de los objetivos consistió en dar voz a un conjunto de narradores, en su mayoría nacidos en la década de los cuarenta y cincuenta, cuya obra no ha sido discutida y analizada sistemáticamente, aunque cuenten con el favor de los lectores. Hasta ahora la crítica sobre sus obras se encuentra atomizada en suplementos y revistas donde aparecen esporádicamente reseñas y pequeños ensayos sobre su trabajo.

Se trataba también, que en el marco de la feria del libro más importante del país, los autores se vincularan con un público fundamentalmente universitario para hacerse oír, estimular con su presencia la lectura de sus obras, y escuchar las inquietudes y dudas de sus lectores.

Este encuentro resultó significativo en materia de política cultural. La mayoría de los autores reside en la ciudad de México, que sabemos bien, reúne un elevado porcentaje de los artistas e intelectuales del país, aunque muchos de ellos sean originarios de otras partes de la República. Esto significó una pequeña, pero sustancial contribución para descentralizar actividades culturales que por su importancia se desarrollan generalmente en la ciudad de México.

En el terreno académico, la vinculación de FIL y la Universidad de Guadalajara, permitió que durante un año, previo a la realización del encuentro, se analizara en las aulas y en los centros de estudios literarios de la U de G. una intensa labor docente y de investigación que por lo general no ocupa a las facultades de nuestro país.

La tradición de presentar libros, organizar coloquios, encuentros y simposios en la ciudad de México ha mostrado un desgaste tal, que sobre ellos pesa el reproche de que en su mayoría los escritores e intelectuales invitados se presentan, por lo común, a improvisar, a hablar de sus amigos o de sí mismos en una actitud que sin duda Gorostiza seguiría llamando "monólogos de islas sin eco".

Aquí se trató de presentar una propuesta y sólo a través de ella emprender el diálogo. El resultado fue un libro de memoria de un encuentro que generó varias horas de discusión que quedaron grabadas y que seguramente organizadas y depuradas serían también un testimonio importante de las ideas sobre nuestra narrativa.

El libro se inicia con un texto de Christopher Domínguez que repasa la crítica literaria mexicana de los últimos treinta años y se cierra con uno de ficción escrito por Juan Vicente Melo. El encuentro fue pensado en términos de crítica literaria y se abre con uno de los críticos más lúcidos y acertados de este período, un escritor que sabe bien que la crítica no es posible sino se piensa como un arte, "sin crítica no hay literatura", dice y hace. Es cierto.

El libro de memorias concluye con el texto de un escritor al que dediqué este encuentro, Juan Vicente Melo. Fue un capítulo de su novela *La rueda de Onfalía*.

Entre esos dos textos, Evodio Escalante, Ignacio Trejo Fuentes, José María Espinaza, Vicente Francisco Torres, Jaime Erasto Cortés, Juan José Reyes y José Agustín, trazaron el mapa de nuestra tradición reciente. En torno a los temas de cada mesa se ofreció también el testimonio intelectual de varios autores que explicaron su relación con las obras más significativas de su carrera literaria.

Héctor Manjarrez, Agustín Ramos, Ignacio Solares, Laura Esquivel, Severino Salazar, Salvador Castañeda, Silvia Molina, Vicente Leñero, David Martín del Campo, Humberto Gúzman y Paco Ignacio Taibo II quienes comentaron su experiencia literaria.

Como una manera de homenaje a los ausentes varios escritores, entre ellos Carlos Miranda, Daniel González Dueñas, Luis Arturo Ramos, Fabienne Bradu, Pablo Soler, José Antonio Lugo y Alberto Paredes, reflexionaron sobre Jorge Ibarguengoitia, Josefina Vicens, Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo, José Revueltas y Juan García Ponce.

La reflexión se extendió al cuerpo, al erotismo y la mujer en los comentarios de Sergio González Rodríguez, Luisa Josefina Hernández, Brianda Domecq, Luz Fernández de Alba, Martha Cerda y Carmen Boullosa. La inquisición sobre el futuro quedó en manos de Leonardo Da Jandra, escritor, y de Ikram Antaki, poeta y crítica, que trazó las líneas de la mano del milenio que concluyó.

Las ausencias también definieron el encuentro. Los ausentes no sólo lo fueron por sus inconvenientes personales, también estuvieron determinadas por los límites de espacio, tiempo y presupuesto que restringieron una empresa como ésta.

La reunión fue pensada como un punto de partida que es necesario continuar, porque aprendimos que sin crítica no hay discusión, tampoco literatura. Es labor de los lectores, las instituciones y sobre todo de quienes hacen la crítica y la narrativa procurar que el esfuerzo no muera. De nosotros depende que nuestra literatura se conozca, discutir y criticar es una de las formas de difundirla, de mostrar que este patrimonio espiritual del país, es también universal.

Los festivales

Mi primer experiencia en un festival artístico internacional fue en Gran Festival de la Ciudad de México. A iniciativa de Manuel Camacho Solís y Alejandra Moreno Toscano se concibió un festival internacional que recogiera las propuestas más avanzadas del mundo en materia escénica. La persona indicada para dirigirlo fue Ramiro Osorio, un joven colombiano director de teatro que tenía el pulso de la realidad escénica internacional y contaba con la credibilidad del medio teatral nacional.

Osorio conjuntó un equipo, joven como él, para tomar el desafío. Es un equipo que lo acompañó durante varios años en distintas aventuras culturales pero que terminó por deshacerse en gran parte al final de la edición 2001 del Festival Internacional Cervantino. Al frente de comunicación y difusión estuvo Miguel Angel Pineda y yo estuve como jefe de información y encargado de presentar a los grupos en las conferencias de prensa.

Participé en tres ediciones que me permitieron conocer la dinámica organizativa, los principales problemas de logística relacionados con el viaje de los grupos a la ciudad de México, la carga en las aduanas, el montaje, accidentes con actores, en fin, una serie de imprevistos que bien valdría la pena anotar en un manual de operación para festivales que hasta la fecha no existe y que sería de gran ayuda para la capacitación de nuevas generaciones de productores y difusores de cultura.

La siguiente experiencia fue El Festival del Centro Histórico, bajo la dirección de Francesca Saldivar. Llegué ahí gracias a la amistad con el dramaturgo Héctor Azar quien me presentó al fallecido Héctor Gaytán, uno de los fundadores del festival. Él me llevó con Francesca. Hicimos *click* al primer encuentro. La primera tarea que asumí fue la de hacerme cargo de toda la logística para la presentación del festival a los medios de información. Debía elaborar las fichas de los grupos y hacer los boletines que se integrarían a la carpeta de prensa, programar las conferencias de prensa de los artistas y grupos participantes y atender la demanda informativa de los medios de comunicación.

Año tras año, durante poco más de un lustro, me fui involucrando cada vez más hasta que llegué a proponer que se incrementara la presencia de las artes escénicas y de la literatura. Fue una experiencia gratificante y en la que tuve amplia libertad para proponer y realizar diversas estrategias de difusión.

El Festival del Centro Histórico se distinguía por una programación musical de alta calidad internacional, pero también por lo elevado y elitista de sus actividades culturales. Quienes lo realizaban eran esposas de industriales y banqueros que, atraídas y sensibles

a la cultura, trataban de reanimar el Centro Histórico de la ciudad de México y realizar actividades encaminadas a la restauración de templos, edificios y obras artísticas.

No fue fácil llamar la atención de la prensa. Las actividades musicales, sobre todo aquellas que exigen un profundo conocimiento de la dirección y composición, no son muy frecuentadas por los editores y los reporteros de cultura. La opción más a la mano fue hacer de las conferencias de prensa un trabajo más didáctico que informativo-noticioso. Muchos reporteros se interesaron y año con año se incrementaban las solicitudes de boletos para acudir a las funciones. Poco a poco también la televisión y la radio dirigieron su mirada hacia un festival que supo escuchar la demanda social a través de la prensa y amplió sus públicos organizando conciertos gratuitos en plazas y espacios públicos.

Estas experiencias fueron una escuela que años después me permitió participar como uno de los corazones del Festival de Baile Popular organizado por Cocibap, una asociación civil de la que formo parte. Nosotros produjimos y organizamos un primer festival que se realizó en la ciudad de Monterrey en el 2003 y que dedicamos a la cumbia y en homenaje al acordeonista Celso Piña.

La cumbia es un género poco atendido por la prensa cultural, a pesar de que cuenta con un gran público en todo el país y que posee una enorme tradición. Gran parte de la prensa nacional, de varios estados de la República y del sur de los Estados Unidos se sumó con entusiasmo a la promoción de las actividades.

A pesar de que el equipo de trabajo fue sumamente pequeño logramos hacer un festival sin dinero amparados en las experiencias que adquirimos en otros festivales. La experiencia acumulada en materia de comunicación fue muy importante porque pudimos desarrollar una campaña de difusión previa muy eficaz y darle la continuidad necesaria en la entidad sede del festival.

Los pasos del Festival Internacional Cervantino

Edición 2001

A continuación presento un balance del Festival Internacional Cervantino en su edición 2001 y una breve guía de los procedimientos más usuales que tienen que ver estrechamente con la práctica periodística y de comunicación que se aprende a lo largo de la carrera de periodismo.

Durante muchos años tuve la oportunidad de realizar la cobertura del Festival Cervantino como periodista, pero la experiencia que transcribo está acotada en un

momento preciso de su organización y difusión, lo hago desde el punto de vista del servidor público, del funcionario encargado de servir de enlace entre el Comité organizador del festival y los medios de comunicación.

A pesar de que este relato sólo corresponde a una edición de las realizadas, pretende mostrar las líneas generales de su organización, los requisitos formativos mínimos con que deben contar los recién egresados de la carrera de Comunicación y Periodismo para enfrentar este reto.

Los periodistas y el FIC

En la jerga burocrática de la comunicación institucional cuando se le quiere decir a un reportero que se ponga en el papel del "comunicador" público y no se comporte con "rudeza", se le recuerda el dicho popular: "no es lo mismo ver los toros desde la barrera". Y es cierto, no es lo mismo el trabajo del reportero que se empeña, profesionalmente, en señalar aciertos, deficiencias y en fungir como un intermediario entre los organizadores y autoridades de cultura y las voces de los artistas y los espectadores, que el del burócrata que se empeña en ocultar vicios, errores y defender a toda costa la "imagen" de su jefe.

La relación entre el periodista y el jefe de prensa o coordinador de información tiene muchos matices y puntos de observación distintos. La que planteo en el párrafo anterior es una de las posibles. También tenemos al reportero que se empeña en cumplir con su deber frente al acoso permanente de un jefe de prensa que intenta convencerlo a toda costa de las virtudes organizativas de su jefe.

No podemos negar que también existe el reverso de esa moneda. De un lado está el periodista astuto que busca los errores para vender su silencio y esbozar las posibilidades de su complicidad. No siempre lo que se busca es una retribución económica sino privilegios que lo distinguan de los demás compañeros periodistas. Del otro lado el servidor público que no oculta los errores y deficiencias organizativas y que es el portavoz de un ejercicio autocrítico y de servicio dispuesto a escuchar las sugerencias que el periodista por su cuenta, el artista y la sociedad comunican a través de los medios.

Esta combinación, como la primera, también hace "corto circuito" dado que el periodista es insensible a una actitud de servicio del funcionario ya que sólo quiere recibir privilegios a través de la coerción. Expongo aquí una mínima combinatoria de ese proceso, sabemos que ahí muchas más y cada una cargada de matices.

Los privilegios

Cuando hablo de privilegios, de qué hablo. Enumeraré sólo unos cuantos. En principio un festival cultural está sujeto a un calendario que marca los ritmos y cargas de trabajo. Por lo general un festival en el que participan más de 100 grupos artísticos nacionales y extranjeros y que cuenta con más de 100 actividades culturales en un lapso de 15 días exige una preparación de un año de anticipación. Los dos o tres meses previos son los más intensos porque ya se cuenta con casi toda la programación confirmada y es posible empezar a elaborar los materiales de difusión.

En ese periodo se abren las contrataciones en el área de comunicación para realizar los diseños de carteles, programas de mano, boletines, carpetas de prensa, dípticos, trípticos, calcomanías, *souvenirs* o recuerdos, entre otros elementos. Es en ese momento cuando se acercan varios compañeros periodistas para pedir trabajo o cuando los propios periódicos sugieren o recomiendan a personas "cercanas" para trabajar en la organización del festival.

Por lo general esas peticiones contienen un doble mensaje que consiste en, digámoslo sin tapujos, "ofrecer protección" a cambio de trabajo. Sin embargo, la oferta suele ser mayor que la demanda y siempre se está a merced de ciertos frentes que quedan, llamémosles, "desprotegidos" y sobre los cuales se encamizarán los rechazados. Esos dobles, hay que decirlo, cada vez son más difíciles de satisfacer, al menos si se quiere cumplir con las normas institucionales.

Me explico: para un reportero es difícil, en términos de credibilidad, cobrar en dos ámbitos tan distintos. Por eso se recurre a algún pariente cercano, cónyuge, hermano, amigo para que sea quien cobre el servicio. Ese procedimiento cada vez es más difícil pues la Secretaría de Hacienda ha puesto varios "candados" para impedir estas prácticas y la más fácil es la evaluación del curriculum. Sólo se puede contratar para un servicio a aquellas personas cuya trayectoria se apega a la tarea que requiere la institución.

Ese tipo de "trabas" suele incomodar a muchos periodistas que siguen creyendo que vivimos en un país "donde todo se puede". Efectivamente "todo se puede" pero no en todos los niveles y las áreas de comunicación, que funcionan en muchas dependencias como "caja chica", son sumamente vigiladas por la Secretaría de la Función Pública, la Secretaría de Gobernación y el Legislativo.

Cuando esas prácticas tienen lugar se debe, por lo común, al asentimiento del más alto funcionario quien se responsabiliza de que el pago provenga por algún otro concepto y no como servicios profesionales.

Otra clase de privilegios que exigen los periódicos son espacios privilegiados en los escenarios: boletos de primera fila, palcos, etcétera, habitaciones de hotel, pago de viáticos, alimentación y en algunos casos "barra libre".

Hay que decir que no todos los periodistas ni las autoridades de los periódicos continúan con este tipo de prácticas. Existen medios que exigen tiempo completo y le prohíben a sus reporteros aceptar cualquier otra remuneración, solicitar publicidad o permitir que las instituciones paguen sus gastos. Claro que la remuneración salarial que ofrecen esos medios es superior a la del promedio, que obliga a su personal a recurrir a otros medios de subsistencia.

Me parece muy importante hacer este breve recuento de la relación entre el mundo institucional y la esfera periodística porque el desempeño adecuado en esta tarea no tiene que ver con el aprovechamiento académico, ni con las lecciones aprendidas en el aula sino con la experiencia, el conocimiento del medio, de la doble moral personal de algunos profesionales y medios de comunicación y la sensibilidad personal para salir adelante de situaciones que ya describí en capítulos anteriores cuando me referí al ámbito burocrático y su relación con la prensa.

Insistí en hacerlo porque la cobertura de un festival tiene características propias que obligan a seguir estrategias distintas a las que se implementan en una oficina de prensa establecida. Cuando un reportero viaja a otra ciudad a menudo cambia su conducta, se siente menos vigilado, tanto por las autoridades de su medio y liberado de su ámbito doméstico. Esta es una variable que siempre hay que tomar en cuenta dado que la relación con los periodistas es tan personal en situaciones como ésta que la frontera entre lo institucional y lo personal se adelgaza peligrosamente.

¿Cuáles son las exigencias de un festival?...

Con la sociedad...

Un elemento muy importante en las tareas de difusión son las relaciones públicas con sectores sociales, educativos, empresariales y con los medios de comunicación multiplicadores de información, como es el caso de las agencias internacionales, los servidores de internet, las televisoras y radiodifusoras regionales, asociaciones cívico-

culturales (rotarios, leones, etc.), organismos regionales de industriales, comerciantes, hoteleros y servicios en general.

Se deben promocionar de diferente manera y de forma constante y permanente las actividades del programa a fin de evitar la baja audiencia en algunos espectáculos que por sus características se prevea escaso público. Por ejemplo, trabajos escénicos experimentales dirigidos a un público especializado e involucrado con la escena.

Con los medios de comunicación...

Hay que insistir en la necesidad de convertir algunos eventos culturales en "noticia" pues es la forma más eficiente de difusión y la menos costosa ya que al convertir un evento en "acto informativo o noticioso" éste garantiza su publicación inmediata, poniendo en el tintero al Festival.

Dar elementos a la prensa para convertir la información de los grupos en productos de "venta", saber cuáles son las cualidades, novedades que aportan a la cultura nacional e internacional, a fin de que se genere interés a los reporteros que en su mayoría muestran un nivel demasiado elemental en asuntos culturales, por lo que muchas veces manifiestan su aburrimiento o incomprensión de algunos eventos extraordinarios

Es muy importante evitar cancelaciones de entrevistas con medios de comunicación pues obliga a que los periodistas alteren la programación de sus agendas de trabajo. Es conveniente señalar que se trata de un asunto sumamente delicado, ya que son negociaciones sin costo para el FIC y que muchos periodistas lo ven como un favor o una forma de establecer "cercanía" con el Comité Organizador. Incumplir con las rutas críticas significa perder credibilidad.

Evitar actitudes centralistas y discriminatorias

Se debe mantener una comunicación permanente con los periodistas para poder planear su acceso a los eventos y facilitar su cobertura. Las cortesías para la prensa deben solicitarse con anticipación para evitar problemas de última hora que retrasan el trabajo diario y bloquear filas en el teatro de acuerdo a cada lugar para prensa e invitados especiales prensa (críticos, por ejemplo).

Evitar al máximo la repetición de actitudes que han sido fuertemente criticadas en sexenios anteriores, tales como la excesiva complacencia o los tratos marcadamente marginales con ciertos medios, sobre todo los de menor circulación y los del interior del país.

Sala de prensa

Tener un mayor control de la Sala de Prensa, a fin de detectar cualquier movimiento de inconformidad y resolverlo a tiempo. El perfil del personal encargado de detectar fallas e inconformidades en la sala de prensa debe ser alguien de buen trato y con disposición para el trabajo.

Seguimiento de la información transmitida

Es importante monitorear radio y televisión, y tener redactores de televisión para la elaboración de los boletines diarios, ya que ellos poseen una mayor rapidez y manejo de lenguaje directo (consignación de hechos), que los reporteros de prensa escrita. Este seguimiento no sólo permite tomarle el pulso a la cobertura sino también alimentar la memoria audiovisual del festival.

Continuidad y proyección

Una vez concluido el festival es importante agradecer a todos los medios participantes su apoyo, así como el envío de algún tipo de cortesía a los Jefes de Información. Así como recoger las sugerencias para mejorar el próximo Festival.

Resultados de la edición 2001

No se pudo capitalizar el hecho de que Guanajuato es el estado natal del Presidente de la república dado el poco interés que el presidente, como todos sabemos, ha demostrado por la cultura. Su participación en la inauguración del mayor evento cultural del país y de América Latina hubiera sido muy estimulante para la comunidad artística y hubiera multiplicado su difusión nacional al formar parte de la agenda del Presidente.

El acceso de los medios a los espectáculos y a los servicios de la sala de prensa fueron de lo más democráticos registrados en ningún Festival anterior. Cabe hacer una mención halagadora en el sentido de que los responsables de comunicación social del Estado estaban complacidos al señalar que nunca habían trabajado hombro a hombro con el FIC de México.

Esto generó un muy buen ambiente político con las autoridades locales así como la acción conjunta y trabajo de consenso permanente de la persona que funcionó como enlace entre la oficina de México y Guanajuato, con las autoridades municipales y estatales en el trabajo de planeación y organización general.

Se consiguió una cobertura muy amplia durante el Festival, tanto nacional, local e internacional. De medios nacionales se acreditaron aproximadamente 350 periodistas y hubo corresponsales de Australia, Corea, China, Canadá, Estados Unidos, España e Italia.

Hay que destacar la amplia asistencia de medios electrónicos en esta edición del Festival: transmitieron en vivo e hicieron una cobertura permanente: Canal 22, Canal 4 de Guanajuato, Televisa, Radio Universidad de Guanajuato, Radio Politécnico y Radio Mexiquense, quienes transmitieron un gran número de conciertos; y en diferentes periodos cubrieron: Canal 13, Radio Querétaro, Radio y Televisión de Veracruz, Radiorama León, Radio Universidad.

Por primera vez estuvieron presentes en Guanajuato varios portales de internet, quienes con sus cámaras portátiles y de Sala de Prensa se envió información a 27 portales culturales.

En términos generales estos fueron los principales aspectos que caracterizaron la edición 2001 del Festival Cervantino. Cada edición propone nuevos desafíos a la imaginación de los comunicadores ya que la diversidad de la programación permite, en la medida de los recursos disponibles, crear estrategias de difusión cultural para consolidar y crear nuevos públicos.

IV. Medios de por medio

En este capítulo intento hacer un recuento de las experiencias y los medios a través de los que he transitado a lo largo de estos últimos 20 años. Estoy convencido que parte de la experiencia profesional que se debe adquirir es el tránsito de un medio a otro. La diversidad de formatos a que obliga la televisión, la radio y la prensa llega a ser complementaria y enriquece notablemente los posibles enfoques de un problema o un asunto a tratar.

He querido separar la crónica de ese recorrido de las reflexiones sobre los principales problemas del periodismo cultural para no cansar a mis lectores con aspectos anecdóticos ni con lecciones morales involuntarias.

Lo cierto es que cada encuentro, cada desencuentro y cada tarea asumida, representa una enseñanza tanto vivencial como profesional. No pueden separarse ambos territorios porque no se puede conocer sin emoción como tampoco somos capaces de expresar emociones que no impliquen formas de conocimiento y actitudes que han sido moldeadas tanto por la educación familiar, escolar y profesional.

Empezaré por comentar mi experiencia en la televisión. Tuve la fortuna de formar parte de los pioneros que consideraron que la cultura merecía un espacio fundamental en la programación televisiva mexicana.

En 1984, gracias a la crisis que empezaba a perfilarse en el periódico *Unomásuno*, fui a parar a canal 13 por recomendación del cartonista chileno Palomo. Me recomendó con una figura mítica de la televisión chilena: Víctor Vío, un exiliado chileno que fungió como coordinador de comunicación durante el gobierno de Salvador Allende y que tras los sucesos de 1973 tuvo que renunciar a su país y venir a México.

Siete días

Vío en ese entonces era una figura fundamental en el área de noticias del *Canal 13*. Empecé trabajando en la sección internacional de los noticieros, fundamentalmente en Siete días que conducía José Cárdenas. Mi labor consistía en encargarme del tema del conflicto *Este-Oeste* y de los principales temas de África occidental. Además me turnaba con mis compañeros la traducción de los comunicados y conferencias de prensa del gobierno de Ronald Reagan.

Fue una experiencia sumamente enriquecedora porque Vío consideraba que los redactores de la sección internacional tenían que convertirse en especialistas en sus diversos temas y ser capaces de elaborar textos de análisis sobre los diferentes conflictos planetarios.

Congruente con su propuesta dividió las áreas de atención y a cada uno de los redactores que conformábamos el equipo internacional nos envió a cursos, seminarios y talleres a diversas instituciones: Instituto Matías Romero, Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, Colegio de México, Centro de Investigación y Docencia Económica (CIDE) y al Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo (CESTEM), fundamentalmente. Nos incitó a entrevistar a especialistas en los temas de nuestra responsabilidad pues era una "lección en corto" sobre los temas que nos correspondían.

En ese momento se perfilaba la transición sexenal y Víctor Vío tuvo que ocuparse de diversos menesteres que debilitaron a un equipo que era visto por el resto de nuestros compañeros en la redacción como un conjunto de favorecidos. Y cómo no, si uno de los acentos fundamentales en la política de comunicación de Vío era la cuestión internacional, sobre todo porque su visión de América Latina era la de un solo bloque que debía resistir a "los embates del imperialismo", que era el motor de la derrota democrática en Chile y el detonador que impuso la dictadura del "pinocho" como le decía con desprecio a Pinochet.

Antes de continuar, debo decir que la lección de esta etapa consistió en una certeza: la condición para profundizar en temas y poder desarrollar diversos géneros informativos y de opinión era el dominio de los temas. No se trataba únicamente de una vocación personal por especializarse o de un interés en documentar el propio trabajo para que creciera en calidad.

No, era una estrategia laboral que venía del propio mando superior. Lo que hoy llamamos capacitación. Claro, que era mucho más que capacitación pues lo que demandaba nuestro especializado jefe era una mayor comprensión de los problemas internacionales, las relaciones que guardaban entre sí y con nuestro país.

Vío sabía de mis inclinaciones por la información cultural y por lo general me encargaba las semblanzas culturales de los países en conflicto y me permitía que abordara la problemática en el conjunto de relaciones culturales que cada país tenía con el conflicto del momento.

Por ejemplo, me tocó trabajar sobre el problema del Chad y documenté históricamente el conflicto, tracé el mapa cultural del país en relación a sus vecinos físicos

e ideológicos y presenté bibliografías comentadas para que el público pudiera conocer las diversas aristas del problema.

Como señalé, el equipo se vio vulnerado como algunas otras áreas de noticias y amenazaba un recorte tanto de personal como de salarios. Vio, que sabía de mi precariedad laboral me rescató y me colocó en un programa matutino que se llamaba *Desde temprano*, conducido por la periodista Adriana Pérez Cañedo, por el actor y locutor Rolando de Castro y posteriormente, en sustitución de Rolando, el escritor Eraclio Zepeda.

Desde temprano

En esta nueva etapa estaría dedicado a redactar el guión del programa, coordinar y responder las llamadas del público y vigilar la continuidad pues fue un programa de tres horas en su primera etapa y de tres horas y media en la segunda. En cuanto a la continuidad estaba trazada desde la noche anterior. Cada jefe de sección debía darme su orden de edición y los videocasetes con los reportajes que se deberían “correr” (darles play) desde el master.

Me familiaricé muy rápido con cada uno de los jefes de sección y uno de ellos, la coordinadora de “cultura”, empezó a confiar en mí y no sólo a encargarme su trabajo sino a pedirme que lo hiciera por ella. Ese gesto que desde un punto de vista pudo haberse interpretado como holgazanería de su parte, para mí significó la oportunidad de experimentar distintos formatos y calidades de información. Llegó el momento en que ella estaba tan ajena a esa sección que la dejó a mi cargo.

El contexto fue muy favorable para mí ya que Rolando de Castro venía de la tradición teatral universitaria y veía con muy buenos ojos que me ocupara del teatro “serio y de calidad” y no cayera en la apología del teatro comercial. Adriana Pérez Cañedo, lectora e interesada en diversas expresiones de lo artístico, también aplaudió la decisión de “profesionalizar” esa sección y quitarle el “mote” de espectáculos para darle por fin el sentido cultural que exigían los temas que día a día me atrevía a proponer.

Cuando Rolando de Castro tuvo que abandonar el programa fue sustituido por el escritor Eraclio Zepeda quien me dio el espaldarazo definitivo, y no sólo eso, fue un cómplice amable y generoso gracias a quien el tiempo asignado a la sección cultural creció.

A pesar de la vigilancia de la Secretaría de Gobernación, donde se debía reportar cada paso que se daba en la televisora, la vigilancia sobre lo cultural no fue tan estricta a pesar de que Eraclio Zepeda era monitoreado con lupa ya que manifestaba enorme simpatía por las causas de la izquierda y se proclamaba como un defensor irrestricto de la libertad de expresión que tan a menudo se confundía como expresión de un izquierdismo o una actitud rebelde que desconocía las jerarquías.

Desde temprano cambió varias veces de productor general. En su última etapa llegó un periodista del que aprendería aspectos fundamentales. El era Jorge Rodríguez, lo había conocido en la revista *Proceso*, hubo una relación cordial pero nunca me permitió acercarme demasiado. Si quería aprender, me decía, tienes que poner atención a tus clases. "Yo no soy maestro de reporteros principiantes". Me pareció demasiado hosco y malhumorado, no volví a acercarme a él. Ahora era mi jefe y el encuentro fue amable.

En ese periodo, entre 1984 y 85 aprendí a trabajar en mancuerna con un camarógrafo. Me enseñó algo de lo que me había dado cuenta en el área de producción de noticieros: la televisión es un trabajo en equipo y cada decisión es parte de un consenso y de una visión coordinada.

A menudo el camarógrafo y el reportero tienen una experiencia y una visión distinta de la información. Cada uno trabaja por su parte y en el área de producción se complementan las incompatibilidades entre ambos.

Moviola

Esa certidumbre creció cuando Jorge Rodríguez me encargó facturar el guión de un nuevo programa: Moviola. Se trataba de un programa armado con pedacera de los primeros noticieros mexicanos que se realizaban en cine. Uno de ellos, el archivo de Demetrio Bilbatúa y el archivo de Cine de la UNAM. Fragmentos que corrían a través de una moviola y se transferían a video para poder transmitirlo por televisión.

Las dos principales lecciones de esa experiencia consistieron en aprender a armar un programa temático a partir de un rompecabezas, de esos fragmentos de película sin contexto; la segunda lección consistió en aprender a facturar un guión sobre la imagen en pantalla sin caer en la repetición, en la tautología de describir lo que el espectador ve transcurrir sobre la pantalla. Era el reverso del aprendizaje que había tenido al trabajar en mancuerna con un camarógrafo.

Hoy en la cultura

Poco tiempo después surgió la oportunidad de hacer un noticiero cultural en televisión. Se trataba del primer noticiero cultural de la televisión mexicana y se llamó *Hoy en la cultura*, en Canal 11. Fue un proyecto que se cumplió gracias a la iniciativa del entonces Secretario de Educación Pública, Miguel González Avelar que le encargó a su hijo la tarea de realizarlo. No todos los nepotismos mexicanos han resultado funestos, hay que reconocerlo.

Federico González Compeán tuvo el acierto de encargarle la tarea al escritor Armando Ramírez, quien puso sobre el papel las ideas que le darían cuerpo al programa y reunió a un grupo de colaboradores de los que yo formé parte.

Armando Ramírez fue compañero mío en el área de noticias en Canal 13 y rápidamente se convirtió un maestro indispensable en la aventura de hacer televisión. Armando había interiorizado las reglas básicas de la producción tradicional pero su forma de trabajo consistía en un rompimiento permanente con lo convencional y "jugaba" con nuevas propuestas, nuevos encuadres y modos de concebir la producción televisiva.

A menudo compartía conmigo las visiones que tenía de hacer televisión, muchas de ellas inspirada en lecturas, películas y series televisivas que constituían el objeto de su admiración. Así le dimos salida a *Hoy en la cultura*, un noticiero que iniciamos tres reporteros que compartíamos una sola cámara portátil para cubrir todo el espectro noticioso de la capital y poco a poco del país. En el mejor momento del noticiero llegamos a contar con una cámara más y en casos extraordinarios se llegó a rentar un equipo alternativo con su propio camarógrafo y asistente.

El principal eje del noticiero fue la pluralidad y la disolución de fronteras entre la cultura llamada "popular" y la mal llamada "alta cultura". Para nosotros no había alta cultura porque tampoco existía una baja, ni exquisita porque tampoco había una deleznable o vulgar. Bajo esas dos égidas nos encargamos de darle voz y presencia a todos aquellos artistas y actividades que de ordinario no participaban de la difusión masiva.

Tratamos de mostrar en un medio masivo que la cultura es un factor indispensable de desarrollo en la vida del país y de que en la vida cotidiana había más elementos culturales de los que la gente se imagina. Sabíamos que fomentar la tolerancia era un principio fundamental, el inicio de una labor de reconocimiento del Otro, ese Otro que es

diferente a mí y cuya diferencia enriquece mi identidad. El desafío consistía, y sigue como tarea y reto de los medios, pasar de la tolerancia al reconocimiento y al respeto.

Mi experiencia en ese programa fue en varios niveles: como reportero, cronista, reseñista, guionista y jefe de información. Recorrer cada una de las funciones es un aspecto muy importante de la formación. Sin embargo, conocer todos los puestos no garantiza la capacidad de mando porque como bien dice Herman Broch: "comprenderlo todo significa perdonarlo todo" y un jefe de información jamás le perdona al reportero no obtener la información que se le solicita. No hay pretexto que valga para incumplir con una orden de trabajo.

Mandar es un arte que debe contemplar una buena dosis de intransigencia con las reglas no escritas del periodismo y saber extraer de cada quien sus mayores cualidades. La jefatura de información, aprendí, es el equivalente a una dirección de orquesta, cualquier descuido, cualquier flaqueza, demerita el conjunto.

Por eso, por lo general, los "ascensos" de reportero a jefe de información traen como consecuencia cierto sentimiento de soledad. Es una función ingrata, de capataz, independientemente de la calidad de los reporteros con que se cuente. Un jefe de información, por la naturaleza del puesto, siempre quiere más, siempre debe querer más. Una certeza guía su trabajo: aquí lo que cuentan son los errores, no los aciertos. Dar en el blanco, cumplir con la tarea encomendada forma parte de las responsabilidades.

Al término del sexenio, como sigue ocurriendo en México, el proyecto se sumió en el deterioro por falta de apoyo institucional y porque debía de plegarse a los nuevos designios del burócrata en turno. A menudo, el nuevo funcionario trata de borrar la memoria del que lo precedió y trata de conseguir un brillo propio a costa de cercenar los logros de su predecesor. Así fue con *Hoy en la Cultura*.

Lo que nosotros habíamos considerado un avance en materia de libertad de expresión, pluralidad y tolerancia se acabó de un día para otro. No supimos distinguir en su momento que las "libertades" estaban autorizadas "desde arriba" y que mientras no exista una televisión social, como ya sucede en el radio, la censura y la autocensura será el pan de todos los días.

Sin embargo, todas las acciones que se emprenden a través de los medios tienen su envés. La libertad con que contamos, prestada o no, contrastó con la autocensura y superficialidad de quienes continuaron el proyecto de noticiero que inauguramos nosotros. Mucha gente, muchos artistas e intelectuales, todavía hoy, en 2004, recuerdan las "hazañas" informativas de la primera etapa de *Hoy en la cultura*.

Otras incursiones

La televisión es un veneno que una vez inoculado es muy difícil que te abandone. A pesar de que, tras esas experiencias intensas y aleccionadoras, me alejé de la televisión nunca fue totalmente. Participé como conductor de la sección de Teatro en el programa *Buenas noches*, de Luis Carbajo, quien siempre se mostró generoso y receptivo con mi manera de enfocar y elegir los trabajos que según yo merecían difundirse.

Participé también en *Televisa* gracias a la invitación que me hizo Héctor Tajonar, quien había producido todos los programas especiales de Octavio Paz y participaba activamente en la producción de programas especiales dedicados a la cultura mexicana. Tajonar me invitó a hacer la investigación y los guiones de una serie de programas especiales que produjo *Televisa* en el marco del Quinto Centenario del Encuentro de Dos Mundos.

Años después volví a coincidir con Tajonar cuando fungió como director de la Unidad de Producciones Audiovisuales de CONACULTA. Nuevamente me invitó a colaborar con él en la investigación, guión y conducción de mis reportajes en un programa de breve vida que se transmitía en *Canal 22* bajo el título de *Asterisco*.

La experiencia con Tajonar fue muy positiva en todo sentido porque es un productor que sí se entera de los contenidos del programa, porque contribuye a enriquecerlos, estimula laboral e intelectualmente a su personal y sabe remunerar el trabajo que solicita sin regateos ni pichicaterías, como regularmente sucede en el ámbito de la televisión mexicana.

Trabajé también como corresponsal con *Televisión Española*. El escritor Armas Marcelo, conductor y director del programa *Los libros*, me invitó a ser el corresponsal en México de esa serie. La experiencia en *Los libros* fue inédita para mí pues tenía que hacerme cargo de todo.

Era una corresponsalía cuya oficina era mi casa y desde ahí tenía que contratar los servicios de producción que se requirieran, el tiempo del Satélite Morelos para la transmisión a España, en fin, la papelería, las citas, toda la logística que implicaba la producción de mi segmento que era de 10 a 15 minutos.

Fiel a la preceptiva que indica que un buen trabajo es aquel en el que también te diviertes, trabajé con entusiasmo y me divertí mucho, sobre todo en los momentos en que los productores y periodistas españoles venían a México para que trabajáramos en

conjunto. Me tenía que hacer cargo no sólo de que contaran con el equipo de producción necesario y la logística del viaje sino también de que “durmieran rico” y comieran cosas que no les hicieran daño. Insisto, una tarea divertida porque significó actuar como una especie de anfitrión con personajes con un sentido de la profesión y de la cultura muy diferentes a la nuestra.

Realicé con ellos una cobertura muy significativa para mí en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara en 1997, porque tuve la oportunidad de entrevistar a Carlos Fuentes durante una hora a pesar de que la conductora “estrella” del programa no quería perderse una oportunidad de lucimiento con el escritor mexicano. Ésa es una de las desventajas de las corresponsalías y es la queja generalizada de los colegas: siempre que llega el titular del medio central, los corresponsales pasan a ocupar el cargo de “ama de llaves” o “valet” de los periodistas titulares. Sin embargo, tuve suerte y mi trabajo se respetó de igual a igual con el de ellos.

El mundo del cuadrante

Mi participación en radio no ha sido tan diversa como hubiera querido pero no por ello ha sido menos significativa. Todo empezó en 1988. Estaba en Londres y como no quería irme de allí llamé a la BBC y pedí trabajo. Me dijeron que mi inglés no estaba como para conducir el noticiero estelar de las nueve de la noche pero que me sugerían acercarme al World Service donde había algunos seres como yo, que venían de otros países con la intención de hacer periodismo.

Acudí con el chileno Domingo Valenzuela, director del World Service. Casualmente él era amigo de Víctor Vío, de Palomo y me recibió con mucho entusiasmo. Me encargó notas, empecé a hacer trabajo de redacción y un día recibí una llamada de México y debía regresarme por causas de fuerza mayor. Valenzuela me dijo que había un lugar y me designó como corresponsal del World Service en español, dado que el corresponsal británico no realizaba tareas de agencia y se dedicaba en exclusiva a los noticieros estelares en inglés.

Empecé a reportear asuntos de política mexicana y a hacer reportajes especiales sobre la cultura y el modo de vivir en México. Fue una experiencia muy interesante porque me di cuenta de las facilidades con que cuenta un corresponsal extranjero. Fue muy deslumbrante para mí porque bastaba con solicitar una entrevista, fuera con el Secretario de Hacienda, de Gobernación, para que en la misma semana la obtuviera.

Siempre se extrañaban de ver llegar a un mexicano, pero no oponían mayor resistencia. Eso sí, me interrogaban y tomaban todos mis datos personales. Al final del año no faltaba una canasta con vinos y latas de importación para halagar al periodista a pesar de que las notas que enviaba eran bastante duras y críticas.

Ese trabajo concluyó poco más de un año después ya que me pedían el material editado y grabado en un equipo profesional que no pude adquirir. Me las arreglé un tiempo para enviar la información como la pedían pero el costo del equipo y de la edición superaba en mucho lo que me pagaban.

Por lo general los corresponsales hacen una inversión como ésta porque colaboran para varios medios y sus ingresos compensan lo invertido. Fue una experiencia extraordinaria y curricularmente fue muy significativa.

Durante mi trabajo como Director de Difusión en el Gobierno del Distrito Federal tuve oportunidad de dirigir el segmento de *La Hora Nacional* que corresponde a la ciudad de México. Fue una experiencia gratificante que tuvo como resultado más de cincuenta programas dedicados a la discusión y a ofrecer enfoques e información que siempre contrastaba con la del gobierno federal.

El hecho de que un partido de signo contrario al PRI ocupara el gobierno de la ciudad más importante del país por ser sede de los poderes federales y concentrar la mayor población y servicios, colocaba nuestro trabajo en el centro de muchas miradas antagónicas al proyecto perredista.

El trabajo que realicé apoyado en un conjunto de profesionales, como yo, sin partido y con la vocación de servir a la ciudadanía desde un espacio público, pagado con sus impuestos, marcó una nueva línea de trabajo en *La Hora Nacional* que cargaba con el estigma de ser aburrida y oficialista. Hicimos un trabajo con las herramientas del periodismo, entrevista, reportaje, encuestas, crónicas. No descuidamos el lado de la difusión de los programas y logros del Gobierno pero nos resistimos con éxito a hacerlo oficialista y mesiánico.

Hice lo mismo en CONACULTA cuando estuvo en mi mano con pequeñas producciones radiofónicas para los Institutos de Cultura en los estados del país. Luego en el Festival Internacional Cervantino donde tuve oportunidad de realizar dos emisiones para la primera media hora de *La Hora Nacional*, pero esta vez del segmento que corresponde al gobierno federal.

En 2003 tuve oportunidad de realizar dos programas piloto para IMER que desgraciadamente no han salido al aire. Uno es una revista literaria y el otro un programa

de música popular con un acento en la cumbia. La ausencia de patrocinadores ha impedido llevar a buen puerto esta iniciativa. Aunque debo decir que a mis 42 años estoy aprendiendo a conseguir patrocinios, tarea en la que no tengo ninguna experiencia y en la que proceso con el sentido común, tratando de convencer a empresarios e instituciones de que vale la pena promover la literatura y fomentar la lectura a través de ese medio.

Convencerlos también de que la música popular debe contar con espacios de reflexión y análisis y no condenarla a la payola que es el régimen de la promoción musical en nuestro país, claro que hay excepciones muy dignas pero con muy poco apoyo económico y profesional.

Pienso que un mínimo adiestramiento en esta materia es fundamental para enfrentar proyectos independientes e incluso autogestivos por parte de nuestros egresados de Comunicación y Periodismo. No se trata de ofrecerles un curso, un taller o una materia, para llegar a ser el vendedor más grande del mundo sino de mostrarles un mapa de procedimientos para encontrar, en el marco de cada proyecto empresarial, la forma de hacer que converjan las búsquedas de un proyecto periodístico con los intereses comerciales de una empresa.

Sabemos que en las universidades privadas ésta es una cuestión medular, desgraciadamente los contenidos pasan a ser una parte accesorio, de su preparación ya que por lo general los alumnos están concentrados en ejercer una carrera que todavía no figura con ese nombre, sólo con eufemismos, en el concierto de las profesiones: empresario, empresario de la comunicación. Muchos alumnos estudian con la ilusión no de convertirse en un licenciado en comunicación sino en el mismísimo Salinas Pliego o Azcárraga Jean.

La colaboración más reciente que realicé en radio fue en Radio 13, en sus programas noticiosos titulados *Así es la noticia*. Cada sábado y domingo me encargaba de coordinar la sección de cultura. Pero a pesar de las buenas intenciones de la directora del programa me di cuenta que la sección cultural nunca tendría un espacio mayor, o digamos, más digno que el comercializado tiempo dedicado a los espectáculos. Me dedicaba a trabajar contra la idea de que la cultura espanta a la gente, o en el mejor de los casos la aburre.

Así que consideré que ese esfuerzo, además de no ser remunerado, iba a terminar en la recitación de una cartelera cultural con recomendaciones de a dónde ir el fin de semana sin el peligro de sufrir un derrame cerebral por las complejidades de la cultura.

Preferí abandonar la emisión y buscar opciones en las que no sólo hubiera una "buena intención" de difundir la cultura sino la voluntad de hacerlo en la confianza de que el radioescucha mexicano disfruta al escuchar ideas y el relato de un espectáculo o un trabajo que no necesariamente tiene que ser tan masivo.

Transcurrir de letras, el horizonte del editor

Mi primer experiencia como editor fue en la revista *Tiempo Libre*. Ahí logré hacerme de un mapa cultural. Una especie de quién es quién en la cultura ya que me encargaba de redactar gran parte de la revista y de hacer la revisión final. Muchos compañeros y amigos veían ese trabajo como de kinder garden porque no le encontraban ningún mérito a la redacción de "fichitas".

Sin embargo, esa redacción de "fichitas" me permitió no sólo tener un panorama muy completo de lo que se hacía en aquellos años sino también acrecentar una agenda de artistas e intelectuales que solicitaban que sus actividades fueran incluidas en la programación semanal.

Me di cuenta también que en las revistas internacionales, sobre todo las europeas, *Time Out*, *Pariscope*, y en Estados Unidos, *The New Yorker*, esa redacción de "fichitas" la ejecutaban los especialistas en artes plásticas, teatro, cine, literatura, en fin. Me dio tanto entusiasmo enterarme de eso que fue un estímulo para ponerme a estudiar y poder ofrecer una orientación más conceptual en las recomendaciones.

He referido ya mi experiencia en la revista *Época de México* durante 1991-1995, entonces de Abraham Zabludowski. La importancia de esa etapa residió en la posibilidad de trabajar con entera libertad los temas que se me asignaban y aprender a elaborar gráficamente mis contenidos.

El paradigma eran las revistas *Time* y *Newsweek* que incluían recuadros, gráficas y esquemas, para agilizar la lectura y desplegar de una forma variada la información. Ahí me encargué de hacer los anuarios junto con el coordinador de producción, Daniel Lasky y números especiales: Chiapas, el asesinato de Colosio, Vejez en México, La mujer en México, entre otros.

Otra experiencia muy significativa fue mi trabajo en *La Jornada Semanal* (1993) que dirigió Roger Bartra. Aunque colaboré en *La Jornada Semanal* que dirigía Fernando Benítez, quien antecedió a Bartra, fue muy importante porque fue un foro renovador en el panorama de suplementos culturales. Bartra abrió el espacio a experiencias intelectuales

extranjeras y nacionales que prácticamente carecían de espacio y voz en el concierto intelectual mexicano.

Participé desde la planeación del primer número y siempre me dieron la confianza y el espacio para publicar entrevistas y artículos que en ese momento no hubieran tenido espacio en ninguna otra publicación. La independencia de Bartra alcanzaba a *La Jornada* misma, situación que no hacía nada feliz al grupo que hoy, 2004, dirige el periódico

El panorama estaba dominado por los intelectuales consentidos del salinismo y las publicaciones que dirigían abierta o subrepticamente estaban encargadas de comentar las bienaventuranzas de un régimen que colocaría a México en primerísimo lugar en el mundo gracias al mesianismo de Salinas.

Ese grupo, comandado por Héctor Aguilar Camín, tenía un enorme alcance. En lo evidente: *Radio Educación*, *Notimex*, *El Nacional*, la revista *Nexos* y un conjunto de publicaciones que dependían de la publicidad oficial y eso les permitía la posibilidad de influir en su línea editorial.

En el sexenio de Zedillo cambió la dirección de *El Nacional* y llegó Enriqueta Cabrera, con quien yo había colaborado cuando era directora del suplemento *El Gallo Ilustrado* y posteriormente como subdirectora y luego directora de *El Día*. En 1996, a mi regreso de un largo viaje en Europa del que llegué sin empleo, empecé a publicar entrevistas con autores mexicanos en el suplemento dominical del periódico, la *Revista Mexicana de Cultura*. Un par de meses después me encargó la dirección del suplemento que asumí hasta octubre de 1998, cuando el periódico salió de la circulación.

Fue una gran oportunidad para poner en práctica muchos conocimientos adquiridos y ejercer una línea plural y abierta sin necesidad de sumarme a la política oficialista que seguía el periódico. Publiqué gran parte de los materiales que traía de Europa, la mayoría de ellos desconocidos en México y abrí las páginas a los colaboradores del interior del país que generalmente eran despreciados por los demás suplementos.

Actualmente (2004) codirijo una revista en internet que se llama *Ojournal.com*. La realizo con un par de alumnos de la Escuela de Periodismo Carlos Septién García. Es una página dedicada a la crónica, el ensayo y el reportaje. El grueso de cada número que renovamos mensualmente es un monográfico dedicado a un tema de actualidad en la ciudad: Baños públicos, Basura, El Metro y los transportes eléctricos, Crimen, entre otros.

El trabajo editorial es una de las experiencias más gratificantes que ofrece la profesión ya que tienes la posibilidad de pensar un conjunto de temas y posibilidades

informativas que una sola persona no podría cumplir. Es la posibilidad de hacer un mapa de las problemáticas sociales y culturales más complejas y realizarlas al modo del índice de un libro. Es un trabajo que tiene la cualidad de permanecer por sus enormes posibilidades de contextualizar los temas que se tratan.

V. Cuarta pared, la vocación escénica

El teatro ha sido una de las pasiones más encendidas en mi carrera periodística. Aunque su presencia ha sido intermitente nunca ha cesado. He tenido la fortuna de recorrer diversos ámbitos de lo escénico. Ya lo he comentado líneas atrás, en el marco de festivales artísticos y como redactor de la revista *Tiempo Libre*, después como reportero de cultura en *Unomásuno* y en largas tardes, relativamente fuera de mi compromiso laboral, como testigo de los montajes que distintos directores teatrales realizaban con miras a un estreno próximo.

Tuve la fortuna de conocer y amar el teatro desde niño por lo que nunca me fue ajeno a pesar de que me llevaba muchas sorpresas en cada nuevo acercamiento. Cuando empecé a cubrir la fuente de teatro para el periódico *Unomásuno* conocí al dramaturgo Emilio Carballido y a Sonia Miró, directora de una pequeña empresa, Editores Mexicanos Unidos. Sonia había aceptado el reto de Carballido de editar teatro, un género que a principios de los ochenta ningún editor medianamente cuerdo se hubiera atrevido a publicar.

Me invitaron a trabajar con ellos. Las notas de teatro que publicaba en el periódico habían provocado interés en Carballido y supuso, y supuso bien, que me debía apasionar mucho para que diariamente publicara una nota en relación a la dramaturgia, la puesta en escena o refiriera la aparición de algún texto extranjero sobre el tema.

Empecé a trabajar en la editorial con varias funciones. Me encargaba de asistir a la directora, colaborar en la organización y difusión de las presentaciones de los libros, promoverlos en los medios informativos, escribir o revisar algún prólogo y entrevistar a los autores de la colección. Los libros empezaron a venderse con agilidad y las presentaciones de libros eran un éxito de prensa y público.

Conocí a muchos dramaturgos y directores, pero hubo una presencia que me introdujo definitivamente al mundo de la escena: Hugo Argüelles, quien falleció justo en el momento en que ponía fin a este trabajo de memoria, el 24 de diciembre de 2003. Sonia Miró me había encargado una entrevista con el dramaturgo para la edición de uno de sus libros y un día me llamó a su oficina. Ahí estaba Argüelles, serio y grave, me preguntó si conocía su teatro, si había leído sus obras. A pesar de su enorme ego se sorprendió que le dijera que sí y le enumerara cuáles. Dijo que estaba de acuerdo en que fuera yo quien lo entrevistara.

De ahí se desarrolló una amistad profunda y duradera que me convirtió en uno de sus prologuistas "oficiales", no sin antes pasar por su legendario taller para aprender las

astucias de la creación y de la crítica teatral. Por ese taller habían pasado todos los creadores del movimiento conocido como Nueva dramaturgia: Víctor Hugo Rascón Banda, Sabina Berman, Oscar Liera, Jesús González Dávila, Oscar Villegas, entre otros.

Las clases tenían lugar en su casa, avanzada la noche y concluían en la madrugada. La "mejor hora para la creación", decía el dramaturgo. Tras una clase de géneros sostenida en la sabiduría del ya clásico Erick Bentley, autor de *La vida del drama*, pasábamos al análisis de algún autor contemporáneo: Pinter, Genet, Sartre, Becket, Stoppard, Jarry, Williams, Benson y luego alguno de los dramaturgos del taller leía sus avances y eran sometidos a la crítica colectiva, finalmente Hugo decía la última palabra y corregía y evaluaba el alcance de nuestros comentarios. Después nos íbamos al Vips de Chilpancingo, sobre Insurgentes a seguir comentando sobre teatro: los estrenos, la cartelera.

La muerte de Argüelles significa para el teatro mexicano una de sus mayores pérdidas pues su labor docente no sólo la realizó con dramaturgos y críticos sino también con jóvenes directores de teatro que se arriesgaban al montaje de sus obras. Además del aspecto creador, pues fue un dramaturgo versátil y prolífico.

Una forma de saldar esa deuda con el maestro consiste en recordarlo aquí y mostrar parte de los alcances de su obra a través de un ensayo en el que intento demostrar mis conocimientos sobre el género y la obra de un autor construida fundamentalmente en la comunicación con el mundo y con lo esencial del ser humano.

Antes de presentar el ensayo, quisiera remitir a algunas otras experiencias relacionadas con el teatro. A principios de los ochenta, gracias al periodismo, conocí a Sergio Magaña, otro de nuestros grandes dramaturgos clásicos. También la sed de aprender me llevó a su departamento en la calle de La Santa Veracruz para escuchar sus disertaciones sobre las leyes de la composición y la dramaturgia inglesa que le fascinaba.

En su viejo departamento conocí a Armando García, un joven dramaturgo entonces que poseía una escritura que me asombró. Me convertí en su lector y comentarista. Tuve la oportunidad de trabajar con él, como escucha y crítico de dos obras, una titulada *Antígona* y la otra *María Santísima*, ambas las dirigió Luis de Tavira en el Teatro el Galeón como parte de los trabajos del centro de Experimentación Teatral del INBA.

A esas alturas, 1985, ya estaba totalmente infectado por el virus del teatro. Por eso colaboré en la fundación de la revista *Artes Escénicas* que prometía ser una sucesora de la revista *La cabra*, editada por la dirección de Teatro y Danza de Difusión Cultural de la

UNAM. Viejos colaboradores de *La cabra* nos reunimos, Alberto Dallal, Esther Seligson, Armando Partida, Miguel Angel Pineda, Josefina Brun, para planear el primer número de lo que sería un gesto de independencia periodística. La aventura no duró mucho tiempo. Salimos a la venta durante dos años y el proyecto se vino bajo por falta de recursos. Fue un periodo altamente formativo porque significó la especialización definitiva en una disciplina que a pesar de que me apasionaba cuando me inicié, carecía de las herramientas suficientes para ser un buen oficiante.

Años después, en el 2000, trabajé con La Rendija, una compañía teatral independiente con la que guardaba una gran cercanía y enormes afinidades estéticas. Durante varios años me convertí en el comentarista de sus obras, participé en algunos de sus procesos creativos y los apoyé en la difusión de su trabajo.

Un buen día, la directora de la compañía me pidió que hiciera la dramaturgia de una obra que pensaban montar a partir de una búsqueda que se conoce como teatro personal y cuyo método consiste en trabajar las vivencias de los actores, ponerlas en interrelación con las expresadas por el resto de los miembros del grupo y crear una dramaturgia que ponga orden en ese aparente caos de testimonios. Dije que sí y cumplimos 50 funciones en el teatro Santa Catarina.

Sin duda, ésa fue una experiencia que también modificó mi manera de ver y entender el teatro, como se suele decir, adquirí una visión desde dentro, a pesar de que muchas tardes las pasé con Julio Castillo, Manuel Montoro, Ludwig Margules, entre otros directores, viendo cómo le daban vida a los personajes trazados en el papel.

En el orden del periodismo tuve oportunidad de colaborar para varias publicaciones periódicas, programas de televisión y radio comentando los estrenos y reseñando el teatro universitario del momento. Colaboré en un proyecto que organizó el Ministerio de Cultura de España a propósito del V Centenario del Encuentro de dos Mundos en 1992 con un ensayo sobre el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de Oxolotán, Tabasco. Me pidieron a mí ese trabajo ya que en 1988 realicé un programa especial para Canal 11 sobre la obra *Bodas de Sangre*, que habían montado los jóvenes actores tabasqueños bajo la dirección de María Alicia Martínez Medrano.

Paso ahora sí a mostrar la lectura que he realizado de la obra de Hugo Argüelles. Sirva esta forma de la memoria como un homenaje a su legado.

Propuestas y vigencia del teatro de Hugo Argüelles

La vigencia de la obra de Hugo Argüelles está en lo que tiene de inclasificable. Ahí es donde los clásicos sostienen su influjo y permanencia entre nosotros.

Aunque Argüelles se ha preocupado por trazar una clasificación que oriente la lectura de sus obras, por proponer una ruta, estamos lejos de lograr una versión definitiva de sus logros. Se ha visto en Argüelles a un gran maestro y con razón; se le elogia por su profundo conocimiento de técnicas y géneros teatrales pero son contados aquellos lectores que han visto esa maestría como un diálogo con la tradición dramática de occidente.

La medianía crítica coincide en elogiarle su conocimiento de los géneros y los mecanismos de la estructura dramática, lo que le ha permitido moverse con gran comodidad desde el realismo más convencional de sus primeras obras hasta un realismo mágico.

Ese diálogo con la tradición a que me referí consiste en serle fiel a esas esencias que nos persiguen desde nuestros orígenes culturales, desde la primera caída. Es decir, profesar fidelidad a los insomnios que nos acosan desde el primer atisbo de tragedia, ese llamado antiguo a impedir que nuestras heridas se marchiten.

No son pocos los críticos que insisten en ubicar la personalidad y la obra de Argüelles en un marco generacional. Nada más errático. Ceñir la amplitud de Argüelles a un conjunto de infelices coincidencias temporales, pero sobre todo, exclusivamente nacionales, es absurdo. Contextualizar la obra del veracruzano junto a las mediocridades seudopolitizadas y ruraloides de Dante del Castillo, Willebaldo López y Felipe Santander, sin señalar la minoría de edad de este trío, es injusto e inmoral.

Otras cercanías que se le endilgan a Argüelles son las de Vicente Leñero, Maruxa Villalta, Miguel Sabido y Antonio González Caballero. Con cada uno, Argüelles, guarda distancias irreconciliables. La percepción de la política es tan intensa en Hugo como en Leñero, pero Argüelles no la obvia, vive lejos del testimonio, es un elemento más de sus preocupaciones.

El humor negro, el absurdo, la comedia y la farsa son en Argüelles una cosmogonía, en Villalta, discontinua inmediatez. Argüelles no va al mundo prehispánico ni colonial en busca de un registro del pasado, ni de folclorismos inéditos, si se arroja, es para confrontar y crear una identidad.

En González Caballero sobrevive la etiqueta del existencialismo, algo tiene de cierto y en efecto puede ser que esa preocupación contacte temáticamente con algunas obsesiones que persiguen a unos cuantos personajes de Argüelles, pero que jamás sería un criterio de verdad para aproximarnos a la totalidad de su teatro.

Líneas atrás me referí a la amplitud estética de la obra de Hugo Argüelles y a la dificultad de parangonarla con búsquedas estrechas y conformistas. Quisiera alejarlo del teatro, pero sería criminal abandonar el páramo. Sin embargo, con todo y esa soledad dramática que acompaña a Argüelles en los primeros años de su carrera, por cierto de éxitos notables desde el principio, no vive fuera de la historia.

Se dirá que el asunto es Argüelles y no esta negativa a la mediocridad que anda por ahí, entorpeciendo el camino. Si menciono algunos fracasados es para pasar lista a los lugares comunes que de inmediato saltan para explicar el teatro de Hugo Argüelles: que si el señor del humor negro, que el realismo mágico, que la herencia de Usigli, que un teatro del horror y un conjunto todavía más abultado de imbecilidades que se reciclan desde hace 30 años por lo menos. Es importante contabilizar la mediocridad crítica para balancear fe y escepticismo.

Es en nuestra narrativa donde encontraremos con mayor facilidad las correspondencias con la obra de Argüelles. La ambición temática y la incansable problematización que Argüelles ha hecho con los géneros se corresponde a la de Carlos Fuentes con su inagotable proyecto: *La edad del tiempo*.

Comparo también la voluntad de crítica y el humor corrosivo de nuestro dramaturgo con el de otro escritor veracruzano enorme: Sergio Pitó, quien ha sabido darle un nombre a las emociones y los mundos de provincia en su propio lugar, en la ciudad de México y en el extranjero. Su trilogía: *Domar a la divina garza*, *La vida conyugal* y *El desfile del amor*.

Los ambientes de mayor asfixia moral y compromiso político con nuestra cotidianidad y costumbres se corresponden al que Inés Arredondo trazó en su literatura. Habría que confrontar *Los espejos* y *Río Subterráneo* con algunos momentos de *Los prodigiosos*, *Los cuervos están de luto*, *Los gallos salvajes* y *Los amores criminales de las vampiras Morales*. Pienso también en otro universo hermano, tan irrespirable como catártico, el de *La obediencia nocturna*, de Juan Vicente Melo y en *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, de Juan García Ponce.

La sensibilidad y riesgo de Hugo Argüelles le han hecho mucha falta a nuestra narrativa. Si se hubiera aventurado, no sería necio especular sobre las posibles cercanías con dos obras magistrales de Carlos Fuentes, *Aura* y *Constancia*, lejanas de la truculencia y el misterio chafa, sí, hermanas del enigma, la poesía, el humor y la ternura, de lo irreplicable.

Pero si hablamos de teatro habrá que asociar el de Argüelles con el que han propuesto dos figuras irremplazables en nuestra narrativa y dramaturgia: Hugo Hiriart y Jorge Ibargüengoitia. El primero con ese don de movilizar las potencialidades de la

imaginación y el juego. Hay quien ha dicho que es autor de los juguetes más preciosos de nuestra tradición teatral reciente y no se equivoca.

En el caso de Ibarguengoitia hay una combinación extraordinaria de agudeza y compromiso político, costumbrismo, invención y reconocimiento de hablas populares y "del campo", que fluye a través de estructuras dramáticas muy transitadas en las que se enmarca una inusual, por difícil, sencillez y eficacia en el diálogo y un humor negro implacable. Ahí es donde se afilia al universo de Argüelles.

Quiero expresarme aquí como un lector amoroso. El amor por una obra precede a la lectura y se gesta en el momento mismo de ejercerla. Con la obra de Argüelles me sucede lo que al amado, nada me falta; porque el dramaturgo ha puesto en la escena del lenguaje la diversidad, mundos múltiples, tradiciones que se alojan, si se quiere, de modo incompatible entre ellas, en personajes cómplices, enemigos, amantes, parientes, víctimas y verdugos. Hay espacio para la complicidad, la admiración, el rechazo y el desacuerdo.

Hay personajes que vemos asaltados por el tao, por las tradiciones y nombres del más antiguo hermetismo, seres que sucumben y responden a las tradiciones y mundos astrales más vigorosos, a los ritos más negros, personajes capaces de negar la sabiduría de los libros sagrados más viejos. También vemos desfilar la imbecilidad de nuestros días, el egoísmo, la burocracia como forma de ser y por supuesto un rosario de pecados capitales encarnados. Caras vemos animalidades no sabemos.

Comento esta diversidad para insistir en lo que hace de Argüelles un clásico: su fidelidad a la tradición y la voluntad de construir una nueva. Mexicano, sí, eso es indiscutible, pero también inglés. Me aventuro a proponer que una de las tradiciones más cercanas a la estética de Argüelles es la inglesa.

Por supuesto no es la única, cuando repasé las texturas que adjetivan a sus personajes consideré su filiación a ese mundo hermético que convive entre los mexicanos desde Oaxaca al mercado de Sonora, de Catemaco a la Colonia Roma, pero también que discute con el orden eclesiástico ortodoxo y progré y con la tradición literaria más fabulosa. Sobre esto volveré más adelante.

Con todo y que Argüelles se sabe maestro en la enseñanza de géneros, e incluso en su ejecución misma, creo que gran parte de su aportación y al mismo tiempo de la distancia que lo separa del teatro que se ha hecho en estos últimos 30 años, es la capacidad del dramaturgo para atender y ahondar en los temas de su preocupación, sin atender a las modas formales, y al auge que por fortuna cobró en nuestro país la profesión de director librándose del estúpido dilema: fidelidad al texto o el "texto como pretexto".

En su infortunado prólogo al libro *Los huesos del amor y de la muerte*, Héctor Azar, además de insistir en ubicar generacionalmente a Argüelles con "Antonio González Caballero y Vicente Leñero", dice que se trata de una "generación transicional y mutante que asistiría al esplendor, grandeza y decadencia de la llamada vanguardia teatral que tan ruidosamente pregonaron Jarry, Courteline, Tardieu, Neveux, Ghelderode".

Nada más lejos del dramaturgo. Es evidente que para Argüelles la vanguardia está dada por la actualidad poderosa y crítica que conserva Shakespeare, Goethe, Valle Inclán, Lorca, Poe, Borges, Bradbury, Sologub, Lautremont, L'Isle Villiers... y por supuesto ese monstruo llamado Strindberg, en cuyo teatro, el hombre interior es más real que aquel que ve y conoce el mundo.

No me parece casual que un dramaturgo como Harold Pinter incie, como Argüelles, su carrera en 1957 y que la cercanía y paralelismo con el inglés sea tan vivo, por lo menos durante la década de los sesenta: *El Cuarto* (*The room*, 1957), *La fiesta de cumpleaños* (*The birthday party*, 1958), *Regreso al hogar* (*The Homecoming*) y *La colección* (*The collection*) forman parte de esa cercanía.

Con todo, Argüelles ha sido más exigente y riguroso con sus personajes, que han sabido compartir con los de Pinter el peligro constante de perder terreno, su lugar en la sociedad y el corazón de su personalidad: la identidad. A diferencia de Argüelles, en Pinter hay una mayor voluntad de ubicar sus personajes socialmente a través del habla que de profundizar en los laberintos del carácter.

Puede sonar artificial esta insistencia en acercar al dramaturgo mexicano a tradiciones que parecen lejanas. No son unos rasgos superficiales los que acercan a Argüelles a mundos más amplios, son cuestiones centrales, temáticas y estructurales. Si los temas pueden ser percibidos y compartidos como una constante de época, la composición dramática es algo más complejo.

Como sucede en la tradición inglesa más añeja (pensemos en Shakespeare) al veracruzano le apasiona el retablo barroco en cada escena: cada elemento de su teatro está cargado de juegos con el tiempo: pasados en el presente, presentimientos y adivinaciones que pueden sugerirse en cambios de luz, o de tono, qué sé yo..., flashbacks, monólogos interiores que interpelan a un tú, que informan, pero que también fluyen de modo joyceano como dialéctica de la conciencia, como forma de conocimiento.

No es fácil construir coincidencias, acumular información y dosificarla como sucede con el thriller, como pasa también en la más rica tradición del enredo. Argüelles es un devoto

del laberinto. Hay que decirlo, conoce la lección de Shakespeare, pero también la de Moliere, la de Calderón y Ruiz de Alarcón.

Orfebrería barroca en los espacios temporales del drama, he dicho, pero también barroco en las moradas espirituales de sus personajes que fluyen delirantes y presas de la metafísica que nos heredó Strindberg y que Argüelles ha convertido en amorosa cercanía. Aunque varios críticos insisten en que Argüelles está más cerca de Ibsen que de Strindberg. La diferencia entre ellos no es sutil, es la que existe entre una fiesta y una junta, entre el jolgorio y la misa.

Pero mencioné a un dramaturgo, Pinter y una fecha, 1957. Ese año aparece también una visión compleja, y fascinante del *ethos* que reside en imaginadas animalidades: *El manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges. Bataille publica *La literatura y el mal* y *El erotismo*, Durrell, *Justine*, Celine, *De un castillo a otro*, Fellini filma *Las noches de Cabiria* y Kurosawa, *Los bajos fondos*. Parece casualidad, pero no lo creo. Por una vez, vamos a escupir sobre el azar y confiemos en que la historia también nos tiende hondas y felices conspiraciones.

Las cercanías continúan su multiplicación. También encuentro una correspondencia con Stoppard, quien me ofrece el mejor ejemplo de búsqueda y renovación de la propia tradición. Cinco años más joven que Argüelles, Stoppard ha sido acusado por sus compatriotas por su desinterés en lo político. El dramaturgo respondió, y en eso coincide con Argüelles también, que su interés radica en "establecer la matriz moral, la sensibilidad moral, a partir de la cual construimos nuestros juicios sobre el mundo".

Rosencrantz y Guildenstern are dead (1967) es una cima de esta actitud frente al mundo de la literatura y de la representación. Comparte con la dramaturgia de Argüelles varias constantes: la vida como representación teatral, humor, juego de palabras y dilemas de orden filosófico. Se trata de una comicidad basada tanto en el diálogo como en la acción. Un juego de influencias (*Esperando a Godot*, de Beckett) y diálogo fecundo con la tradición ("dos personajes secundarios del *Hamlet* de Shakespeare tratan de pasar el tiempo lo mejor posible hasta que se acabe la representación y su propia existencia, según acota la investigadora Guillermina Cenoz, en su libro *Historia de la literatura inglesa II* (Taurus, 1988)

Otros dramaturgos ingleses también guardan cercanías interesantes con las preocupaciones, el estilo y la manera de componer en Argüelles. Podemos mencionar al brillante comediógrafo Alan Ayckbourn (1939) con *Absurd person singular* (1972), interesante visión sobre la clase media y el matrimonio.

David Storey (1933), en deuda evidente con Chejov y Pinter, está cerca del veracruzano sobre todo en *Mother's Day* (1976), una farsa muy al estilo de Joe Orton cargada de comicidad y excesos sexuales que microscopian la vida doméstica inglesa. Sucede lo mismo con Hampton, sobre todo en su manera de dialogar (La adaptación de *Las relaciones peligrosas* es una buena muestra de su talento) y en los temas, véanse las sátiras: *The Philanthropist* (1970) y *Treat* (1976), la pieza *When did you last see My Mother?* (1966).

Insisto en compararlo con ese horizonte teatral porque no encuentro en México una intención ni un logro como el de Argüelles. Con la dramaturgia suiza y austriaca escrita en alemán guardaría también algunas filiaciones, sobre todo con la producción menos solemne de Durrematt (Konolfingen, Berna, 1921), Max Frisch (Zurich, 1911) y lo menos metafísico de Handke (Griffen, Austria, 1942).

La dramaturgia se comentará poco en las dos últimas décadas. Lo que sucede e importa en el mundo es el apabullante desarrollo del director como demiurgo, donde el dramaturgo cumple una modesta función de servicio (véase el teatro alemán y el trabajo del resignado feliz, Botho Strauss).

Ahí están las propuestas de Carmelo Bene, Mario Quadri, Giuliano Scabia, Berardinis, Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, Lindsay Kemp, Peter Schuman, Julio Castillo, Luis de Tavira, Juan José Gurrola y Ludwik Margules por mencionar sólo algunos de los monumentos a la dirección escénica de esta segunda mitad del siglo XX.

El malestar feliz

Hugo Argüelles no es un dramaturgo feliz. Sólo un malestar profundo hace posible una percepción tan plural del tiempo. Con todo y su optimismo, nos ha legado un teatro de reproches porque sabe que la memoria los atesora y son un modo de conocer aspectos de nosotros mismos que ignorábamos. Decía León Bloy, ese místico del dolor, como lo llamó Beguin, que "el hombre tiene lugares en su pobre corazón que no existen todavía y donde el dolor penetra a fin de que sean".

Argüelles cultivó el arte de la sospecha, por eso fue capaz de aprender y hoy enseñar que en el mal también podemos encontrar infinitas posibilidades de salvación. Si no pensara de ese modo no llevaría hasta sus últimas consecuencias las pasiones que le han destruido a tantos personajes. El dramaturgo se le adelantó a Ciorán: "la profundidad de una pasión se mide por los sentimientos bajos que encierra y que garantizan su intensidad y su duración".

El mundo es una herida que no cierra, que arde todos los días. El mundo es la tarea en la que diario fracasamos sugiere Octavio Paz. Argüelles lo sabe y sabe que de la vida nadie sale ileso y ha descubierto un método para evitar la locura: obligarnos a entender que todo es irreal y que lo seguirá siendo. No hay remedio.

El sexo excéntrico

Argüelles supo anidar en su corazón el mundo de lo femenino. Varios comentaristas de su obra han señalado que el dramaturgo se ha salvado de machismos y feminismos reduccionistas, pero es algo más de lo que se ha librado y no sólo de ese esquematismo de carácter finalmente político.

Argüelles supo que no siempre lo femenino se resguarda en el corazón de las mujeres, busca también el de los hombres. Esa pluralidad de lo femenino alecciona sobre la multiplicidad y hondura de los placeres, acerca al presentimiento de la verdad, a la certeza de que el centro está en todas partes. Es la excentricidad estética de Argüelles la que dota a sus creaciones de vigencia y un enorme poder crítico.

Si bien en la obra de Hugo Argüelles, el sexo es una cuestión central, no hace de los roles sexuales un paradigma, ni resulta de la relación entre ellos una operación estricta. Lo que le importa al dramaturgo es el análisis de las pasiones, las determinaciones que el sexo opera en los destinos individuales y sociales.

Hugo defendió sin tregua las unidades que llamamos individuos dotándolos de un ser esencial claramente identificable, sea dedicado al mal, a construir su propia libertad, su desdicha o a repartir y descubrir la bondad en los corazones más ocultos.

Las escisiones cristianas entre cuerpo y alma están abolidas en la dramaturgia de Argüelles. Existe un mundo imaginado, deseado, un alma y un cuerpo, un más allá y un mundo real que Argüelles se niega a separar.

Argüelles compartió la sabiduría de Rilke: "Nada, más que el amor, vence al poder y triunfa ante la muerte": vive con la certeza de que sólo el amor es capaz de transformarnos. Lo sabe desde hace más de treinta años, cuando las ilusiones redentoras se fincaban en el progreso, el dinero, el sexo... en fin todo eso en lo que hemos sabido ahogarnos. Hoy miramos hacia adelante y quedan pocas cosas capaces de devolvemos la identidad, la fundamental, ya lo dije, lo dice la obra de Argüelles: el amor.

Dos ideas nos dejan parte de esta reflexión profunda que su dramaturgia ofrece, una es de Karen Horney y otra de Sigmund Freud:

Karen Horney, escribe en *El autoanálisis*: "Lo cierto es que, porque a la sociedad no le conviene, es que condena invariablemente a las madres y esposas de más de sesenta años a una especie de momificación "respetable", con el subterfugio de que así resultan paradigmáticas para sus nietos -y desde luego para sus hijos-, cuando en verdad estas mujeres están en el inicio de una sexualidad intensa, pero ya sin los problemas de la menstruación y las angustias existenciales de la trascendencia a través de la maternidad, es decir, sencillamente están para gozar más".

En *Totem y tabú* Freud señala que "La idea de la posesión en la mujer generalmente configura su catástrofe; porque es el misterio que la devora. Ya dominada por esta compulsión, entra inevitablemente a la oscuridad de lo trágico".

En su obra, el mundo de las preferencias sexuales se libra del maniqueísmo que sobrevive en el mundo real. En el de Hugo es signo de percepción del mundo, primer albedrío. La naturaleza también es una elección. La identidad es un dilema.

Pero cuidado con las confusiones. *Los gallos salvajes* se prestaron a varias. Recuerdo la inocencia venenosa de Rafael Solana quien escribió a propósito del estreno, que la obra habría de atraer a tres tipos de público: "al auditorio gay, al que ahora está de moda dirigirse, y que tiene a Argüelles por uno de sus dioses; al público tremendista, amante de las emociones fuertes, de los guisos muy picantes, de los atrevimientos más audaces, y al de los entendidos".

Los gallos, más que una búsqueda sobre la cuestión homosexual, es una puesta en escena de las prohibiciones y de la tragedia que tiene como motor al sexo. Más que una denuncia al machismo y un sacrificio del homosexual se trata de ofrecer un sentido crítico sobre el modo que tenemos en México de autodestruirnos. Se trata de una historia negra que nos pone en la balanza de nuestro perseguidor voraz: el destino.

Lo fantástico

Decía Pascal que la verdad es cuestión de latitud. Agregaría también el malentendido. Al menos es lo que predomina en las coordenadas que habitamos. Desde hace por lo menos cuatro décadas nuestra marca de exportación ha sido el mal llamado realismo mágico. En ese costal se ha metido la imaginación de Guimarães, Borges, García Márquez, Cortázar y Fuentes, por mencionar algunos nombres fundamentales.

Ni realismo ni magia. La única realidad verdadera es la de la imaginación. ¿La magia?, el consumo reconoce como mágico lo que no comprende. Aparece como

extraordinario, no lo inusual, sino la oscuridad que las distancias históricas, geográficas y culturales producen.

Es necesario aclarar esto para distinguir entre lo fantástico y la magia si hablamos del teatro de Argüelles. No es fácil separar ambos elementos, sobre todo si lo fantástico es mucho más que un recurso técnico. Sabemos que toda literatura fantástica se funda en la imaginación y que en su origen lo fantástico se sitúa en "esa suerte de aspiración inconsciente por terminar la creación, por continuar la obra del creador", como indica Marcel Brion, que es citado por Harry Belevan, en su libro *Teoría de lo fantástico*, publicado por Anagrama en 1976.

Origen del simbolismo francés, Poe, uno de los espíritus literarios que guarda el corazón de Argüelles, en *Eureka* hace una distinción muy clara entre el problema técnico y el misterio estético: "la perfección de la trama es, en realidad, o en la práctica, inalcanzable, pero sólo porque es construida por una inteligencia finita. Las tramas de Dios son perfectas. El universo es una trama de Dios".

En ese "milagro" de lo fantástico, Argüelles, como Poe, expresa su negativa frente al progreso, su convicción de la imposible perfección humana. Sabe que en la ficción, en el teatro y la poesía, lo que cuenta no es lo que se dice sino lo que se hace sentir al lector.

María Luisa Rosemblat nos acerca aún más a esta definición: "lo fantástico, dice, revela un orden oculto de la realidad cuyas leyes escapan a nuestra comprensión. De aquí su carácter misterioso, opresivo y fatalista. Cortázar dice que: lo verdaderamente fantástico no reside tanto en las estrechas circunstancias narradas como en su resonancia de pulsación, del latido sobrecogedor de un corazón ajeno al nuestro, de un orden que puede usarnos en cualquier momento para uno de sus mosaicos".

El ocultismo revelador

No falta quien explica el respeto profundo de Argüelles a la magia por su ascendencia veracruzana, estado sede de un buen conjunto de magos y hechiceros. Puede ser cierto, pero eso no es importante, lo fundamental es la fe de Argüelles en el misterio, en la influencia, si se quiere llamar así a lo desconocido, de fuerzas oscuras, que no es otra cosa que el misterio y el enigma, así lo llamó Merleau Ponty, de la creación. Sólo se puede conocer el absoluto, si el absoluto nos habita.

En el teatro de Argüelles hay una referencia poderosa al mundo de *La cábala* y su visión es interpretativa y mítica, no mística. En su teatro no hay misticismo. No veo en

ninguno de sus personajes la intención de abandonar el cuerpo y privilegiar el alma. En su teatro, el placer es una forma de conocimiento. Si relacionamos la obra de Argüelles con La cábala es menos por la magia, que por su voluntad de cogitación intelectual.

Cabe indicar que según señala Harold Bloom en su libro, *La cábala y la crítica* (Monte Avila editores, 1979), *cábala* "ha sido, a partir más o menos del año 1200, la palabra que se aceptó popularmente para las enseñanzas esotéricas judías tocante a Dios y a todo lo que Dios había creado. La palabra "Cábala" quiere decir "tradición", en el sentido especial de "recepción" y, en un comienzo, se refirió a la totalidad de la Ley Oral. Pero existía entre los judíos, tanto en su suelo patrio como en Egipto, durante los tiempos de fermentación en que se iniciara el cristianismo, un cuerpo considerable de saber teosófico y místico".

Aunque Argüelles se ha propuesto establecer relaciones cada vez más amplias con el mundo hermético no deja de aterrizar situaciones de claro matiz sociocultural y político como la que se vive en el mundo rural de *Los prodigiosos*. La referencia de Usigli y Frazer es precisa y muestra otra faceta de la gema religiosa y mágica. Escribe Usigli:

"En México es muy difícil establecer qué hace la superstición y qué la magia, por eso el indio se las arregla para convivir entre ambas más allá de los dogmas de la religión que le impusieron. Esto forma el perfecto caldo de cultivo para que broten los más diversos "representantes" de todo tipo de "poderes" esotéricos, con lo que, a la vez, se crea un círculo que además de "vicioso", es persistentemente tragicómico y dolorosamente fársico".

Es curiosa la coquetería de Argüelles con esa certeza romántica del dictado que viven, padecen y gozan los grandes elegidos. Argüelles lo ha sido para crear y por eso no se priva de colocar al final de sus obras el testimonio de esa divina visitación que parece dictar la obra. *La ronda de la hechizada*, la terminó en seis días, *La dama de la luna roja* le tardó 35 y *Aguila Real*, 20. En 14 días escribió *Los amores criminales de las vampiras Morales*, en 9 *Los gallos salvajes*, en poco más de un mes *La tarántula art nouveau de la calle del oro*, por mencionar sólo algunos casos.

Éste es sólo un nivel de su relación con el universo ocultista. La importancia de la representación animal es un aspecto fundamental. Hay quien ha definido ese acercamiento como escatología.

Creo que esa señal puede distraer del sentido último que cobra el desfile de detritus y seres "horrendos" en la dramaturgia de Argüelles. No todos se animan a cargar una tarántula, ni a criar cuervos, no cualquiera mantiene a un gallo. ¿Conoce a alguien que colecciona escarabajos, vampiros, alacranes, cabras, cocodrilos, salamandras?

Argüelles no ha elegido el reverso de las animalidades más estereotipadas para hacerse el malo o el negro: no hay caballos, perros, tiernos gatitos, guacamayas o cotorros, ni canarios ni peceras. Ha optado por un mundo que se corresponde a un universo esotérico, teosófico al que no es fácil acceder.

Saberes de todas partes, energías de tiempos inmemoriales y una fusión compleja de lenguas y raíces acompañan a ese conocimiento. Somos obra y creación, pero también origen y gestión de mundos posibles, más amables, más intensos, tal vez oscuros.

Los escarabajos que nos ofreció Argüelles en la obra del mismo nombre no sólo empujan, cargan y se tragan su bola de excremento, son al mismo tiempo la expresión de una esperanza. El dramaturgo puso en sus manos un destino que podían empujar, tragarse u olvidar porque presente y sabe de una mañana que los egipcios conocen bien. En medio de ese fulgor matinal reina Khepra, como si fuera un escarabajo sagrado, que no rueda una bola de mierda, sino de luz, el mismo sol, a través del firmamento. Ésa es también la imagen del dramaturgo que impulsa una bola oscura de personajes luminosos.

¿Qué hay del canto de los gallos? Según el Zohar, el gallo canta tres veces antes de la muerte de una persona. Se le relaciona con el sol, con la muerte y la resurrección, por eso aparece en los cuatro evangelios de la profecía acerca de San Pedro negando a su maestro antes que el gallo cantara tres veces.

"Su canto pone en fuga a los demonios que le escuchen. De todos los animales es el único macho que sin hembra alguna pone en secreto un huevecillo, del que sale, a las tres lunas justas, una pequeña culebra cuya mirada es mortal. ¿Es así la dinámica esencial que destruye a Luciano, el Gallo Rojo de los *Gallos Salvajes*?

En *La clavícula de Salomón* la cabra representa el disimulo y la astucia más refinada, se dice que tiene "arte" o pacto con el diablo. Pero no sólo son animales los símbolos ocultistas que traza Argüelles, por poner un ejemplo, traigo aquí a Azura la de *Los prodigiosos* que bien puede responder a una representación zoroástrica y ambivalente que se relaciona con el fuego divino, una llama de ardor perpetuo cuya chispa anida en la humanidad.

Los Rosacruces llamaban salamandra a los elementos del fuego. Refiere Esther Seligson que en *El ritual de la salamandra* (1961), Evelia cuenta que según la leyenda "La salamandra vive adormilada casi toda su vida, incluso así tiene su cría, pero ya cercano su climaterio comienza a apetecer el fuego. Despierta con esa avidez, lo busca y entonces ya sólo vive próxima a él... como en una especie de delirio sexual. Es entonces cuando se la

puede meter entre las llamas y permanece en ellas como hipnotizada, consumiéndose en un gozo que le cuesta la vida”.

La lista es larga, pero no quisiera dejar pasar uno fundamental, provocador y dueño de muchas y enormes páginas en la literatura universal: el vampiro. En Argüelles es una relación fundamental, no tanto por las razones que alimentaron el mito consolidado por Stocker como por el espíritu romántico con que Strindberg lo dotó. El de esas vampirizaciones sutiles, siempre invisibles, de un sujeto hacia otro.

Ése es uno de los ocultismos argüelleanos, el otro, el fundamental, ya lo expresó Victor Hugo, en su *Shakespeare*, y es el que explica en lo fundamental "los deberes" trascendentes de la religiosidad teatral de Hugo Argüelles:

"Todo hombre es libre de ir o de no ir a ese terrible promontorio del pensamiento desde el cual se divisan las tinieblas. Si no va, se queda en la vida ordinaria, en la fe ordinaria o en la duda ordinaria; y está bien. Para el reposo interior, es evidentemente lo mejor.

"Si va a esa cima queda apresado. Las profundas olas del prodigio se le han mostrado. Nadie ve impunemente ese océano. Desde ese momento será el pensador dilatado, agrandado, pero flotante; es decir el soñador. Un extremo de su espíritu lindará con el poeta y otro con el profeta. Cierta cantidad de él pertenece ahora a las sombras. Lo ilimitado entra a su vida, en su conciencia... Se convierte en un ser extraordinario para los otros hombres, pues tiene una medida distinta que la de ellos. Tiene deberes que ellos no conocen”.

Animalidades

Hugo Argüelles nos ha legado un conjunto de siniestras paciencias que el inconsciente colectivo ha confinado a la sombra. El dramaturgo ha invitado al festín animales de todo tipo: los que dan sentido a la fábula y aquellos que alimentan la zoología. Nos ha contado destinos de nubes y sirenas, de ninfas y querubines, no aparecen en sus obras los seres fabulosos que sorprendieron a nuestros abuelos: ni esfinges ni centauros ni unicornios.

En cambio ha creado entidades intermedias entre la zoología y la fábula. Encontramos en su teatro seres tan peligrosos y extraordinariamente semejantes a lo humano como la mantis religiosa que gira totalmente su cabeza sin perder de vista a su verdugo, sin mover un ápice de su cuerpo.

Hay mantis religiosa en todas partes y en todas, con todo y las determinaciones históricas de la cultura, se aprecia la actitud del que predica y espera, de esas paciencias que aguardan nuestra debilidad.

Con la imagen de la mandrágora sucedió lo mismo. Víctor Hugo, refiere Callois, utilizó "la inofensiva cigarra como símbolo de las negras potestades del abismo". Lautremont en sus *Cantos de Maldoror* hizo lo mismo. Dice Callois que Maldoror y el Capitán Nemo se parecen, si hubiera conocido a Argüelles diría lo mismo: "es un vengador, un despreciador del orden establecido, que no le teme a la crueldad.

Argüelles comparte con Lautremont una dimensión espiritual: conoce y ama lo divino, por eso no es capaz de respetar las atrocidades que se cometen en su nombre, sabe que la única forma de fracturar el rostro de la divinidad es la creación, es el modo exclusivo de demostrarle al Creador que es también el Gran Culpable.

Argüelles ha optado por mostrarnos el mundo a través de seres que de ordinario se detestan. Aceptó el reto de lo inusual, de crear una nueva piel para estos organismos que las dicotomías viles de occidente instalan en el mal. ¿Nueva piel?, sí, la de la bipolaridad y más aún, la ambigüedad: otra pedrada en el ojo de Dios: Argüelles reconoce en El, una fascinación creadora por "superarse en lo execrable". Eso lo supo Víctor Hugo hace más de un siglo cuando reconoció en la imagen horrenda del pulpo, la vocación estética del Gran Dios.

En su sugerente ensayo, *El animalario divino, aproximación a la dramaturgia de Hugo Argüelles*, Esther Seligson hace bien en separar la concepción zoológica que propusieron Tennessee Williams y Edward Albee, de la que ofrece Argüelles. La diferencia es enorme: en Argüelles la animalidad no es objeto de una observación experimental y calculada de los efectos de la marcusiana unidimensionalidad en las estructuras más elementales de los seres humanos, sino, y sobre todo, íntima trascendencia, revelador simbolismo, reconocimiento profundo de nuestros lazos con la naturaleza, descubrimiento del nahual.

¿Humanos zoomorfizados, animales humanizados?, ni uno ni otro. No hay un asalto que convierta humanos en animales, tampoco pasa lo contrario. Sucede que una especie de destino ha trazado y escondido la animalidad en el interior de los seres. Como si una larva se pusiera a madurar en el interior de un personaje y llegado su tiempo estallara la metamorfosis violenta.

Esther Seligson acierta cuando dice que "No se trata de máscaras *camavalescocircenses*. Se trata de amplio nahualismo: el alma de la creatura animal que se

apoyó en la personalidad humana y se le mimetiza como una suerte de alter ego sin pretensiones de posesión o desdoblamiento".

Digamos, para distinguir, en Borges esa animalidad, o zoología, es invención de las moralidades por venir, en Argüelles reconocimiento del pasado y el futuro. La codificación animalesca amplía los horizontes de la conducta y extraliterariamente, de la interpretación actoral.

El nacionalismo

¿Dónde está el nacionalismo de Hugo Argüelles? En las situaciones que viven sus personajes. Tamayo decía que un artista, por universal que fuera, tenía un acento que permitía distinguir su procedencia, sus raíces. El acento que define a Argüelles consiste en la mexicanísima naturaleza de las situaciones:

¿Dónde podemos localizar un mundo de relaciones tan cifrado entre la brujería y el catolicismo, el fanatismo ciego, la atmósfera irrespirable y mediocre de la familia, las mentalidades provincianas encerradas en sus atavismos a piedra y odio, el orgullo virginal de la solterona, el jolgorio rapaz del velatorio y el entierro, el lúdico desafío a la muerte, el culto a la madre, nuestro matriarcado subterráneo?

¿No hay un acento en esa soledad catártica de las vampiras Morales, en el machismo violento y criminal de Luciano Miranda, pero sobre todo en la mueca sin humor de los horrores primordiales, el patetismo metamórfico de la tarántula Arminda, en la beatería cachonda y caritativa de una falsa sabiduría en la Azura (Consuelo) de *Los prodigiosos*, en ese humor paródico, agridulce e implacable de ida y vuelta en *El concierto para guillotina y cuarenta cabezas*, en la boda cósmica de las alacranas?

Nada de lo esencial que sucede en esa larga noche numinosa que propone Argüelles podría pasar en otra parte que no fuera aquí, entre nosotros, entre los hijos de la Malinche y sin embargo los dilemas, las preguntas esenciales suceden desde siempre y en todas partes.

Argüelles será leído en un futuro lejano pero no por el hecho de ser mexicano, ni para enterarnos cómo era una familia en el México de los sesentas, setentas y ochenta sino por su universalismo y la calidad de su imaginación.

Se destaca en el dramaturgo su filo crítico. Esa agudeza la han llamado "crítica social", "compromiso con la realidad". Puede ser, pero muy lejana y distinta de lo mediato.

Se tiende a considerar como crítica social y política a la denuncia, al panfleto, incluso en su más noble sentido: el yo acuso, que señala las injusticias inmediatas.

Tenemos una literatura decimonónica que detalla conflictos entre liberales y conservadores, una novela de la Revolución que testimonia la violencia que nos dio origen, hay quien le llama literatura del 68, a los documentos orales recogidos en medio de la sangre y el crimen de Tlatelolco.

Sin embargo, esa huella de la historia y la política tiende a diluirse por efecto del tiempo. No son los hechos los que dejan su impronta en la literatura sino los motores humanos que los producen. Es decir, el odio, la envidia, el amor, la pasión, la libertad. Valores atávicos, no inmutables, históricos también, coloreados por el paso del tiempo, pero perdurables en su determinación fundamental de lo humano.

No encontraremos en la literatura de Argüelles un panfleto contra la inflación, tampoco una radiografía del racismo y la represión en Oaxaca y Chiapas, no denunció en su teatro las irregularidades electorales en Chihuahua, Michoacán y Aguascalientes.

Su rabia y compromiso político durará mientras México sea una herida abierta y purulenta. Michelet decía: me duele Francia. A Hugo Argüelles le duele México, la injusticia, el machismo, la falta de libertades, las sexualidades atávicas y heterodoxas, los paternalismos bárbaros, las soledades irremediables.

La crítica más feroz que le conozco es la que emprende contra las entidades que se empeñan en negar toda posibilidad de cambio. Un teatro que se abandera en la libertad de los seres, portador de una confianza enorme en las metamorfosis, no se interesa en protestar por las restricciones sociales y culturales, sino por lo que de difícil, o imposible, sea su transformación.

La historia: trilogía de la conciencia.

La pregunta me asedia y se repite desde el inicio: ¿Cómo sería el rostro del teatro mexicano sin la dramaturgia de Argüelles?, ¿qué hace imprescindible a un autor?: su capacidad de devolvernos las palabras viejas cargadas de nuevos sentidos, el aliento de la poesía añeja que refresca, que nos deja asomar a la ventana trasera donde el orden imperante ha confinado la posibilidad de vislumbrar el futuro.

Para ese ser que nos oye y escribe, ya no tiene importancia lo que fuimos ni somos, sino la metamorfosis que anuncia este presente en el que conocemos y deseamos. Ahí es

donde reside el significado más hondo del sentido histórico, en la apuesta por lo postrero, lo que dura, lo que se le rebela al tiempo corrosivo.

El autor de *La trilogía colonial* sabe que la historia es también un corazón que late con la fuerza de la particularidad nacional y política pero que también se inscribe en la órbita siempre cósmica de un dictado, de un fatum poderoso e inevitable que nos arrastra.

Sabe que nuestro universo es ético, es decir político en su exigencia de toma de posición, pero reconoce que las resistencias más íntimas son también proferidas en el reconocimiento de esa voz *otra* que nos anuncia, en el sentido cristiano de anunciación, otro mundo, otras posibilidades.

Esa fuerza interpretativa y de diálogo entre lo particular y universal de lo histórico hermana la obra de Argüelles con la de Rodolfo Usigli y Sergio Magaña. Forman un trío de preocupaciones compartidas que han arrojado visiones imprescindibles sobre nuestro pasado: la conquista, el mestizaje y la identidad.

Fuera de todas las líneas pedagógicas a las que ha convocado su figura, fuera de las congratulaciones y los agradecimientos personales, la obra de Argüelles es resultado de una lectura apasionada y polémica de la historia. Qué absurdo debió resultarle al dramaturgo la fiesta servil y patriotera de la identidad. Un horizonte de 500 años donde crucificar nuestro lamento y lanzar la primera piedra de nuestra indignación.

Desde hace más de dos décadas, Argüelles indaga en esas huellas de nuestra identidad. No contamos en nuestro teatro con reflexión más honda. Hay otras, pero atomizadas, menos ambiciosas y totalizantes, apenas guiños que plantean, sin desarrollo, el viejo problema.

No abundaré aquí sobre las virtudes estructurales de la *Trilogía colonial*, lo único que quiero dejar asentado es el pensamiento histórico de Argüelles, su capacidad para relativizarlo todo, para hacer de la interpretación una fuerza crítica que mira el pasado desde el presente, lejos de una voluntad didáctica.

No puedes ir contra lo que te ha sido dado, le dice Tecatziñ a Dominga en *La ronda de la hechizada*, es decir contra la historia, contra la flor y el canto que nos conforma. La historia de nuestro mestizaje empieza ahí, donde localizamos la primera resistencia, donde se gesta el primer híbrido: ese uno que también es otro, herida que no cierra, ojo del mundo antiguo, dolido ciclope.

Luis de Tavira ha dicho que "la teatralidad de Argüelles, a su manera, intenta responder a la impronta fundadora de Usigli: la construcción de una dramaturgia nacional que responda a la interrogante por lo mexicano". Esta búsqueda de la identidad es parte del

sentido histórico, Antonio Magaña Esquivel, en su crónica al estreno de *La dama de la luna roja*, muestra otro aspecto de esta pasión por la historia:

"Argüelles se propuso plantear no un drama histórico, sino su interpretación, o sea, el planteamiento de una experiencia del poder amoroso en conflicto con la ambición política... el verdadero drama de esta pieza es el de la conciencia".

Aguila Real (1992), *La dama de la luna roja* (1969) y *La ronda de la hechizada* (1967), son unidad indisoluble, mosaico del mestizaje que encontrará sus resonancias en las visiones históricas más complejas y ricas de nuestras literaturas: *Terra nostra*, de Carlos Fuentes, *Palinuro de México* y *Noticias del imperio*, de Fernando del Paso, *Llanto*, de Carmen Boullosa *El martirio de Morelos*, de Vicente Leñero, *Crónica de la intervención*, de Juan García Ponce, *La lejanía del tesoro*, de Paco Ignacio Taibo II, *Madero el otro*, de Ignacio Solares *La santa de Cáborá*, de Brianda Domecq, *Las adoraciones*, de Juan Tovar, *Felipe Ángeles*, de Elena Garro, *Moctezuma II*, de Sergio Magaña, *Moctezuma*, de Francisco Monterde y el Cristóbal Colón de Benítez por mencionar sólo algunas de las búsquedas históricas narrativas y teatrales de nuestro siglo mexicano.

Composición

El estilo es una forma de moralidad estética, es eso que hace inconfundible a un autor. Pero también se ha dado en llamar estilos a ciertas filiaciones estéticas, al modo en que un artista enfrenta sus preocupaciones. En muchos trabajos Argüelles aborda un estilo romántico como lo definió Rodolfo Usigli.

Hay puntos de correspondencia entre lo expuesto por Usigli y las preocupaciones de Argüelles. Un ejemplo es la vocación no imitativa, sí interpretativa en el teatro del veracruzano. Insistencia en mirar el pasado desde una doble "tendencia de establecer en el espíritu del hombre la persistencia del ayer y la expectativa en un futuro que se ligará a él por encima de la vida terrena".

Otras de las características son sus aspiraciones vitales siempre incumplidas, la expresión ilimitada y delirante del sentimiento y la invención de la vida. Como en la tragedia shakespereana, Argüelles privilegia y subraya en su teatro la presencia de la bipolaridad, la dualidad fecunda que alimenta obras de profundidad extraordinaria como *La boda negra de las alacranas*, *Los amores criminales de las vampiras Morales* y por supuesto *Los gallos salvajes*.

En el teatro de Argüelles la lección shakespereana de la luz y sombra, del bien y el mal se cumple. Insisto en el ejemplo sobresaliente de *La boda negra*, pero también es una intención que se reparte en todo el teatro argüelleano, esto es, la ruptura permanente del tiempo, la entronización del misterio y la invitación a participar en el drama a seres sobrenaturales, fantásticos, fantasmales, hechiceros, como los que todavía viven en ese hogar literario que se llama *La tempestad*, *Sueño de una noche de verano*, *Hamlet* y *Macbeth*, como *Ariel* y *Calibán*, ese Ariel con quien José Antonio Alcaraz hermana la Ariela de *La boda negra*.

Debo citar aquí el acierto de Alcaraz que prologa *La boda negra de las alacranas*: "si se quiere pudiera decirse que la eficiencia de un dramaturgo residiría en ser capaz de tener ambas visiones (llevadas a cabo de modo igualmente satisfactorio): aquella de *La tempestad*, y la correspondiente al *Rey Lear*. Fantasía y realismo, una vez más. A un tiempo: la espiritualidad y una pronunciada decisión para tener los pies muy puestos en la tierra. Estas dos vertientes están resueltas de manera magistral en *La boda negra de las alacranas*, pero no rigidamente, como casilleros establecidos; sino -una vez más- interpenetrándose tanto con rigor como flexibilidad".

En su tragicomedia *Los huesos del amor y de la muerte*, (1992), Argüelles elabora un delicado experimento tonal "en el que junto con el estilo romántico se mezclara el mío de 'humor negro' ". Tal vez esta obra reciente es uno de los mejores ejemplos de esta intención que recorre gran parte de su obra.

Acotación

Imprecisa como un poema es la acotación de Hugo Argüelles. Simulacro de puesta en escena, guía de la intuición, no de la acción. La acotación no sólo espacializa el diálogo y caracteriza al personaje, también adjetiva. Argüelles reconoce en el texto dramático un estado larvario, el prólogo a la representación, pero también le guarda consideraciones literarias porque sabe que sus personajes están hechos de tinta y de papel, de una realidad tan poderosa y eficaz como la del escenario y la vida.

Personajes

Se reconoce la maestría de Argüelles en la comedia, la tragicomedia y la farsa, pero la trayectoria emocional, psicológica y de carácter en sus personajes corresponden a la pieza.

Argüelles es un artista preocupado por el camino, por los procesos. Si el punto de llegada importa es porque significa el cumplimiento de un destino. Lejanos a las narrativas lineales, sus personajes se inventan el laberinto. Modificación y creación de la conciencia. El Santón de *Los prodigiosos* dice:

"Volví mis ojos hacia mi mismo y entonces comprendí que todo parte de uno y en uno está el principio y el fin de todo".

En su *Concierto para guillotina y cuarenta cabezas*, obra que el dramaturgo considera un ejercicio para alumnos de actuación, propone problemas complejos y de enorme interés: la construcción de un personaje sin parlamento, con un conjunto de características que se describen al modo de una acotación y una anécdota que justificará su presencia en el texto y el escenario.

Estos casi personajes de notable correspondencia beckettiana (ver *Pavesas*, de Samuel Becket, Tusquets editores) tienen la eficacia de una farsa que me atrevo a llamar aforística.

Aburrimiento

Una mujer de aspecto vencido, con la larga cabellera cubriéndole el rostro, acentuando aún más su actitud de hastío, está frente al espejo. Ahora se abre el cabello y vemos que su rostro carece de rasgos...Toma un lápiz de labios. Parece que fuera a pintarse los que no tiene; pero con la mayor naturalidad, se traza en el rostro cuatro líneas de un "gato" y empieza a jugar sola, frente al espejo.

Elegí Aburrimiento pero ver también *El ganster, Paternidad, Triángulo vikingo y Beethoven*.

Diálogos

En la mayoría de las obras de Argüelles, el diálogo no se ciñe a reglas de composición estrictas. La libertad de que goza el personaje le permite ser fiel a su propia trayectoria. Pareciera que los personajes confían totalmente en ese dios veracruzano que los anima y los empuja al albedrío, seguro de que van en cumplimiento de su destino. Los personajes saben para qué sirve el diálogo y obedecen: a veces hay que avanzar en la anécdota, en otras ocasiones hacer un buen chiste, mostrar sicologías. Todo se cumple, pero sin esquemas.

Quiero aclarar que la intención que ha recorrido este ensayo es la de ofrecer una guía de lectura que se orienta a las zonas de mayor vigencia y a las propuestas estéticas de Argüelles. No tiene aspiraciones clasificatorias. Si las tuviera no sería posible hacerlas con las herramientas críticas más usuales. Cómo no caer en contradicciones al afirmar el "realismo expresionista" de Argüelles, o sus momentos de "clasicismo romántico", o su "heroico antiheroísmo", o en esa estúpida insistencia en hablar del costumbrismo argüelleano. En gran parte, como señalé al principio, la vigencia de la obra de Argüelles radica en su resistencia a la clasificación.

Argüelles ha domesticado los géneros como si fueran bestias. Eso no se lo dice a todos, porque no todos pueden seguir esa lección. Ese es el drama de la disciplina y el conocimiento. En público Argüelles enseña y juega con el orden, pero se queda solo y le sorraja el fuste del desprecio y el trastorno. Así finca su fidelidad al teatro, a la tradición teatral: en la clasificación estricta y el mayor desorden.

Insistencia final

La pregunta insiste: ¿en qué consiste la vigencia de la obra de Hugo Argüelles? Si lo anterior no fue respuesta suficiente, por fortuna contamos con una dramaturgia viva y fértil que hace posible la respuesta, se trata de una literatura nueva y renovadora.

Ante todo la que profesa Carlos Olmos, la que definió a Oscar Liera, y al provocador Oscar Villegas. La intermitencia, lúcida y antisolemne, de Sabina Berman. La enorme imaginación verbal y escénica de Armando García. La aventura de los dramáticos juguetes literarios que ha construido Hugo Hiriart y la insistencia, que día a día se complejiza y enriquece, de Víctor Hugo Rascón Banda.

No hablo aquí de benefactoras alquimias: Caballero-Tovar, De Tavira-Leñero, De Tavira-Enríquez, González Dávila-Castillo, Falcó-Gurrola, Serrano-García Bergua, Pineda-Rascón, por mencionar las más conocidas y relevantes mixturas de dirección y dramaturgia. A lo largo del trabajo quise sembrar guiños que remitieran a esa personalidad apasionada, posesiva, compleja, que caracteriza a Hugo Argüelles. No quiero invadir los márgenes de su obra con afectuosas consideraciones personales, pero es inevitable.

Compartir esta temporalidad autoriza a exponer nuestras afinidades personales: un hombre que sabe envolverse en el misterio, que se toma en serio y de inmediato se sonríe, que actúa el personaje *Argüelles* (El otro Argüelles, diría Borges), que lo sacrifica en la

modestia, que lo imposta en el orgullo y la soberbia, que lo desbarata como un terrón de ternura, un hombre que enseña y aprende, un seductor...

La mitología personal nos aclara muchas cosas: he sabido que Argüelles no pactó con los demonios, la fortaleza de su soledad acompañada les infundió respeto. Pronto se dieron cuenta que a través del teatro se apropió de almas pías e impías. Esto sorprendió a los seres del averno. Sobre todo a Lucifer que sigue sin encontrar el porqué de esa solaridad nocturnal, que ha borrado el día y la noche en la calle de Cacahuamilpa.

Hay quien dice que las razones se encuentran en el *Sanctum Regnum* de *La Clavícula de Salomón*, un espejo que está prohibido a los demonios; que además, Argüelles es aliado del peor enemigo de los seres que se quieren inmutables, es decir, aliado de la historia, ese monstruo enorme que se encargará de todos los recuerdos.

La obra de Hugo Argüelles forma parte de eso que Wilde, en su *The Decay of Lying*, llamó las "bellas cosas falsas". Este es un intento de corresponder a esa huella que su obra me provoca, es la huella de la imaginación que no quiero traicionar con "los hábitos descuidados de la exactitud". Soy el culpable exclusivo de lo dicho, la crítica es aquí "la única forma civilizada de la autobiografía".

Cuerpo a cuerpo, pasos en la danza

Mi primer acercamiento a la danza contemporánea fue hace 22 años. Varios intereses motivaron esa aproximación, no sé cuáles de los que referiré fueron más importantes.

En ese momento, 1982, todos tenían la misma prioridad. Una era la posibilidad de encontrar un medio de expresión y también, por qué no, a la larga, un medio de composición. Otra prioridad fue que la danza contemporánea, el trabajo coreográfico sobre el escenario, me ofrecía verdaderas dificultades descriptivas y de análisis porque significaba el desafío de transcribir, con *intensidad*, imágenes a un mundo verbal que se resistía a la reconstrucción textual del tránsito del cuerpo sobre la escena.

Pensé que expresarse artísticamente a través del cuerpo me permitiría desarrollar una disciplina de un carácter muy distinto a la deportiva, práctica que yo había desarrollado con constancia, pues lo competitivo se desplazaría a favor de una mirada interior, y las posibilidades de expresión personal se multiplicarían. A pesar de que tenía algún tiempo dedicado a la práctica del Wu-Shu, que obligaba a una disciplinada

introspección, la sensación de lo artístico era muy distinta y esa diferencia consistía en el esfuerzo de comprender el mundo que transcurría más allá de mi propio "ombbligo".

Me facilitaría, pensé, la comprensión del aspecto estético, ya que poseería, como espectador-ejecutante, parte de los secretos que hacen legible una propuesta artística sobre el escenario. Con esa intención me acerqué al Ballet Independiente, dirigido entonces por Raúl Flores Canelo, un coreógrafo y bailarín que se había iniciado en la danza a finales de los años cincuenta y que en 1965 contaba ya con una compañía que se consolidaría a finales de los 70.

Me acerqué a la compañía en 1982. Me inicié como estudiante de danza contemporánea y un año después empecé a trabajar como encargado de prensa y difusión gracias a los oficios de una amiga periodista, como referí en las páginas iniciales de este trabajo.

Esa nueva cercanía modificó muchas de mis percepciones ya que logré tener acceso a los ensayos, al proceso de composición, a las dificultades que implicaba mantener una compañía independiente, a la importancia de contar con un repertorio y con una escuela capaz de alimentar de bailarines una compañía estable.

Estas experiencias con coreógrafos tan destacados me permitieron arriesgarme por el camino de la crítica y el comentario de danza. Mi participación en este terreno ha sido intermitente, como en el caso del teatro. He colaborado muy cerca del Ballet Independiente como jurado en sus concursos anuales de coreografía y suelo redactar el informe del jurado que normalmente se integra con un maestro de danza contemporánea, un coreógrafo, un bailarín y un crítico.

A principios de los años ochenta conocí la compañía de Guillermina Bravo, Ballet Nacional de México. Tuve oportunidad de acercarme a sus bailarines y a la sabiduría de la maestra Bravo. Conocí sus estrategias de composición, su visión de lo popular; "no hay gran arte que no venga del pueblo", decía con insistencia, y por supuesto los innumerables problemas a los que se enfrentaba una compañía de danza.

Uno de los sueños de Guillermina era fundar una universidad de la danza. Un sueño que se cumplió a pesar de los temores que tenía de no ser escuchada por las autoridades responsables. Colaboré con ella en el diseño del programa de estudio y en la elaboración del material publicitario para darla a conocer.

A pesar de que Guillermina Bravo es la coreógrafa viva más importante de México, ella no se percataba de su trascendencia. Al menos eso demostraba su temor para exigir que las autoridades del estado de Querétaro cumplieran su palabra empeñada y pusieran

la primera piedra para construir la Escuela de Danza Contemporánea, la primera en América Latina con un programa de estudio interdisciplinario y que ofrecía una licenciatura en composición coreográfica.

Como me sucedió con jóvenes compañías de teatro independiente, el interés que demostré por sus trabajos los impulsó a acercarse e invitarme a colaborar con ellos. En el terreno de la danza contemporánea he tenido la oportunidad de asesorar a Teatro del Cuerpo, dirigido por Farahilda Sevilla, maestra, coreógrafa e investigadora, así como a miembros de su compañía que han buscado por su cuenta nuevos caminos, tal es el caso de Rocío Flores y Rosario Armenta.

Sin tratar de decir la última palabra, considero que en el ejercicio de la crítica, el comentario y la reseña rinde enormes frutos la cercanía con los creadores, sobre todo con los grandes maestros que orientan la visión del periodista y por supuesto, cuando el reportero es joven, nutren su memoria.

Aquí el campo de trabajo es muy rico, ya que el conocimiento a fondo de una compañía permite conocer sus fortalezas y permite colaborar en la elaboración de materiales muy diversos para su promoción y la difusión de su estética. Desde la elaboración de spots de radio y televisión, la realización de un video promocional, testimoniales sobre la trayectoria de la compañía hasta boletines de prensa y diseño de campañas de comunicación para anunciar funciones o temporadas. No es posible emprender esas tareas sin un trabajo estrecho y cómplice con los propios creadores aunque el periodista cuente con las herramientas y la técnica para hacerlo. Aquí el trabajo en equipo es lo fundamental.

VI. Las relaciones peligrosas, periodismo y literatura

En este capítulo me concentraré en la experiencia literaria. Quiero mostrar aquí los vínculos laborales pero también los espirituales de un ejercicio que contempla no sólo la difusión de la literatura, sino también el ejercicio de investigación y crítica que es la aspiración fundamental que marca mi vida profesional el día de hoy.

Tal vez sea éste el capítulo más concentrado en un tema, pero es sin duda el que más horas le ha quitado al sueño y más sacrificios personales y profesionales ha significado. Significa, en resumen, el encuentro y la defensa de mi vocación.

La intervención literaria

El trabajo periodístico es subestimado por el mundo intelectual y artístico a pesar de que forman parte del universo mediático que paradójicamente les da existencia ante la opinión pública. Ser periodista, dicen algunos, es ser bastante menos que un sociólogo, por ejemplo. Bastante menos que un pintor o un músico.

La relativa dicotomía entre periodismo y literatura contribuye a esta consideración. Digo relativa porque hay un enorme terreno en el periodismo que es impensable sin un trabajo intelectual detallado, riguroso, sistemático y que no se ejerce en ese terreno superficial que Ricardo Garibay llamaba con acierto "la piel de los días".

Es un terreno en el que se requiere pensar el trabajo diario bajo la mira del largo plazo, de un proyecto que se completa y crece todos los días. Como si se tuviera un índice que marca cada paso que se da. Un trabajo construido bajo esa métrica es una forma de crítica, de análisis y no se puede erigir sin una dosis de investigador. Ese es el único camino para sacudirse el prejuicio que pesa sobre nosotros, los periodistas, considerados a menudo como una especie de maquiladores de las ideas ajenas, incapaces de tener propias y menos un proyecto literario que las conduzca.

Parte de esa conquista consiste en participar del mundo de la creación en toda su diversidad: crítica, asesoría, investigación y dictamen. Si Ezra Pound consideraba al poeta como las "antenas de la tribu", creo que en sus antipodas está el periodista, que tal vez no cuente con ese poder de síntesis, sin embargo comparte la cualidad visionaria del poeta. Sobre todo cuando es capaz de tomar esa distancia crítica que no le permite ver a los involucrados en el ejercicio cotidiano de sus vidas las posibles direcciones que éstas son capaces de tomar.

Parece muy pretencioso atribuirle a un periodista esos poderes, sin embargo la posición privilegiada que ocupa en el carnaval de la realidad le permite alejarse sin sufrir las mutilaciones de aquellos que renuncian a seguir formando parte de su grupo o su comunidad. El periodista es un invitado permanente a la fiesta de lo real con todas las ventajas y desventajas que eso significa. Nunca puede acceder a fondo al enigma de las relaciones entre los sujetos pero tiene la suficiente lejanía como para distinguir entre las máscaras de los verdaderos rostros.

Esas cualidades del trabajo periodístico se acentúan a medida que la especialización se intensifica. Conforme un periodista se convierte en un experto del área que le ha tocado o que ha elegido, al mismo tiempo se convierte en un consultor y en un partícipe porque su trabajo le permite vincular entre sí puntos de vista que a veces de tan opuestos no alcanzan ni siquiera a reconocerse. Sabemos que hay artistas que entre sí jamás se han visto cara a cara, que las divergencias estéticas que los separan llegan incluso al terreno personal. Pero ahí está el periodista para comunicarlos, para ser el mediador de un diálogo que esos artistas no serían capaces de sostener entre ellos.

Si hago esta introducción es para explicar y explicarme las razones que han llevado a un conjunto de especialistas y autoridades a reconocer que el trabajo de un reportero puede derivar en un consultor e incluso en un jurado. Avanzados los años ochenta Ariel Rosales me invitó a formar parte de su equipo de dictaminadores en la editorial Grijalbo. Debo confesar, como lo hice en su momento, el enorme temor que me produjo cargar con la responsabilidad de elaborar un dictamen de por qué sí o por qué no debía publicarse un libro. Aprendí mucho de Rosales, su conocimiento de la literatura mexicana y de algunos géneros como el policiaco y la ciencia ficción fueron muy formativos.

Como suele señalar la sabiduría popular: "dinero llama dinero", en este caso no fue dinero el que llamó dinero pero ese trabajo produjo la confianza suficiente entre algunos intelectuales al frente de otras empresas editoriales y culturales para confiarme la tarea de ser jurado de algunos de los premios nacionales de literatura que otorga el Instituto Nacional de Bellas Artes a través de su Dirección de Literatura, hoy convertida en el Centro de Información Nacional de la Literatura. Tuve el privilegio de ser jurado del Premio de novela Jorge Ibarguengoitia, del Premio Nacional de Teatro, de Cuento Infantil Juan de la Cabada, del de Cuento de San Luis Potosí, entre otros.

Aquí el centro de esa experiencia tuvo como base una formación sólida que le debo a mis profesores Salvador Mendiola, Leobardo Cornejo, Edgar Liñán y Alicia

Poloniato, que a fuerza de insistencia consiguieron que las aproximaciones a los objetos literarios, textuales, fuera rigurosa y sistemática. Siempre se preocuparon y no me falla la memoria de que nuestra visión de los textos fuera más allá de una opinión, que siempre encontraríamos una o varias razones para explicar el funcionamiento interior de los textos. Ésta es una lección muy difícil de aprender fuera de la universidad porque la construcción de un orden en el pensamiento no puede tener lugar sin un método sin una astucia técnica.

El sentido común, la doxa, no es suficiente para ocuparse de objetos que son tan engañosos y ambivalentes como los objetos estéticos. Afirmo lo anterior aunque la realidad mediática parezca contradecirme, pues los lectores de estas memorias tendrían derecho a reclamarme y qué hay de conductores de radio y televisión que hacen el primer comentario que se les viene a la cabeza sin reparar sobre la validez de sus afirmaciones, puramente sostenidos en el sentido común. Ése es precisamente el mal ejemplo, la opinión a la ligera, como si la autoridad proviniera de rating y de las certezas colectivas que por lo general son un saber a medias muy relativizado por su circunstancia.

A continuación quiero exponer dos ámbitos de la crítica. Uno académico, al que hago un llamado a revitalizar algunas de sus herramientas. Otro, dedicado a un aspecto del periodismo especializado, altamente especializado, el de la crítica de cine, hoy tan devaluada y en gran parte sustituida por los recursos del marketing cuya influencia y constancia amenaza con sustituir al pensamiento y la crítica.

No es gratuito que el cine haya sido confinado a la sección de espectáculos y paulatinamente desplazado de las secciones culturales. Cabría señalar que las diferencias fundamentales que encuentro entre las secciones de espectáculos y de cultura es el papel que le dan a lo comercial. Aunque no podemos negar el carácter cultural que tiene el espectáculo y la música llamada popular, en estas secciones de espectáculos se enfatiza en exclusiva su carácter promocional y de consumo.

Empezaré con este último, con la crítica de cine, en particular la que realiza Jorge Ayala Blanco, periodista, pero también investigador y docente, formador de cineastas y de investigadores del cine.

La crítica como arte: el periodismo cultural de Jorge Ayala Blanco

Líneas atrás señalé mi experiencia como editor e indiqué la enorme satisfacción que me provocó la posibilidad de haber editado en la Colección de Periodismo Cultural un libro de

Jorge Ayala Blanco, quien además de la docencia y la investigación ejerce la crítica como un arte que sin embargo no separa de la actualidad, de la actualidad periodística que es la política y social, el proceso de creación artístico y de recepción de las artes.

Ese libro, *El cine, Juego de estructuras*, significó para mí la posibilidad de defender la idea de que la crítica no es un parásito de las obras, mostrar que si la crítica se publica en las páginas culturales de los diarios no por eso adquiere un carácter efímero. Mucho menos en un autor que en cada entrega realiza una apuesta de permanencia de los criterios de evaluación de un objeto cultural y artístico

Si comento aquí el libro más reciente de Ayala Blanco es para mostrar las relaciones entre periodismo y literatura, entre crítica y periodismo, que generalmente aparecen separadas. Aunque el comentario gira en torno a un libro, trata de recuperar la experiencia crítica de un autor que a través de sus textos publicados en la prensa cultural ha dejado constancia del patrimonio que significa el cine contemporáneo en general y el mexicano en particular.

El cine, juego de estructuras, de Jorge Ayala Blanco, pretendió marcar una nueva etapa en la Colección de Periodismo Cultural que edita el Conaculta. Como editor, me pareció que en términos simbólicos, políticos y éticos era fundamental reinaugurar este esfuerzo editorial institucional (no está demás recordar que se realiza con el pago de nuestros impuestos) con la presencia de un autor excluido sistemáticamente durante las dos administraciones anteriores, desde la fundación del CNCA. Diez largos años de exclusiones que Jorge Ayala Blanco no padeció en exclusiva, pero que son sintomáticas de la relación que guardaron las instituciones culturales frente a la crítica.

El caso más significativo en la década de los noventa fue la querrela legal en la que Arturo Ripstein fue apoyado por el gobierno para demostrar que la crítica era un ejercicio que producía "daños irreparables" en terceros. Significativa también la exclusión sistemática en el tablero de reseñas en la Cineteca Nacional de sus ensayos-reseñas publicadas en la sección cultural de *El Financiero*, que en sí misma ha representado un dolor de cabeza permanente para las instituciones de cultura, tan acostumbradas a la docilidad que imponen los privilegios y las dádivas. El sol es demasiado grande para tapanlo con un dedo, como lo demostró la nutrida asistencia a la presentación de ese libro que contrastó con la casi nula difusión que se le dio.

Es justo decir que la idea fue apoyada por la presidenta de Conaculta, Sari Bermúdez, quien también sabía que el desafío que plantea este libro consiste en abrir esta colección al periodismo que se realiza en el interior del país, tanto en su actualidad

como en su permanencia. Porque desde hace algunos años, las realidades locales han cobrado una fuerza inédita que ha roto con el mito de la prensa de alcance nacional, que cada vez se ocupa menos de los asuntos de la cultura en los estados, sean sus hechos de índole nacional, latinoamericana o francamente universal.

Sabía también que el desafío es estimular una crítica profesional, capaz de circular desde la inmediatez de la prensa, para poder cumplir con un propósito que ella misma enunció en los primeros meses de su administración: considerar como patrimonio cultural la creación contemporánea. Pero sin crítica no hay arte ni producción cultural que se sostenga, sobre todo cuando el mercado (o el clientelismo) parece ser el único, o el principal, criterio de verdad para los editores de los medios, sean impresos o electrónicos. La crítica profesional, sistemática y sostenida es el gran hueco en la prensa de hoy. Sobre todo ante la desaparición paulatina de suplementos y revistas especializadas.

Crítica es también la investigación y la documentación sostenida a través de géneros que parecen en vías de extinción como la crónica y el reportaje de fondo. Menos amenazada pero limitada a unos cuantos medios, la entrevista de largo aliento. Postergadas o francamente reducidas con la cantaleta que reza: "no agobiamos al lector", los lectores quieren enterarse rápido, de una sola ojeada" y en fin otras formas de la pereza amordazada que no es aquí donde deberían tratarse aunque consideré necesario este breve apunte.

El cine, juego de estructuras, desde su título propone sus estrategias de lectura: fijeza y movimiento, y no es un juego de palabras, son, absolutamente palabras en juego, apuesta por la palabra: fijeza del movimiento, transcurrir y metamorfosis de las fijezas. Casi catorce años separan esta publicación sobre cine extranjero de *A salto de imágenes* publicado en 1988 y 21 de *Falaces fenómenos filmicos* que apareció en el 81.

El libro, prolongación del placer del crítico en sus lectores y exahustividad motivadora, incluye ensayos sobre películas extranjeras realizadas entre 1995 y 1997, distribuidos en cuatro capítulos: Después de Hollywood, Autorías europeas, Otras galaxias y Polvo de eventos. Un epílogo: cien años de cine: un antihomenaje y un índice onomástico titulado El contenido de una ojeada en el que aparecen directores y películas, por separado, además de un breve pero representativo apéndice con fotografías de algunas películas. Recurso repetido en otros libros de Jorge Ayala y que pone al alcance del público estudiantil y académico una consulta rápida, eficaz y que constituye un umbral que se suma a los que los propios textos abren con una gama amplia y rica de referencias

a un conjunto de lenguajes que cruzan las producciones cinematográficas, sea la pintura, la literatura, el teatro y la música.

El cine, juego de estructuras, se complementa con un libro más voluminoso titulado *El cine actual: desafío y pasión* que abarcará el periodo 1997-2001 y que ya no fue posible publicar en esta colección. Un libro jalará al otro, porque ambos son indispensables para entender un conjunto de búsquedas, hallazgos, tendencias y estilos que han dialogado intensamente con otras artes, sobre todo con la literatura.

El propio libro ofrece sus claves de lectura y desde su prólogo enuncia la respuesta ya esbozada hace 14 años a la pregunta con la que concluye su libro *A salto de imágenes: ¿un estilo posmoderno?*, para afirmar que el cine moderno, "y aún más el posmoderno" consolidaron lenguajes ambiguos, plurales y multivalentes para sustituir "las viejas estructuras expresivas" y establecer un reinado de la polisemia y la ambigüedad que hoy caracterizan "el cine universal en todos sus campos" que "remiten y exigen" "numerosas lecturas posibles".

Como señala Ayala Blanco, estructuras narrativas, visuales, temáticas, dramáticas, pulsionales, psicosociales, formales, ultracodificadas o innovadoras, que en ese mismo sentido exigen-obligan al crítico a situarse en todas esas perspectivas, lugares, miradores sustituyendo la vieja exigencia del crítico dividido para dar paso al crítico multiplicado en lenguajes que se corresponden a la necesidad polisémica y ambigua de su objeto.

Traductor de cada una de esas estructuras "deliberadas, racionales, explícitas, evidentes" y otras: "indelibradas, irracionales, ambientales, implícitas, inconscientes" Jorge Ayala define su propio trabajo como una "mezcla de analista y crítico" que hará comunicables tanto las estructuras "conscientes como las otras" y esto es lo más importante, a través de estructuras verbales y literarias.

Jorge Ayala Blanco no hace de su comentario crítico, de su análisis, de su manera de ensayar sobre el cine, un alegato sociológico ni de historia de las ideas, al modo de Gubern, por poner un ejemplo. La historicidad, lo social, los recursos narrativos, la retórica de la imagen se funden en una narrativa de altísima imbricación conceptual, donde una idea es tiempo y el tiempo es un transcurrir-fluir de imágenes que devuelven una película atomizada, recreada, absolutizada en un conjunto de construcciones verbales que ofrecen una lectura múltiple.

Si se compara *A salto de imágenes, algunos estilos cinematográficos a principios de los ochentas* con *El cine, juego de estructuras* se encontrará una complejidad distinta en la exposición. En este último libro, el crítico está multiplicado en un asombroso juego

de espejos creado por un lenguaje subjetivizado, y distinto para cada reflejo, no ya del crítico sino de la película. Si en *A salto de imágenes* el yo del crítico, no sólo hace legible su objeto sino que también expone sus dispositivos de análisis, en *El cine, juego de estructuras* el lenguaje crea y recrea el fluir del film desde un punto de vista exclusivo que le reclama la película para cobrar una nueva transparencia.

En *El cine, juego de estructuras* es evidente que se prolongan las intuiciones literarias hacia las que apuntaban *Falaces fenómenos filmicos* y *A salto de imágenes*. Y, aunque el propio autor lo señala, es importante recordarlo para obligarnos a distinguir los caminos que el propio discurso crítico se traza para hacer inteligibles sus objetos.

En esa distinción radica el sentido de una poética que la propia crítica va adquiriendo al modificarse a sí misma a través del enfrentamiento con problemas distintos. Es en la confrontación consigo misma, en esa confrontación que sólo la disciplina y el rigor sostenido hacen posible, que la crítica se transforma en crítica del propio lenguaje y funda una poética. Ya no se trata exclusivamente del instrumental conceptual que adquiere el ensayista cinematográfico para cumplir con su "oficio" sino del trabajo de lenguaje que ha dejado de estar "al servicio" de su objeto para constituirse en su espejo.

Es importante señalar que las construcciones verbales que caracterizan y definen al Jorge Ayala de los años noventa, están presentes en sus aproximaciones al cine mexicano. Escritura personalísima crítica impersonal, que signan un quehacer que se amplifica en la convergencia de corrientes, estilos, tendencias narrativas, fugacidades y disolvencias que impone como reto la interpretación del cine del mundo. Y por supuesto, del mundo interior de la fuerza creadora-verbal sobre su objeto.

Paradójicamente, el crítico abandona el régimen de la objetividad que caracteriza el rigor de la academia con todo y su instrumental metodológico para convertirse en el creador de un lenguaje irrepetible, pues su particularidad consiste en crear un lenguaje en consonancia con su objeto. Porque el cine es "una forma de pensamiento, una modalidad sensointelectual del discurso a base de imágenes (o más bien: de continuos/discontinuos espacio tiempos/impresiones audiovisuales), una escama arrancada a la dura piel de la historia de las mentalidades en acto. Delirio despierto, imaginación en imágenes, diván del pobre (Guattari), espejo masivo". Y no "culto beato a la estrella" ni "sueño abortocastrado".

El mundo ofrece mayores posibilidades que el panorama nacional y los encuentros con grandes películas, con obras maestras, encienden aún más la intensidad del crítico.

Iluminación mutua que funde los sentidos del que oye y mira, que focaliza las construcciones verbales del escritor en un punto de referencialidad única, aunque su resultado arroje y produzca diversas lecturas.

Y parte de ese mundo, a menudo olvidado por los críticos que sólo se desempeñan en función, o al servicio de la cartelera citadina, está en Polvo de eventos. Un capítulo que se refiere al mundo excéntrico, a la fugacidad de los temas del momento, a prácticas creadoras atípicas o tendencias que no alcanzan a fijar su influencia por las precariedades de la distribución y la exhibición, o hay que decirlo por la ceguera, esa forma del anacronismo que padecen muchos comentaristas de cine, que no pueden difundir ni comentar películas que les son incomprensibles. Las consecuencias están a la vista: son películas que por lo general pasan desapercibidas críticamente para introducirse bajo la nota desarticulada de la agencia de noticias, que pondrá su acento en San Sebastián, Biarritz o Cannes.

Jorge Ayala se presenta como un sujeto esperanzado en la crítica, por eso la multiplica, para conservar con una multiplicidad de puntos de vista la oportunidad de que la película permanezca y dure con las posibilidades que el(los) discursos críticos tienen de hacer sobrevivir a sus objetos al insuflarles vida, la vida del sentido poético.

Los académicos: el periodismo cultural y la crítica literaria

En abril del 2003 tuve oportunidad de participar como ponente en el 15 Encuentro Internacional de Investigadores del Cuento Mexicano que organiza la Universidad de Tlaxcala y el Instituto Nacional de Bellas Artes en colaboración con la Universidad Nacional Autónoma de México. Traigo a colación ese encuentro porque tuve la oportunidad de plantear, entre otros temas, las relaciones entre la crítica literaria académica y el periodismo cultural.

Aunque el tema de mi participación consistía en discutir las teorías del cuento desde el punto de vista de los escritores mexicanos, decidí incluir el tema del periodismo cultural porque me parecía una buena oportunidad para llamar la atención de tan prestigiados investigadores sobre la puntualidad de sus fuentes. Me parecía fundamental señalar que gran parte de los investigadores tienen un panorama parcial sobre la información literaria que se difunde, discute y analiza en las páginas culturales de los diarios, fundamentalmente de los capitalinos.

Los tiempos cambian, aparecen nuevas publicaciones comandadas por las jóvenes promesas literarias y periodísticas de ayer, otras envejecen bajo la mirada indiferente de sus editores, pero las fuentes de nuestros investigadores permanecen inmutables. Si un nuevo suplemento editado en el interior del país ofrece nuevos puntos de vista o presenta nuevos escritores, si una revista literaria, por más efímera que sea, abre espacios para nuevos narradores de calidad que aún no concretan un volumen o que apenas lo han publicado en un tiraje mínimo patrocinado por alguna dirección de publicaciones estatal, para muchos investigadores pasa desapercibido por ese automatismo que consiste en considerar como válida únicamente la prensa que se edita en la ciudad de México, y eso sí, la de "cajón", a la que están suscritos o la que recomienda algún colega de cubículo. Esto último sucede sobre todo entre los investigadores extranjeros.

Me parece muy importante señalar esas miradas parciales, sobre todo porque su parcialidad está más instalada en la fuerza de la costumbre que en la omisión deliberada de contenidos que pueden ser enriquecedores para la comprensión de la literatura mexicana y por supuesto, para la escritura de su historia. Siempre una historia literaria, además del registro de la creación, es una historia social de los procesos que hicieron posibles esas escrituras particulares y los medios que hicieron posible su difusión y su lectura.

Algunas de las ideas que expuse allí las reproduzco aquí, incluso algunas de ellas en el orden que le dí a mi exposición entonces, porque me permiten mostrar relaciones entre la investigación literaria, la historización de la literatura mexicana y la prensa cultural. Parte de esta exposición se nutre de mi propia experiencia como partícipe, pero también como lector y observador, aspectos que son inseparables, aunque haya experiencias que se han vivido de modo vicario.

La terquedad, por llamar de una manera a esa constancia que se empeña en sacar agua de las piedras, que han tenido muchos de los investigadores dedicados a la literatura mexicana para presentar año con año trabajos que enriquecen nuestra comprensión de la literatura mexicana y que son producto de la investigación y la docencia, ilumina muchas zonas literarias oscurecidas por la promoción editorial comercial y por la elaboración de famas instantáneas de las que en ocasiones es cómplice el propio staff (término que pronto sustituirá a la palabra gabinete) gubernamental.

La historia literaria se escribe todos los días

Debo decir que en ese Encuentro, que festejaba 15 años ininterrumpidos de discusión y análisis, se pasó revista a la producción cuentística del siglo XX y no sólo a la publicada en libros, pues muchos cuentos marcaron nuestra trayectoria literaria desde que aparecieron en las páginas de revistas especializadas o suplementos culturales. Entonces señalé que me parecía fundamental el recuento que se propuso como eje del encuentro porque documenta y fortalece la memoria de una literatura que ha visto la luz en antologías fugaces, publicaciones periódicas prescindibles en muchísimos casos, pero que sabiéndolo o no, han alojado en sus páginas, instantáneas de un arte que difícilmente acepta el comercio editorial.

Aunque me parece muy riesgoso y reductor periodizar la producción literaria a partir de unos cortes en el tiempo que consideran la fecha de publicación de los textos, es un rito de paso necesario para abolir en la medida de lo posible la atomización de un género que aparece en la prensa cultural, sea en revistas, suplementos o periódicos, como un objeto decorativo, de descanso y a veces de relleno.

Quienes hemos visto cómo se elaboran algunos de los suplementos y revistas de este país sabemos que un editor siempre contará con la oferta de un cuento que sólo reclama como pago su publicación. Cuántas veces no habremos visto a más de un editor con un fólder lleno de cuentos que sirven para completar el suplemento. La lista de cuentos publicados a través de estos medios supera en número, y por mucho diría, a la cantidad de libros publicados.

Los cortes periódicos que se expusieron en esas mesas evidenció la relación que guarda la prensa cultural y el propio medio editorial en relación con la producción, difusión y recepción de la literatura y enfatizó mi percepción del cuento como un género, que si bien es altamente frecuentado por los pocos lectores que tiene el país, cuenta con muy pocos espacios rigurosos y acciones sistemáticas para su difusión y publicación.

Prueba de lo anterior está en las ponencias que presentaron en este encuentro las doctoras Edith Negrín, Luz Elena Zamudio y Luzelena Gutiérrez, y los doctores Alfredo Pavón y Mario Muñoz, quienes no sólo en este encuentro sino en múltiples trabajos han señalado el asunto de la aparición de una publicación en momentos históricos y contextos literarios distintos como un factor que modifica la valoración de las obras y su recepción e influencia. El caso más mencionado en este encuentro ha sido el de Efrén Hernández y Arreola. Hay que reconocer también que la periodización que se ha propuesto para este

encuentro también está signada por hallazgos que representan vetas y nuevos caminos para el análisis.

Por ejemplo, la relectura que hace Luzelena Gutiérrez de una literatura que se anticipa en su percepción de lo social, lo psicológico a un momento que en términos sociales e históricos no se vislumbraba con claridad. Tal es el caso del movimiento de 1968. La delicada y lúcida lectura de la doctora Edith Negrín sobre la presencia de Reyes en Fuentes y la demostración de un diálogo entre dos momentos de la literatura, la percepción del mundo y de lo mexicano que serán fundamentales en los escritores que publicarán en los años sesenta y setenta, no hubieran sido posibles sin un, incipiente si se quiere, desarrollo del periodismo cultural que registró en sus páginas esos procesos.

No reniego de la tarea titánica que consiste en emprender el registro de bibliografía, de cuanta antología aparece, de las publicaciones intermitentes y constantes en suplementos y revistas. Incluso desde mi juventud tuve un fantasma que no ha desaparecido: el Diccionario de escritores mexicanos, de la UNAM, veía que pasaban los años, que varias juventudes se extinguían y que la letra del apellido del escritor que me interesaba estudiar tardaría mucho en aparecer. Que tendría que emprender por mi cuenta, el siempre parcial y limitado acopio hemerográfico. Pero lo que me preocupa de esa tarea titánica es que en esa labor se concentre la energía de una institución o de un conjunto de investigadores que diariamente remueven el lodo en busca de una pepita de oro.

Digo lodo pues la proliferación de publicaciones culturales, que si bien ha sido benéfica, democratizadora y ha destruido recias voluntades excluyentes, ha diluido criterios de calidad y rigor en la publicación de cuentos y relatos. No es extraño oír esta misma queja de un investigador tan acucioso y dedicado como Mario Muñoz, incluso de las antologías, que proliferan sin rigor alguno, amparadas en la confianza mercadotécnica de su título o del prestigio de algunas de las figuras que la componen. La situación del cuento no es ajena a la poesía, todo suplemento cultural que se precie de serlo, publica al menos un poema o un cuento, que como señalé líneas arriba, muchas veces, lo sabemos, sigue más la pauta del relleno que la del rigor crítico.

En su trabajo Panorama crítico-bibliográfico del cuento mexicano (1950-1995), el doctor Russell M. Cluff señala esperanzado que "el estudio del género en este país ya tiene que realizarse principalmente al nivel del libro publicado, pues desde 1950 los narradores mexicanos han producido por lo menos 1,584 tomos que se registran en este libro". Estoy completamente de acuerdo, pero hay un matiz que es importante señalar: en

la bibliografía directa que registra en su libro, gran parte de esas ediciones no han llegado a los lectores, no han rebasado el ámbito local en el que aparecieron, y si digo local, me refiero también al ámbito capitalino de cada estado y muchos de ellos permanecieron embodegados y finalmente rematados en ferias minúsculas del libro, sin haber pasado por el mínimo requisito promocional que es su presentación en sociedad.

El entusiasmo de Rusell M. Cluff también se ampara en la eficaz red de comunicación que finalmente traza la amistad y el conocimiento de los investigadores a través de encuentros como éste que permiten compartir hallazgos y fuentes, como él mismo lo señala en el libro de referencia: hay que vivir en la ciudad de México (razones de centralismo cultural) para tener acceso a mucha de la hemerografía referida o al “archivo de algún amigo que haya venido coleccionando notas por muchos años (y tales amigos existen)”. Pero incluso la hemerografía siempre es parcial pues gran parte del mundo referencial de los investigadores nacionales y extranjeros está restringida a los suplementos políticamente correctos o a los obligados por la costumbre.

Basta un ejemplo, *El Financiero* es uno de los diarios ausentes en la mayoría de las referencias, cuando la sección cultural de ese diario ha sido una de las más plurales y concentradas en el ámbito literario. Un periodista como César Güemes, por mencionar uno, prácticamente peinó el panorama autoral mexicano y sus trabajos empiezan a ser significativos cuando empieza a publicar en *La Jornada*, ahí sí sin la amplitud y diversidad con la que ejercía en *El Financiero*.

Quiero llamar la atención sobre este aspecto, pues el rigor con el que conducen sus investigaciones no se corresponde con las exclusiones sistemáticas que practican algunos suplementos y revistas que apadrinan a muchos escritores más por razones políticas, de partido, comerciales, ideológicas y de amistad que literarias. Como sucede con *Babelia*, que muchos fines de semana se convierte en el boletín editorial del gran grupo Santillana, Alfaguara, Altea, Taurus, Aguilar. Gran parte del material referencial que los investigadores han incluido en sus trabajos habría que evaluarlo también en relación con lo que la prensa cultural ha permitido hacer visible.

Y si Rusell Cluff hace evidente el centralismo cultural, vale la pena tomar cartas en el asunto y empezar a tejer redes que hagan posible la consulta de una gran cantidad de revistas y suplementos que desde hace algunos años aparecen con constancia y rigor en varios estados del país: Veracruz, Jalisco, Oaxaca, Nuevo León, Michoacán, Puebla, Hidalgo, Guanajuato, cuentan con publicaciones que suelen dar cuenta de novedades editoriales y revisar, aunque sea de modo intermitente a nuestra literatura.

Hoy el panorama referencial para muchos investigadores extranjeros quedará notablemente reducido ante la desaparición de suplementos y revistas que con constancia registraban el acontecer literario. El ejemplo más triste es el *Sábado* de Huberto Batis, en el que encontrábamos la constancia de Federico Patán, Vicente Francisco Torres, Ignacio Trejo Fuentes, Francisco Conde Ortega, que forman parte del universo académico y que al mismo tiempo registraban las lecturas que había que atender obligadamente.

Si Gabriel Zaid cuestionó con un título provocador: *Los demasiados libros*, yo parafrasearía hoy: los demasiados cuentos. Parte de esta reflexión me obliga a andarme por las ramas y preguntarme si esta proliferación del género no tiene que ver, por una parte, con el clima y por otra con la cultura. Decimos que si vamos al sureste y levantamos una piedra, brinca un poeta. ¿No sucede lo mismo con los cuentistas? Apenas uno rasca un poquito entre las personas conocidas y todos tienen, al menos, un cuento.

En el tiempo dilatado del burócrata, siempre se abrirá un intersticio para poner en papel desde una imaginación hasta una anécdota extraordinaria y real que merezca la inmortalidad de unas líneas. Y es que en nuestra cultura tan signada por aquello que desde el mundo desarrollado se llamaría ineficacia, ausencia de metodologías de trabajo y administración eficaz de los procesos productivos, existen muchos "tiempos muertos" que fecundan ese limbo y propician ejércitos de soñadores despiertos que convierten en cuento el ridículo de los otros, la tragedia del vecino, el giro que desean para sus vidas, la terapia que no pueden pagar.

En fin, cuentos que son resultado de la promoción literaria, el azar, la alfabetización creciente, el aumento de oportunidades para acceder a los bienes culturales, la propia enseñanza del análisis y la teoría literaria, la abundancia de talleres de cuento, y que terminan por aterrizar en las páginas culturales de los diarios, suplementos y revistas. Recuerdo que alguna vez, Bernardo Ruiz me decía sorprendido que la nómina de escritores nacionales fichados en el Centro Nacional de Información y Promoción de la Literatura del INBA superaba los cinco mil. Si sólo una tercera parte de ellos escribiera cuentos y un 50 por ciento los publicara, con ellos tendríamos asegurados la permanencia y multiplicación de encuentros como este para los próximos 200 años.

No quiero abundar en asuntos anecdóticos sin un marco riguroso de análisis, sólo pretendo describir una situación que está a la vista de todos. Pero sí quiero esbozar una percepción que sin ánimo de generalizar sí encuentro como una constante: la determinación climática. ¿Periodismo y determinación climática? ¿Qué es todo esto? Me

explico: No son pocas veces las que me ha tocado escuchar como afirmación o pregunta: cuántos escritores veracruzanos. ¿Es y seguirá siendo un enigma? Aunque siempre intervendrá alguien y dirá, no, en Guanajuato también tenemos muchos, y otro: en el norte es donde está la creación literaria de México, somos más de 20 "huercos".

Sin pretender establecer relaciones causales donde no las hay, veamos cómo procede el ámbito editorial y periodístico europeo y de modo muy aproximado el estadounidense, principalmente el neoyorkino. En el verano, como dice Mongo Jerry, cuando el sol y las vacaciones se entronizan en el tiempo de la gente, incluso los ingleses llegan a estar de buen humor, y la concentración se diluye con las rutinas rotas aparece el cuento como el género rey. No afirmo que no se lean novelas, tenemos las playas mexicanas llenas de gringos y canadienses concentrados en devorar muchos fastbooks de lectura instantánea. Pero lo que indica la punta del iceberg mercadotécnico es la profusión de antologías de cuentos al vapor que muchas veces se regalan con la edición de fin de semana o principio del verano con los periódicos.

Por poner el ejemplo de una cultura tan parecida a la nuestra, la española. Incluso también tienen un presidente que no lee. Cuatro o cinco ediciones de *El país semanal* están consagradas exclusivamente a la publicación de cuentos elaborados por los colaboradores habituales que por lo general son escritores que el resto del año funcionan como opinadores profesionales y en el verano publican sus ficciones. Están los ejemplos de Vicente Verdú, Javier Marías, Vázquez Montalbán, Maruja Torres, Rosa Montero, Juan José Millás, José María Mérimo, una nómina atractiva y no menos abultada.

Con septiembre llegan los fríos y los preparativos: la Fira de Barcelona o si es en Madrid La Feria del Libro, a un paso, en octubre, la Feria de Frankfurt para promover y presentar las producciones literarias que se entregaron minutos antes de que se iniciara el deshielo y que verán la luz ocho meses después. Septiembre y octubre, cuando todavía se puede caminar con cierta flexibilidad en las articulaciones, son meses cuando los escritores promueven sus producciones.

Una vez avanzado octubre, se sumen de nuevo en la calidez placentaria de su estudio a engendrar una ficción de largo aliento, pues lo que sobra es tiempo. No son pocos los escritores que refieren estos hábitos determinados por el clima, desde John Fowles, que suele revisar sus apuntes y avances, mientras levanta intermitente su mirada para contemplar el lento andar de las olas de la costa oeste de Inglaterra a punto de la congelación. O Stephen Vizcincey, que le deja al otoño los relatos y los ensayos para reservarle al invierno el aliento novelesco. Hábitos muy parecidos refieren los insulares

Martin Amis, Kazuo Ishiguro, Julian Barnes y Ian McEwan. No muy lejanos de estas prácticas están Colm Toibin, John McGahern y Patrick McCabe, en el Dublín que le permitió a Carlos Salinas de Gortari escribir una "ficción" personal tan larga como el pesado invierno.

En Francia y Alemania no es muy distinto, sobre todo al norte, el invierno se cuela en las producciones de Michel Tournier, John Berger, Pierre Michon, Richard Wagner, Herta Müller, Ursula Krechel o Elfriede Jelinek que también lo infiltra en sus producciones teatrales cuyas lecturas en voz alta rebasan las dos horas. Debo insistir en que la referencia al frío coincide con una explosión periodística que hace del diario y del suplemento cultural un objeto imprescindible para la larga lectura a un lado de la chimenea. Fenómeno que no es común en nuestras latitudes donde el clima parece propiciar cualquier actividad menos la lectura, por su carácter aislante.

En cambio, entre nosotros siempre hay tiempo para un cuento. Las novelas pueden llevarse años de trabajo, miles de versiones relatadas en cantinas y antros. Pero el cuento siempre es la buena nueva con la que te recibe un amigo de correrías del que a menudo piensas que difícilmente se sobrepondrá a la cruda de la última reunión. Sin embargo, siempre llega y dice: ya escribí un cuento, es más, aquí lo traigo, quieres que te lo lea. Y el periodismo cultural, sobre todo el que se practica en suplementos, es el cómplice primordial de esa alegría.

Esta exposición que en muchos sentidos puede resultar anecdótica, incluso impresionista, tiene elementos que a menudo pasan desapercibidos, tal vez por ordinarios, o definitivamente no se mencionan en los trabajos de investigadores y académicos que tienen la voluntad de explicarse las operaciones más íntimas del género o las tendencias temáticas y/o formales que les propone el rey de las metamorfosis y los mimetismos.

La literatura como razón de ser

A lo anterior se suma otra inquietud que, si bien está íntimamente relacionada con la arbitraria publicación de los cuentos en los cada vez más diversificados medios de comunicación (digo diversificados en términos comerciales, de ninguna manera por la diversidad que es sustancia de lo universal), tiene más pasado.

No me refiero a los libros de cuentos y relatos unificados por una mitología como pueden ser desde *El libro de los muertos*, incluso la *Biblia* o el *Popol Vuh*. Las no menos

extraordinarias historias extraídas de la tradición oral lapona que terminaron conformando el *Kalevalá*, eje del espíritu nacionalista finlandés y motor de su diferencia definitiva con el espíritu ruso que llegaba de San Petersburgo.

Tampoco, ahora, a aquellos que son resultado de una lectura, de una interpretación en torno a un tema, una generación, una específica búsqueda formal o como configuración de un ámbito nacional como sucede con las fascinantes antologías que muchos leímos desde niños en la colección Austral de Espasa o en Reno bajo títulos como: cuentos irlandeses, cuentos de china, japoneses, celtas, lapones, etcétera, y que pronto devinieron en temas aún más específicos: cuentos de animales, zoologías fantásticas, cuentos eróticos, policiales, hasta llegar, en los años ochenta, a lo que sería un negocio redondo, cuentos de mujeres.

Tampoco a los que son resultado de una búsqueda temático formal más amplia y que se suceden como las cuentas de un rosario y se entretajan como la más fina alfombra. Me refiero a libros de cuentos como *Ficciones* de Borges, a los *Cuentos Góticos* de Isaac Dienessen, *Almas Muertas*, *Cuentos Orientales* de M. Yourcenar y a una treintena más entre los que están, por supuesto, *El Diosero*, *Los de abajo*, *El llano en llamas*, que configuran un canon de la unidad formal, estilística y temática, que perseguirá como una sombra pesada y densa a muchos cuentistas del siglo XX y XXI, acostumbrados y educados en la formalización de la instantánea, la ocurrencia, obsesionados en fijar el tema de actualidad y la preocupación del momento.

En ese linaje de cuentistas, el género puede reclamar cualquier cosa menos la unidad estricta del libro. Y conste que no condeno esa forma de la creación, tan extendida en México. A lo que me refiero es a algo muy sencillo, a la arbitrariedad con que se conforma un libro de cuentos, una recolección de cuentos, que termina por arrojar una calidad e intensidades desiguales. Que instala en algunos cuentos, una fecha anticipada de caducidad de la que otros carecen.

Como algunos críticos llegaron a afirmar, más en un contexto político que literario, existe novela sin novelista y existen novelistas sin novela. Podríamos completarle la plana y decir que hay cuentos sin cuentista y que existen cuentistas a los que se les ha dictado un solo cuento, a pesar de su perseverancia y de lo abundante de su producción. Pero la perseverancia no es garantía de permanencia. Son muy pocas las excepciones.

En el caso de cuentistas como Kafka, Rulfo la unidad formal, temática y estilística son un modo de ser y hacer literatura, independientemente del género. Blasfemaría quien intentara editar un libro titulado *Cuentos eróticos de Kafka*, o *Kafka: cuentos para los*

amigos, una antología. Hay autores que no admiten la edición de cuentos escogidos, pues escogidos han sido todos, como sucede con Arreola.

Las llamadas promociones literarias

Lo que abunda, sobre todo en nuestros días es la proliferación, por un lado de autores empeñados en terminar dos o tres cuentitos más para completar su volumen y engrosar la nómina que refería Bernardo Ruiz, y por otro, un conjunto de programas editoriales, universitarios y de gobiernos locales y el propio federal, abiertos a publicar a las nuevas "promociones", así les llaman a las generaciones intersexenales de "nuevos" escritores. Todo esto con el consecuente impulso divulgador del periodismo cultural.

No he levantado la numeralia, pero un ejemplo a la mano es *Tierra Adentro*, donde hay una buena galería de seres informes que pasan como libros de cuentos. Y es que ser joven y formar parte de una promoción "institucional" parece garantizar la publicación de un libro de cuentos, circule o no. Eso poco parece importar. Lo que permite esa proliferación han sido las benéficas promociones, cuyo último escalón nacional es el Fonca. Pero también ha incorporado una gran cantidad de producciones superfluas y caducas incluso desde el momento mismo de su gestación.

Si me refiero a *Tierra Adentro* es porque se trata de un proyecto del gobierno federal y por tanto con la responsabilidad de actuar de manera plural, incluyente y de recoger lo más representativo del país. Sabemos que en el interior de la República, tanto en consejos de cultura estatal, secretarías e, institutos de cultura encontramos pocos trabajos representativos. Claro que hay excepciones pero por lo general los jóvenes escritores tienden a ser repelentes al autoritarismo y los favoritismos que son la moneda corriente en muchos estados. Hacen ediciones de autor que por carecer de pie de imprenta no le llegan a los investigadores rigurosos pues son libros que terminan por circular de mano en mano y otra vez, ante la indiferencia de la prensa cultural.

Este recuento aspira a conducir a otra propuesta. Me explico, en las distintas perspectivas que han abundado en la historia de la lectura y su percepción hay un aspecto sobre el que pienso que no se ha especulado. Por qué un cuento debe ser acompañado de otros cuentos que jamás se pensaron en términos del sentido que provocaría su vecindad, en la aspiración de proponer un universo temático o formal. Por qué no editar cada cuento solito, sin la compañía forzada de otros que nada tienen que ver con él.

Cómo sabemos la extensión de un texto también marcará su aceptación o rechazo en los planes editoriales de cualquier empresa y ésta es una determinación que orienta la forma en que una publicación es leída y por supuesto distribuida y editada. Dejo la cuestión para los especialistas: qué clase de preceptiva obligó a que los cuentos compartieran forzosamente un espacio que no les toca, sea por sus divergencias y distancias formales o temáticas.

Una vez le preguntaba al historiador Roger Chartier, sobre este fenómeno y me explicaba que se trata más de una costumbre que nunca fue cuestionada en el mundo de los editores, pues lo que se solía recibir eran trabajos con unidad temática y formal que entrado el siglo XX se rompió, pues el cuento fue una forma muy inmediata de explicarse el mundo de modo artístico.

El periodismo literario y la red

Otro ámbito que pienso dará mucho que pensar a los teóricos del cuento, principalmente a aquellos que se dedican a la teoría de la recepción es la enorme presencia que el cuento ha logrado conquistar en la red. Miles de cuentos en decenas de idiomas están accesibles. Poco más de mil en unos cuantos lugares rigurosos y sistemáticos.

Por las características propias del medio, los cuentos ofrecen varias posibilidades de lectura. Hay sitios donde se pueden leer por orden cronológico, temático, por autor y país. El número de consultas, aunque variable de sitio a sitio y de país a país, supera con mucho el número de lectores de las ediciones impresas. Incluso el lector tiene la posibilidad de hacer su propia antología y si cuenta con una Palm y un programa de e-book, podrá hacerse la ilusión de "hojear" una antología en permanente construcción.

En México hay experiencias muy valiosas y que crecerán. En el terreno de la creación hay una ciudad del cuento que es imprescindible recorrer. Se llama *Ficticia* y la dirige Marcial Fernández, que la ha convertido no sólo en un espacio de goce sino también de consulta imprescindible. Representa una especie de gran antología facturada por el paso del tiempo y la complicidad. Habrá que dar cuenta de ese enorme contenido y evaluar los contenidos de esa ciudad cuya clasificación rompe los órdenes tradicionales de lo temático.

En otro orden, *Cuento en Red*, dirigida por Lauro Zavala desde hace tres años, es un espacio de lectura, reflexión e intercambio de información. Una página abierta que no se guarda nada, todo está expuesto al frecuentador, sea académico o aficionado. La

única petición es que no se envíen cuentos, por favor, pues es un espacio destinado a la crítica y la investigación. Una página sin monitos y sin animaciones, sin flash y sin java pero que permite acceder a materiales actuales y pone en contacto a significativos investigadores de la literatura.

Periodismo cultural y horizonte indígena

Otro de los temas sobre los que me interesa trazar un apunte es la cuestión de la literatura indígena. A principios de los años 90 apareció un suplemento cultural publicado en el periódico El Nacional titulado *Nuestra palabra*. Esa publicación estaba dedicada a la literatura indígena y se realizaba un periodismo que daba cuenta de las producciones literarias escritas en diferentes lenguas autóctonas del país.

Nuestra palabra desapareció junto con el periódico gubernamental y nadie le dio continuidad a ese gran esfuerzo por hacer llegar la palabra indígena. Así como las actividades culturales dirigidas a los niños, las producciones indígenas que no estén encuadradas en el folclor y la artesanía son silenciadas sistemáticamente con la indiferencia de editores y reporteros. La búsqueda de información no es sencilla, pero tampoco significa buscar una aguja en el pajar. Contamos con una serie de experiencias fundamentales que permiten el acercamiento sin dificultades a esta "fuente" informativa y darle la difusión que exige.

Debo señalar que como parte de mi responsabilidad como egresado de una escuela pública y de una carrera que reclama un pensamiento y una conducta incluyente, me he preocupado sistemáticamente por ofrecer un espacio de difusión a este ámbito que no podemos pasar por alto los universitarios. Pienso que atender este aspecto de la cultura es imprescindible como una forma de sostener la diversidad que le da riqueza e identidad a nuestro país.

Quiero dar cuenta aquí de algunas de las experiencias fundamentales en esta materia que reclaman el análisis y seguimiento por parte del periodismo cultural pero cuyo abordaje ha sido intermitente en algunas publicaciones y, penosamente, nulo en otras.

Luis Leal en su *Breve historia del cuento mexicano* dedica un apartado importante a lo que llama Cuento prehispánico y afirma que "Dicho cuento, sin embargo, no era literario sino popular. Muchos de ellos todavía perduran en la tradición oral de tales pueblos". Difícilmente la mirada de occidente podrá incorporar los pálidos desarrollos de la literatura indígena a los procedimientos del canon occidental. Una literatura, que en el

mejor y más desarrollado de los casos se ha concentrado en el teatro, la crónica, la poesía y ha incorporado incluso leyendas mestizas en sus propias lenguas. Tal vez sea excesivo el reproche de indiferencia frente a esta expresión. Tal sea más un asombro que paraliza que una voluntad de marginar una literatura.

El propio John Bruce-Novoa muestra su perplejidad en el prólogo al libro de Leal cuando afirma que "El cuento indígena, en su forma oral o conservado en transcripciones impresas, cobra para Leal, en 1966, un valor con respecto a lo actual por la capacidad de prestar "cierta originalidad" al cuento moderno/escrito donde ejerce una influencia. Podemos interpretar esta posición de Leal como otra vuelta al origen nacional y étnico y por ende a la autenticidad mexicana.

Además este tipo de cuento equivale en su género a esas tradiciones olvidadas, casi desaparecidas, que a Leal le gusta rescatar, con la meta, no se olvide, de mantener la cultura viva para las generaciones venideras". Más güero no puede ser ese asombro, de qué influencia habla Bruce-Novoa, la autenticidad pospuesta y marginada cede su paso a una artificialidad mexicana que tiende a identificarse con lo moderno.

Me parece necesario este cuestionamiento en un momento en el que ya contamos, aunque sean casi invisibles, con un reconocimiento institucional que parte desde el Instituto Nacional Indigenista, el INAH, la ENAH, CONACULTA, Asociaciones de Escritores Indígenas, redes de estudios indígenas, etcétera, que no pocas veces han reconocido, editado y presentado estas literaturas.

El escritor Carlos Montemayor editó a fines de los ochenta una colección titulada *Escritores indígenas actuales* en la que se incluyen cuentos, leyendas, poesía, crónica y teatro de varios grupos indígenas. Hay que anotar aquí el valioso comentario que al respecto hace Vicente Francisco Torres en su ensayo *Cuento indigenista mexicano: Ramón Rubín*, donde se cuestiona la autenticidad de ese trabajo y refiere la búsqueda de Jesús Morales Bermúdez quien emprendió un interesante trabajo sobre la narrativa chol.

En los últimos años se han hecho experimentos fructíferos que han permitido la confrontación entre la literatura de occidente y la literatura indígena, como el que realizó María Alicia Martínez Medrano en Tabasco, donde fundó el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena. Promovió traducciones y montajes de las obras de Lorca, Shakespeare, Elena Garro, Carballido, Ibarguengoitia y adaptó *Lilus Kikus* que era el montaje que presentaban los niños chontales. Se montó también basada en una leyenda, *La tragedia del jaguar*, escrita por Auldárico Hernández, indígena chontal que llegó a la senaduría por Tabasco y cuya adicción a la poesía de Los Contemporáneos y López

Velarde no era muy bien vista por los suyos, incluida María Alicia, que al principio temía una contaminación de Auldárico.

También contamos con premios y becas a la producción literaria en lenguas indígenas e incluso apoyos de patrocinios y becas a revistas que promuevan y divulguen estas creaciones. Pregunto, ¿con qué criterios se evaluará, si es que interesa hacerlo, ese mundo literario?

Una de las aspiraciones críticas de los últimos 200 años es elaborar una teoría de la ficción. Tanto de los procedimientos autorales, como de las operaciones interiores de los textos, reconocidos en su autonomía y vitalidad. También de las operaciones mentales de quien organiza la literatura a través de la lectura y la interpretación, de su situación histórica y de su lugar en la sociedad. Pero es una aspiración con la que también compiten los autores esbozando sus teorías, llamémosles así, personales de lo que es y no, la novela, el cuento, el poema, el teatro.

Me parece fundamental recogerlas porque más que de la teoría, dicen del autor y de sus lecturas, de todo el mundo adyacente a la literatura, porque muestra las conexiones íntimas de un pensamiento capaz de explorar el tejido de lo humano a través de la literatura y sin embargo ceder a la tentación de explicar cómo opera esa forma de la vida otra que es el arte. Esa tarea es parte de las responsabilidades del periodismo cultural.

Reverso de la palabra

La insistencia en emprender un trabajo de mayor aliento me condujo a buscar opciones para poder emprender un proyecto de investigación y crítica más ambicioso del que era posible en las páginas y suplementos culturales de los diarios. Desde mediados de los años ochenta empecé a recoger información sobre autores mexicanos, a elaborar fichas de lectura, a poner en orden bibliografías y hemerografía de los autores que consideré fundamentales en nuestro panorama literario.

Al principio mis listas no eran muy selectivas y llegué a elaborar una nómina de más de 150 autores sobre los cuales debía ocuparme. Con el tiempo y sobre todo con la lectura acuciosa la nómina se fue reduciendo a poco más de cien. Fui entrevistando uno a uno con la condición de que fueran entrevistas que contemplaran cuestionamientos sobre la obra en su conjunto. Las entrevistas superaban las tres o cuatro horas y la transcripción fue una tarea titánica y, por qué no decirlo, agobiante.

Me había propuesto una tarea que para muchos de mis colegas era absurda: "¿quién te va a publicar esos tratados?", "lo único que estás haciendo es quitarle tiempo a los escritores para un trabajo que ni a ellos ni a ti les va a redituár". La respuesta de los escritores fue a todas luces generosa y gratificante, pues a pesar de que estamos acostumbrados a poner en primer plano al escritor y en segundo a su obra, para la mayoría de los autores es muy estimulante que una persona se dedique a dar cuenta de sus trabajos de creación.

Cuando tuve acumulado un trabajo significativo me atreví a solicitar el apoyo de una beca para emprender un trabajo más ambicioso y sistemático. Nuevamente aparecieron objeciones de los propios colegas que me decían: "no manches Quemain, debes de poner los pies en la tierra y darte cuenta que sólo eres un periodista, que ese tipo de apoyos se los dan a intelectuales y tanto tú como nosotros estamos bastante lejos de serlo". Le pongo comillas a ese comentario plural porque era la advertencia constante de mis compañeros.

Sin embargo a fuerza de arar el camino conquisté la confianza de un gran número de autores que vieron con simpatía y confianza la tarea de documentar la creación y sus procesos. Me atreví y del primer apoyo que recibí logré concluir un libro titulado *Reverso de la palabra*. El eje de ese proyecto fue, con las herramientas del periodismo, dar cuenta de los procesos de creación en 26 narradores mexicanos nacidos entre 1918 y 1946 que consideraba ejemplares para las siguientes generaciones de escritores mexicanos.

VII. Reverso de la palabra, voces cruzadas

¿Develar la personalidad detrás de la obra?

Reverso de la palabra es la conclusión de una década de investigación y análisis de la literatura mexicana. En este libro quise mostrar diversos acercamientos y lecturas sobre un conjunto de autores que han definido el rumbo de la literatura mexicana en la segunda mitad del siglo XX.

Con el título del libro quise aludir a un revés de la trama de las obras. Es decir, su envés, el lado oculto de las hojas, ése que por lo general no se expone al sol. En apariencia los libros han dicho su última palabra, su paso por la imprenta signa su permanencia. Pero detrás de las obras, en su envés, quedan las lecciones literarias y de vida que los sostienen y que le permiten a un autor continuar o quedarse callado para siempre. En el reverso de la palabra están presentes los procesos que le dan origen, tradición y por supuesto, permanencia.

La intención es la contraria: develar la obra detrás de la personalidad. Por lo general, una herramienta de trabajo como la entrevista, se utiliza para "desnudar", para descubrir "el lado humano" de las figuras de la política, de la moda, del espectáculo. Al menos eso es lo que sucede a menudo en nuestra profesión.

Sin embargo, en este trabajo, más que preocuparme sobre la vida inacabada, en permanente construcción, de los autores, opté por el acercamiento a sus obras. Lo hice porque era una forma de saldar una deuda con mi tradición y con el imaginario que nos ha legado este conjunto de escritores enlistados.

Fue la posibilidad también de elaborar un testimonio sobre el proceso que dio origen a un conjunto de obras que hoy son clásicas y que son un punto de partida imprescindible para las nuevas generaciones de escritores. Fue también la posibilidad de jugar a crear una posible guía de lectura de las obras a través de la lectura que los propios autores hicieran de sus obras. Que por supuesto no es la única posible ni la única válida porque sus obras ya nos les pertenecen.

Este libro se sostiene en la permanencia de las obras. Si mis comentarios y la lectura de los propios autores son pertinentes lo son en la medida en que se refieren a obras que han logrado resistirse a la caducidad. Ahora, cuando inquieres: "¿son un ensayo sui generis que da la voz al escritor?", puede ser una posibilidad de lectura muy halagadora, pero también tiene un doble filo, al pensarse que una tarea que se supone de servicio, como la

periodística, hace "uso" de las voces para expresar un conjunto de opiniones. Por supuesto, que uno de los caminos críticos puede guiarse en ese apoyo que ofrece la lectura del autor, pero no fue el propósito del libro.

Si hay ensayo, o si se ensaya con la posibilidad de mostrar el peso de las obras a través de un argumento, es para demostrar la posibilidad de una lectura. Aunque es innegable que el entrevistador es una especie de pequeño diosillo que da y quita, que administra en dosis muy precisas cada voz.

Pero eso no es más que un desafío del género, tomar lo que se quiere, tratar de recoger lo que se intuye que dirán los escritores, sobreponerse a la sorpresa de cada respuesta imprevista y ordenarla entre esos diques que conforman el fluir de un pensamiento que conserva las huellas del habla, pero que se induce hacia un argumento que hace de la entrevista una pieza, y del entrevistador, un autor.

Con *Reverso de la palabra* también tuve la aspiración de hacer un libro informativo. Sorprende que aún encontremos en los inventarios institucionales contradicciones respecto a fechas, lugares de nacimiento, género de las obras, año y lugar de publicación. Al menos esos elementos informativos están consignados en el libro.

Puede encontrarse un hilo subterráneo que permite considerar a este conjunto, a excepción de Seligson y José Agustín, como parte de una generación si se toma en cuenta la fecha de su nacimiento. Sin embargo, si pensamos en los años que se publicaron cada una de sus obras, tenemos un espectro aún más amplio en el que encontramos a autores más jóvenes.

Otro de los criterios fue la solidez de sus obras: es decir, si cada uno de estos autores dejara de existir en este preciso momento, quedaría un legado fundamental al corpus literario mexicano. Lo que no quiere decir que no sean capaces de seguir produciendo obras definitivas. Éste es un aspecto que no se cumple aún en todos los casos de los autores que los preceden y entre los que se encuentran autores que como dicta el lugar común "todavía están por dar lo mejor de sí mismos".

En cuanto a las ausencias, las que más resiento son las de José Emilio Pacheco y Octavio Paz. La de Pacheco, creo que la resentimos todos, incluida Cristina su esposa, ella misma escritora, cómplice y testigo. En el caso de Paz, de quien conservo una entrevista a propósito de la presencia de México en su obra (incluida parte de la literatura mexicana), lo lamento por partida doble: en primera, porque en su prosa está el ejemplo vivo de la riqueza que proponen las relaciones entre poesía y narrativa. Y en segundo lugar, porque sus entrevistadores mexicanos han mostrado una docilidad que sólo permite recoger lo que el

poeta quiere decir y no aquello que se quiere saber. Me hubiera gustado mucho conocer la lectura de Paz sobre un texto paradigmático como *Mi vida con la ola*.

La luz que se arroja sobre una obra durante una entrevista está determinada por la disposición del entrevistado y la agudeza del entrevistador. No es el género en sí mismo lo que ilumina las aproximaciones a las obras sino su abordaje. Me da risa y me conmueve cuando algún medio anuncia: "entrevista exclusiva con tal". La entrevista exclusiva no existe, la única exclusividad posible es la del entrevistador.

Tal vez resulte muy pretencioso señalar que un entrevistador debe acudir a un autor por aquello que necesita saber de él, no por lo que el autor tenga antojo de decirle. En el caso de Homero y Proust o cualquier otra figura canónica, previa al periodismo cultural o a la entrevista como género periodístico, como la conocemos hoy, hubiera sido impensable. Lo que seguramente no estaba fuera de su alcance era la voluntad de diálogo, su hambre de conversación.

Hay un poema de Octavio Paz, que justamente se titula *Conversar* y dice: "La palabra del hombre/es hija de la muerte./ Hablamos porque somos/mortales: las palabras/ no son signos, son años./ Al decir lo que dicen/ los nombres que decimos/ dicen tiempo: nos dicen,/ somos nombres del tiempo./ Conversar es humano." Tal vez la entrevista de mayor hondura con que contemos en nuestra tradición es la que Octavio Paz le hizo a Sor Juana, ¿ella le dictó *Las Trampas de la fe*? ¿Ese libro será la transcripción del diálogo que sostuvo con ella?

No extraño a Arreola porque el diálogo que sostuvo con Fernando del Paso ha cumplido con la tarea de mostrarnos con fidelidad el fluir de su pensamiento artístico. Eraclio Zepeda no está porque sus responsabilidades burocráticas pesaron más que su interés por discutir su obra. Lo lamento mucho porque su obra permite discutir, por lo menos, las relaciones entre oralidad y escritura, el mestizaje entre la memoria legendaria indígena y el discurso de la "gente de razón", que es el suyo.

En el caso de Monterroso, Mutis y de Noé Jitrik son parte de otro proyecto, aunque su voz también ha sido indispensable para que la literatura mexicana sea lo que es y sean tan mexicanos como los autores presentes. La lista de ausencias puede crecer, aunque estoy satisfecho de la conversación involuntaria que sostienen entre sí todos los autores incluidos. Tal vez sea la última vez que podamos tener juntos a este conjunto de imprescindibles. En el albor de 2004, falleció Juan García Ponce, por ejemplo.

La entrevista te da ventaja sobre el autor, que tiene que "improvisar" una respuesta sobre libros que tal vez no ha releído o que le resulten lejanos. Si acudí a un eje temático

como es el proceso de creación es por la ausencia de una reflexión, de los autores, sobre sus propias obras. Por lo general cuando un artista reflexiona sobre su trabajo, lo que hace es hablar más de su intención que de sus realizaciones. Lo que intenté fue discutir con ellos sobre sus logros no sólo sobre la intención que animó sus obras.

Las respuestas de muchos corresponden a su personalidad y al grado de conciencia que tienen frente a su obra. Eso no lo veo como una debilidad sino como un síntoma. A pesar de que practico la entrevista, no creo que los autores tengan la última palabra sobre sus obras (¿quién la tiene?), aunque por supuesto hay excepciones.

La relación que se establece es la que propone el entrevistador. En mi caso, me aproximé a todos ellos con un profundo amor por sus obras, tras una lectura repetida y disciplinada de sus trabajos. Me acerqué para saldar la deuda que tenía con esas obras que fueron escritas en mi lengua maternal y que han ayudado a tener una idea de mi pasado y mi tradición.

Ese conjunto de autores forma parte de nuestro canon, es decir, de nuestra imaginación de y sobre México y también del mundo. Digo deuda, porque la entrevista me parece un ejercicio modesto de acercamiento a un creador y éstas que presento, creo que permiten, fuera del régimen tan estricto como efímero de las noticias, dar cuenta de un conjunto de obras que debemos conocer y releer. *Reverso de la palabra* significa para mí la construcción de un pasado, es en gran medida la búsqueda y el encuentro con mis padres y mis abuelos literarios.

La responsabilidad del ejercicio profesional no permite exclusiones determinadas por el gusto o la simpatía hacia una obra o un autor. Cada uno de los autores tiene obras que me "gustan" más que otras. Sin embargo, en las obras que no te gustan puedes reconocer valores aleccionadores que enriquecen la tradición.

Si se pretende hacer un trabajo riguroso no se puede confiar al gusto la calidad de las obras. A veces las obras que suelen disgustarnos más son aquellas que más verdades "inaceptables" proponen. Siempre desconfío de mi disgusto frente a las obras, vivimos en una cultura que nos ha enseñado a rechazar todo aquello que no se nos parece y eso es el origen de muchos prejuicios.

Todos los entrevistados aquí reunidos tienen una obra compleja, abundante y casi todos están hartos de las solicitudes periodísticas que les reclaman una opinión telefónica sobre tal o cual autor que acaba de fallecer. Están hastiados de que les pregunten por qué escriben y de que les pidan que relaten de qué se trata su libro. La mayoría son escritores escépticos frente al trabajo del periodista y no es fácil vencer esa reticencia.

El cometido era ofrecer una memoria de los procesos de creación en voz de sus autores y formó parte de una beca que me otorgó el FONCA, en el rubro de Jóvenes Creadores. Una de las particularidades de este trabajo consistió también en que no fueron escritos pensando en su publicación periódica, a pesar de que soy un periodista, porque sabía que a nadie le interesaría darme ese espacio para publicar entrevistas que no tenían que ver con una noticia. Además fue pensado ex profeso como un libro.

Debo mencionar tres excepciones: Roger Bartra, que no tenía ese prurito y que generosamente me ofreció un espacio en *La Jornada Semanal*; José María Espinasa, en *Casa del Tiempo y Tierra Adentro*; y Enriqueta Cabrera, frente a *El Gallo Ilustrado* y en *El Nacional*. De este trío la única periodista es Enriqueta Cabrera, que si bien se alterna entre el ensayo y la entrevista, su formación es periodística y está muy lejos de exigir brevedad a materiales que piden ser extensos.

Menciono a Enriqueta Cabrera porque fuera de la relación laboral que mantuve con el periódico que dirigió, me liga no sólo la amistad. Tal vez este libro no hubiera sido posible sin la confianza y el espacio que me ofreció. Se cumplió el cometido porque es un libro que al margen de la autoría que me corresponde debió ser "patrocinado" por el Estado, porque las voces que están reunidas en él son parte de nuestro patrimonio como mexicanos.

Si no señalo a Víctor Roura, es porque en el terreno de la literatura mexicana las necesidades de la sección que dirige están cubiertas espléndidamente. Sin embargo, Roura ha sido para mí un editor indispensable, generoso y desprejuiciado, como lo reconozco a lo largo de estas memorias.

Me pregunto si ¿acaso en la entrevista el autor da algo que no aporta en su propia literatura?, pienso que sí, que ofrece un cuerpo que no tiene posibilidad de reflejarlo en el espejo para corregir sus imperfecciones, como sucede con el cuerpo textual de sus obras. Aporta una naturalidad difícil de artificializar. El autor está en manos del entrevistador y lo que lega es el fluir de su pensamiento y de su memoria de las obras.

Respecto a las fotografías que acompañan la edición del libro, su importancia consiste para mí en dos aspectos fundamentales: compartir el espacio con una concepción fresca del retrato y ofrecer un registro fechado, simultáneo de nuestros narradores, un cuerpo que se sume al cuerpo textual de sus voces.

Gabriela Bautista no conoció a Inés Arredondo y en el libro no hay foto de ella porque rompería la unidad. Sé que es atrevido omitir la imagen de un autor pero hacerlo muestra que mi intención va más allá del registro, no sólo incluí fotos para que los lectores sepan cómo son los autores sino cómo los ve un fotógrafo. ¿Qué pasaría si no hubiera fotos?, por

desgracia no pasaría nada, seguiríamos contemplando las de muchos de nuestros anquilosados fotógrafos cuyo principal mérito consistió en "registrar", sin proponérselo, a los escritores de su generación y a los que se les cruzaron en su camino. Seguiríamos contando con los archivos institucionales y periodísticos que ofrecen fotografías de los autores mientras presentan un libro o disertan con un micrófono enfrente que les cruza la mitad de la cara o con el *tehuacán* en primer plano.

A continuación me atrevo a reproducir un fragmento de la entrevista que me hizo el escritor y periodista Eusebio Ruvalcaba a propósito de la aparición del libro en librerías. Lo hago porque algunas de las preguntas muestran la curiosidad periodística que puede provocar una empresa de este tipo:

-¿Convendría reunir esas impresiones literarias en un libro aparte?

-Esas impresiones fueron escritas para este libro, no para otro. No me interesó presentar aún más desnudas las respuestas. Y digo desnudas porque no incluí lo que a menudo se le pide y se le pregunta a un entrevistador: ¿se rascaba mientras le preguntabas?, ¿cómo iba vestido? ¿Él te abrió la puerta o la abrió la muchacha?

-La entrevista como género ¿forma parte medular del actual periodismo cultural?

-La entrevista de semblanza requiere de un espacio del que carecen la mayoría de las secciones culturales. Parece una falta de modestia hablar de nuestro propio trabajo pero creo que en esta sección (*El Financiero*) como en ninguna otra, se le tiene confianza al género. De lo que se carece, en general, es de reportajes. Pocos periodistas culturales tienen la oportunidad de darse a esa tarea. Bastan los dedos de una mano para dar cuenta de esos periodistas: Adriana Malvido, y esporádicamente Patricia Vega y Raquel García Peguero en *La Jornada*; Carmen García Bermejo, en esta sección; Gerardo Ochoa Sandy, en *Proceso* y esporádicamente en *Reforma*, y párale de contar.

-Cada vez aparecen más entrevistas en las secciones y suplementos culturales ¿De veras son útiles? Más bien parece una excepción que el entrevistador conozca la obra del entrevistado.

-El desconocimiento de las obras, si bien depende del interés del reportero, está determinado también por la dinámica del trabajo. A un reportero se le pide que conozca de todo, y eso no está errado si se le permite especializarse en algún terreno y ser autogestivo. El mejor ejemplo es César Güemes, no hay un sólo reportero en los últimos años que haya sido capaz de sostener un trabajo como periodista y como crítico. Su trabajo es una muestra de esa posibilidad de especialización, aunque él mismo sea un escritor. Hay que decir que eso no sería posible sin una concepción del periodismo como la que ejerce Víctor Roura al frente de la sección cultural de *El Financiero*. Por lo general, los jefes de sección ven a sus reporteros como una tropa de maquiladores que deben recoger la información que más les interesa y les convenga a los primeros sin pensar en la posibilidad de que su "personal" se desarrolle y capacite.

-¿Por qué excluiste a los poetas?

-Si pensamos en que toda elección es una exclusión, te diré que no quise hacer una enciclopedia de ensayistas, poetas ni dramaturgos. Además es un libro más cercano al *ensayo-semblanza* que a la entrevista, ya Myriam Moscona hizo un libro de entrevistas con poetas.

-¿Que desafíos se le presentan a un buen entrevistador?

-A uno bueno o a uno malo, todos los enumerados anteriormente y el humor o confianza de su jefe de sección. Julio Scherer decía bien que no hay un periodista capaz de hacer algo sin el apoyo y la confianza de su director. Sin un editor de sección responsable es muy difícil llegar a hacer algo.

-¿Cómo planeas una entrevista?

-Primero me dedico a entrevistar a los libros del autor, a conocer a sus personajes, dialogar con ellos. Luego indago en la biografía de los entrevistados y las cuestiones extraliterarias que tienen que ver con sus obras y finalmente hago la cita, que es la parte más laboriosa.

-¿Quién resultó más difícil de entrevistar?

-Carlos Monsiváis.

-¿Y más fácil?

-No hubo entrevista fácil.

-¿Por qué la inclinación a entrevistar escritores sobrepasa abrumadoramente a músicos, artistas plásticos, cineastas. O se trata de una impresión fallida?

-Agregaría bailarines, coreógrafos, artesanos, actores, dramaturgos, guionistas... No es una impresión fallida, vivimos en una sociedad en la que se tiene un enorme respeto por la palabra escrita y una prueba es el enorme peso que tienen los escritores para los políticos. Los políticos se dan lustre en compañía de un escritor, le temen a la palabra de la que carecen. Por más coreografías que haga Guillermina Bravo, o composiciones de Mario Lavista o Pinturas de Juan Soriano, será más devastadora para los políticos una pequeña frase irónica o de denuncia de alguno de nuestros escritores. El sexenio de Salinas fue una muestra extrema y megalómana de ello. México es uno de los pocos países en el mundo donde los escritores también son políticos y eso se expresa claramente en las páginas culturales de los diarios. Los escritores, los artistas, suelen ser la conciencia y el espejo de una época, pero esa certeza a menudo se confunde con la disposición de los escritores a darle consejos a sus gobernantes. Esa no es la conciencia a la que me refiero y cuando digo esto pienso en Canetti, en Biely, Kafka, Chejov, Faulkner y Sartre, entre muchos otros.

Este libro también tiene el cometido de acercar a nuevos lectores y de facilitar una guía de lectura con los recursos que ofrece el periodismo. Tal vez a que lean más, los que ya leen, o a asomarse a libros que desconocían o que no les habían atraído. Pero dudo mucho que atraiga en tropel a nuevos lectores o a ciudadanos sin hábitos de lectura. Ésa es una tarea para los funcionarios que tienen esa responsabilidad.

Todavía tengo inéditas un conjunto de cerca de 60 entrevistas con los escritores de

las generaciones siguientes. Espero poder trabajar este material y reunirlo en un nuevo tomó. Abandoné esa tarea porque nunca encontré entre editores comerciales e institucionales el interés por divulgar de ese modo nuestra literatura. Paralelamente a ese esfuerzo me di a la tarea de investigar, documentar y analizar la literatura europea contemporánea y decidí emprender una tarea semejante con los autores del viejo continente. Logré conseguir apoyos, complicidades y tuve la ayuda generosa de mucha gente que permitió compaginar ese interés con el trabajo periodístico.

Pensé que el recurso de mostrar los procesos de creación enriquecería el panorama crítico y literario mexicano. Muchos de los autores que fui a buscar hace ya diez años son leídos con fruición e interés por nuestros creadores. Sin embargo, son autores escasamente documentados en nuestras páginas culturales. Sobre todo aquellos que apenas llegan a los 50 años y que prácticamente no tienen presencia publicitaria en México.

Un buen porcentaje de ese trabajo logré publicarlo en diferentes revistas, suplementos y periódicos nacionales y extranjeros. Principalmente en *El Financiero*, gracias a Víctor Roura que jamás dudó de mis elecciones literarias aunque hubiera autores que no se conocían en nuestra lengua. En el siguiente apartado detallo las rutas de este proceso.

Voces cruzadas

Procesos de creación de la narrativa europea contemporánea

El criterio de selección de los escritores europeos que reuniré en este nuevo libro está dado, en algunos casos, por su influencia en la literatura de la segunda mitad de este siglo. En otros, por la originalidad de tratamientos y temas respecto a la tradición lingüística y cultural a la que pertenecen.

También se han seleccionado escritores por su inserción en culturas y lenguas ajenas a la propia que han logrado enriquecer su tradición original y la cultura que los hospeda (un ejemplo paradigmático es el de Ciorán en Francia) Hay también autores que a pesar de una larga trayectoria han alcanzado un gran éxito, repentino y siempre inexplicable, con un solo libro, como Annie Ernaux o Luis Sepúlveda, por ejemplo, que es un caso de ventas semejante al de Isabel Allende y Laura Esquivel.

Se recoge también el testimonio de escritores de novela negra y thrillers sobre su experiencia en la concepción de la novela y el relato. Se han seleccionado también aquellos que han emprendido una gozosa y aportadora aventura en la llamada literatura

de viajes y aquellos que afiliados al periodismo y el testimonio han construido una narrativa que en apariencia nada tiene que ver con el pasado.

He agrupado a los escritores por países, más por la enorme significación lingüística que los conjunta, que por la geografía que divide y separa. Por eso se encontrarán en Francia autores como Predrag Matvejević, Amin Maalouf, en Inglaterra a Hanif Kureishi, Kazuo Ishiguro, Russell Luccas y Timothy Mo.

Aun cuando he seleccionado y agrupado escritores con el criterio de emparentarlos por su lengua, encontramos que la tradición es también una elección del espíritu, una afiliación. Hay escritores franceses profundamente norteamericanos, digamos en la más rica tradición de Faulkner, Hemingway, Bourroughs, Bukowsky, como son algunos momentos de Jean Philipe Toussaint, Echenoz, o Chaleaumeau.

También hay narradores británicos que han decidido abrazarse a la tradición del romance, como sucede con gran parte de la literatura de Julian Barnes, o del oriente medio en los libros de Jeremy Harding, la búsqueda incansable de las raíces de Timothy Mo, con un trabajo de lenguaje arriesgado y renovador.

En España tenemos el caso de un escritor enamorado del universo centroeuropeo que ha logrado una literatura compleja y divertida, profundamente crítica y desmitificadora: Enrique Vila Matas. De rigor oxfordiano, pero instalado en la calidez de su lengua, Javier Marías explora en sus novelas y relatos los grandes dilemas morales a que enfrentan las pequeñas cosas, las de todos los días.

La literatura de Álvaro Pombo es un detonador extraordinario de la imaginación que rodea la sexualidad, el poder, la utopía y la infancia europea. Apasionado y maestro de los procesos narrativos, en Pombo está viva la obsesión de la forma, del decir nuevo desde horizontes inéditos.

Entre los alemanes está vivo el registro del odio en Europa del Este, la sombra del holocausto, el fantasma de las alemanías divididas, la caída del Muro y las promesas incumplidas. Muchas novelas se desarrollan en habitaciones cerradas con interminables diálogos entre amigos y hermanos sobre el pasado, las culpas, las ilusiones. Las historias de amor han quedado pospuestas por las historias de la Historia. Ahí están los testimonios de Christa Wolf, Günter Grass, F.C.: Delios y Katja Behrens.

Búsquedas que coinciden: el encuentro, el rescate y la invención de una memoria de la cual asirse, de la necesidad de dialogar con la tradición cultural y religiosa más vieja y al mismo tiempo determinante. Tenemos en Italia el caso de Gesualdo Bufalino, Giorgio Manganelli, Roberto Calasso, Antonio Tabuchi y Claudio Magris. En Portugal, Saramago,

en Bélgica, Hugo Claus, en Alemania, Irene Dische, en España, Bernardo Atxaga, José María Merino, Juan y Luis Goytisolo.

El orden está dado por un prólogo que abre el libro, un ensayo sobre las características y búsqueda de los narradores que han sido entrevistados. Cierra con un ensayo sobre la correspondencia que existe entre las búsquedas de los narradores elegidos y sus obras, en relación con la narrativa mexicana, en particular, y con algunas otras experiencias narrativas en América Latina.

Debo señalar que en todos los casos la entrevista se abre con una semblanza biobibliográfica del autor. Sin excluir la modalidad pregunta respuesta, las entrevistas serán trabajadas de modo que el material fluya sin tropiezos. La entrevista se cierra con un comentario sobre la recepción crítica que han tenido las principales obras del autor entrevistado y la bibliografía sobre el autor.

Quisiera insistir que este trabajo es resultado de una ya larga investigación sobre la narrativa mexicana contemporánea que detallo líneas arriba. Considero que hay muchos puntos de convergencia entre nuestra literatura y la europea, sobre todo en este fin de siglo que el desarrollo acelerado de las comunicaciones homogeneiza, más que hacer comprensibles las diferencias.

En este fin de siglo las enfermedades incurables son más una regresión y una victoria del puritanismo que un reto de la ciencia y la sociedad; la droga se ha convertido en un problema más político y económico que social; los oprimidos al interior de las culturas se esfuerzan por delimitar sus fronteras; el mundo indígena y de la negritud levanta su puño a nuestro alrededor; la intolerancia hacia la elección sexual continúa como uno de los temas fundamentales en la agenda mundial para este nuevo milenio. Son temas que figuran en la agenda política y social pero también son los detonadores de la imaginación y la crítica.

En fin, las semejanzas entre los procesos históricos, sociales y estéticos guardan un lugar fundamental en la literatura. Tal vez sea innecesario decir que la riqueza de nuestra literatura se expresa en su diversidad y en la búsqueda de rumbos semejantes a los que señalé al principio de este apartado.

Sirva de marco comparativo la preocupación que sobre los procesos de creación expresé en mi libro *Reverso de la palabra*, donde muestro las rutas creadoras de 26 de nuestros narradores fundamentales. Aquí tenemos la lucidez profunda y aleccionadora de Arreola, Rulfo, Monterroso y Mutis; la sabiduría, el humor y la parodia de un escritor que sabemos fiel y crítico a la más rica tradición centroeuropea: Sergio Pitol. Hay quienes han

tomado los libros sagrados del pasado y convocado a los grandes mitos para polemizar con ellos: Esther Seligson, Sergio Fernández y Angelina Muñiz Huberman son un ejemplo.

Margo Glantz, Carmen Boullosa, Jorge Ibargüengoitia, Ricardo Garibay, Luisa Josefina Hernández, Elena Garro, Bárbara Jacobs, Sergio Galindo y Felipe Garrido han indagado en la complejidad de la memoria, la poderosa imagen del padre, la solidaridad fraternal, el exilio, y la familia: para testimoniarlo están *Las genealogías*, *Las hojas muertas*, *Los recuerdos del porvenir*, *El bordo*, *La casa que arde de noche*, por sólo mencionar algunas.

La diversidad sigue su paso y encontramos también novelas que se afilian a la filosofía, como *Entrecruzamientos*, la trilogía de Leonardo Da Jandra, o la erudición embellecida con las palabras de la historia y la profecía por Fernando del Paso, el mundo inédito en nuestra literatura del ocultismo y esotérico que expresa Sergio González.

Una literatura afiliada a la más rica tradición de nuestra lengua, ocupada con los temas de la periferia, de la mal llamada provincia: Daniel Sada, Jesús Gardea, Severino Salazar. Están también aquellos que han sido tocados por el demonio de la política, de la aventura y el suspenso, de Paco Ignacio Taibo II, Héctor Aguilar Camín, David Martín Del Campo, Vicente Leñero, José Agustín, Rafael Ramírez Heredia hasta el futurismo crítico y jocosos de Hugo Hiriart con *La destrucción de todas las cosas*.

Me he atrevido a realizar este trabajo en la seguridad de la importancia que tiene mostrar y poner al alcance de un público especializado, como son los escritores, críticos y periodistas, así como investigadores, profesores y estudiantes, este mapa de la literatura europea contemporánea y su relación con las experiencias literarias mexicanas.

No me he ocupado aquí de la literatura norteamericana, pienso que formaría parte de un trabajo semejante al que propongo aquí. La literatura que se escribe en los Estados Unidos es un ejemplo considerable para la mayoría de los escritores europeos. Por lo general en Francia, España, Alemania e Italia se traduce a los norteamericanos a gran velocidad por lo que sus búsquedas y propuestas, amén de su calidad, logran interesar y permear a los escritores europeos.

Tampoco me he atrevido a incursionar en la literatura que está surgiendo en la llamada Europa del Este: Checoslovaquia, Hungría, Bulgaria, Polonia, Rumania, la otrora Yugoslavia y ese monstruo gigantesco que fue la Unión Soviética. Creo que es necesario un conocimiento profundo de las lenguas para valorar con cuidado los productos que se están traduciendo como parte de esa moda que surge muchas veces a partir de las experiencias de los caídos y los desposeídos.

En este mapa de la narrativa europea contemporánea se encontrarán las correspondencias con lo nuestro, pero también un mapa de preferencias y pasiones personales, el esfuerzo por continuar investigando y aprendiendo de experiencias literarias y periodísticas que tienen lugar en otros orbes. Este es uno de los motivos por los que incluyo esta indagación en estas memorias sobre mi experiencia profesional.

Detalle a continuación el índice de este libro que espero publicar en el 2004.

Índice de Voces Cruzadas

1. Claudio Magris (Italia), la historia de la Historia
2. Martin Amis (Inglaterra), el optimismo pesimista
3. Jostein Gaarder (Noruega), la literatura como plaza pública
4. Enrique Vila-Matas (España), la erudición enmascarada
5. Julian Barnes (Inglaterra), la estética del naufragio
6. William Boyd (Inglaterra), un africano en Oxford
7. Javier Marías (España), la realidad decidida
8. Bernardo Atxaga (España), la presencia de la invisibilidad
9. Laura Grimaldi (Italia), sospecha, culpa, miedo
10. Cristina Fernández Cubas (España), el ángulo del horror
11. Héctor Biacchiotti (España), la lengua maternal
12. Álvaro Pombo (España), la lengua absuelta
13. Annie Ernaux (Francia), en las antípodas de Flaubert
14. Juan Goytisolo (España), la disolución unificadora
15. Michael Buttor (Francia), la desintegración del novelista
16. Elfriede Jelinek (Austria), el teatro grotesco de la feminidad
17. Julia Kristeva (Bulgaria), la polivalencia del guerrero
18. Andreu Martín (España), historias del mal
19. Richard Wagner (Alemania), novelas sin muros
20. Ib Michael (Dinamarca), los hijos de la chingada
21. Doris Lessing (Inglaterra), los hijos de la violencia
22. Rosa Chacel (España), la exiliada feliz
23. Predrag Matvejevič (Ex-Yugoslavia), el mundo "Ex"
24. Michel del Castillo (España-Francia), el exilio creador

25. Pierre Michon, las vidas minúsculas
26. Daniel Katz, las sombras del hielo
27. Rosa Liksom, irreverencias gélidas
28. Jerome Charyn, un detective en Nueva York
29. Jean Echenoz, la aventura malaya
30. José María Merino, el libro imaginario

Como resultado de este trabajo, los desafíos de la crítica y la investigación literaria tomaron un nuevo rumbo. Me atreví a incursionar en el ensayo. En el capítulo siguiente intentaré mostrar los recursos y los conocimientos adquiridos para cumplir mi vocación fundamental que consiste en vincular periodismo y literatura.

VIII. Parentescos, por una genealogía de las obras y los autores

Las filiaciones literarias

He decidido cerrar con este capítulo la reflexión sobre mi experiencia profesional porque la investigación y difusión de la literatura representa en mi carrera un punto de llegada y al mismo tiempo un punto de partida, un reinicio.

Durante los últimos 13 años me he dedicado a poner en práctica las herramientas del periodismo y la formación académica que adquirí durante los estudios de mi carrera. Sobre todo los conocimientos que tienen que ver con teoría de la comunicación, semiología y lingüística.

Ha sido poco más de una década de concentrarme principalmente en la narrativa, pero sin dejar de lado la dramaturgia, el ensayo ni la poesía. He tenido la fortuna de contar con editores tan exigentes como generosos. Esto significó que no sólo yo sino cualquier otro reportero estaba obligado a realizar la lectura completa de un libro y conocer la obra del autor que teníamos la tarea de entrevistar. Además de cuestionarlo ampliamente y dedicarle un espacio suficiente para el despliegue de sus ideas.

Tal vez una afirmación como ésta resulte ordinaria para quienes evalúen mi trabajo y principalmente para mi asesor. Sin embargo, la moneda corriente entre muchos editores es enviar a un reportero sin preocuparse si ha realizado la lectura previa del libro que es el objeto de la entrevista y mucho menos si conoce la obra del autor entrevistado.

El resultado es el que todos conocemos: a autores completamente distintos entre sí se les hacen las mismas preguntas, se les aborda de la misma manera y no hay modo de profundizar a pesar de que las respuestas de los escritores sean distintas. La homogeneidad priva en un medio donde sólo se leen las solapas para referirse a un libro, donde muchos reporteros carecen de pasión porque no tienen ningún interés en los fenómenos artísticos que a menudo se postergan en pos de los políticos.

Cursar la licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva fue para mí, confirmación y descubrimiento de una vocación. Fue en el estudio de materias como las que referí más arriba que la literatura, que en primer término fue una pasión y un gusto, se hizo cada vez más legible. Que había elementos que sin el estudio y sin el análisis académico y exegético de las obras hubieran permanecido invisibles.

Decía Ortega y Gasset que no hay nada más viejo que el periódico de ayer, y es cierto. Sin embargo, cuando la pretensión de profundizar, de investigar, se cumplen, el

trabajo que caducó con el periódico de ayer tiene un alcance distinto porque es algo más que memoria, que pasto para la historia. Es también un punto de partida para un trabajo de mayor aliento. Con el transcurrir de los años, uno se da cuenta que ha “peinado” una generación de escritores, un movimiento artístico y surge la necesidad de revisar de nuevo y reunir esos materiales periodísticos para darles un nuevo sentido.

Y no se trata sólo de la relectura de lo propio sino también de una revisión y una relectura sobre las indagaciones precedentes. Me explico: en 1987 recibí un apoyo de la Dirección de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes para dedicarme a escribir un ensayo sobre las tendencias literarias mexicanas de los últimos 30 años.

Había que proceder de un modo contrario a mis hábitos periodísticos y pasar horas y horas atado a un cubículo sin salir en busca de la información. Debía trabajar reflexivamente con los materiales que estaban frente a mis ojos y “ensayar” una respuesta a los porqués de una literatura que de ningún modo me era ajena, pues estaba en mi lengua y esa lengua era el “mexicano” con sus giros y reminiscencias prehispánicas que lo alejan tanto del español que se habla en España.

Decidí trabajar sobre la literatura mexicana porque era una forma de encontrarme a mí mismo y construirme una identidad a partir del imaginario de los grandes clásicos de mi país. Conforme pasó el tiempo me di cuenta que una cultura se alimenta de la comunicación y no del aislamiento, que para comprender lo propio tenía que asomarme a lo aparentemente ajeno e indagar en otras literaturas, en otras experiencias artísticas. Busqué en la literatura norteamericana y en la europea, que son las dos fuentes fundamentales de nuestra literatura mexicana.

Elaboré un proyecto en el que intentaba encontrar las proximidades y distancias entre la literatura mexicana y la extranjera. Sabía que me faltaban muchos conocimientos y experiencias para aproximarme a través del ensayo y volví a mis herramientas periodísticas. Planee un conjunto de entrevistas para acercarme a los procesos de creación en los autores mexicanos que había elegido estudiar y abordé lentamente sus obras completas para elaborar un conjunto de cuestionarios inquisidores sobre los procedimientos técnicos y espirituales que daban como resultado una literatura emparentada con otras literaturas del mundo.

Puse manos a la obra y me dediqué a entrevistar a más de 150 narradores y a revisar las fuentes a las que sus respuestas y su trabajo literario me remitían. Curiosidad y necesidad convergieron y se abrió ante mí un nuevo panorama literario. Ahí estaba esperándome la literatura europea y norteamericana.

Concluí el proyecto de trabajo sobre literatura mexicana y publiqué un libro titulado *Reverso de la palabra*. Es un trabajo que reúne conversaciones y ensayos introductorios sobre la obra de 26 narradores mexicanos nacidos entre los años veinte y mediados de los años cuarenta. Sabía que debía continuar con los más jóvenes pero lo dejé pendiente porque consideraba muy importante trazar un puente con otras literaturas, fundamentalmente las europeas.

Lo hice porque las referencias y las influencias de los autores mexicanos entrevistados concluían en los años sesenta, cuando mucho en los primeros años de los setenta. Parecía que la literatura extranjera se había detenido en esas décadas.

Pronto descubrí que el panorama era muy distinto, que en los ochenta habían aparecido nuevas tendencias, nuevos autores y obras emblemáticas que se correspondían a los procesos históricos que se estaban viviendo. Tal vez los más importantes fueron la caída del muro, el fin de la Guerra Fría y la emergencia de una aparatosa crisis económica y espiritual en los países del este que tuvo como uno de sus desenlaces la disolución de Yugoslavia.

Me dediqué al estudio de las literaturas europeas a mi alcance y durante dos años me concentré en anotaciones, lecturas y elaboración de cuestionarios. En 1993 decidí aventurarme, sacudirme los complejos de inferioridad adquiridos y enfrentar cara a cara a los narradores europeos, fuera en su lengua, en la mía o en inglés con el único pasaporte con que contaba: el conocimiento de mi tradición literaria, el conocimiento de las obras de esos autores europeos y la posesión de esa llave mágica que abre tantas puertas: "México".

En el terreno profesional fue una de mis máximas experiencias pues me di cuenta que la lectura de la literatura no bastaba para entender una literatura tan distante a la mexicana, que debía profundizar en la cultura y en la historia europeas, con todo aquello que va de lo cotidiano a lo artístico y que termina por iniciar su viaje de regreso de lo artístico a lo cotidiano. Que la presencia del pasado en el presente, de la memoria en la intuición, eran elementos sustanciales en la producción de esas literaturas. Si miraban a otras partes, como sucedía con los mexicanos, no era hacia otras latitudes sino a su propio pasado artístico.

Me di cuenta que ese ejercicio estaba presente en muy pocas de las producciones mexicanas, muchas de ellas fascinadas y en diálogo con lo extranjero. Cosa que no sucede en las potentes literaturas de Juan Rulfo, José Revueltas, Juan José Arreola, Carlos Fuentes, Agustín Yáñez, Fernando del Paso, por mencionar autores en cuyas obras confluyen y emergen varios pasados mexicanos, sean los de la historia y la política, sean los de la tradición artística y literaria.

Éstos son los motivos que me inclinan a cerrar este capítulo de mi vida como reportero de cultura para abrirlo en la absoluta especialización hacia la literatura. Al momento de tomar esta extraordinaria oportunidad de titularme bajo la modalidad de memorias sobre la experiencia profesional, he decidido renunciar a todo y volcarme a la construcción de una tarea propia, a la investigación y difusión de la literatura sin importarme la remuneración ni los “obstáculos” que se me presentan al vivir en un país en el que, según las estadísticas, no se lee, no hay interés por difundir a nuestros autores clásicos y que se orienta a las modas, a los libros de autoayuda y los *best sellers*.

Una de las formas de ponerme en acción ha consistido en este ejercicio que mi tutor, el profesor Jorge Martínez Fraga, ha leído con una generosa atención y ha estimulado su escritura. La elaboración de este reporte ha puesto muchas cosas en claro que yo creí transitadas y olvidadas. Ha sido muy aleccionadora su corrección porque evidencia las cojeras que todavía estoy a tiempo de corregir y porque me permite dejar testimonio de la búsqueda de una vocación y el registro del tránsito a través de un medio voraz y difícil, cada vez más difícil, por los riesgos evidentes de la cada vez mayor pérdida de autonomía del campo periodístico, sea por el poder, sea por el comercio.

Sirva esta introducción para ensayar en torno a poco más de 15 años de lecturas y de trabajo de campo. Desde la lectura solitaria, hasta la elaboración de una nota informativa, un reportaje, una entrevista de corto y largo aliento, una reseña y el análisis de una obra. En este último capítulo trato de presentar un enfoque personal y original sobre las relaciones entre literaturas. Lo he llamado parentescos, es una manera irónica de mostrar cómo las obras sí son capaces de trazar su propia genealogía: elegir sus padres, sus hermanos y trazar sus afinidades en el momento mismo de su creación.

Procedo:

El paisaje literario, histórico y ético de la narrativa mexicana de los últimos 50 años está cruzado por todas las aventuras culturales y los procesos históricos, sociales y políticos del siglo XX. No será hasta los años cincuenta cuando los narradores que nacieron en las primeras tres décadas de esta centuria trazaron los límites de una nueva literatura y disolvieron las fronteras que nos vinculaban literariamente al siglo XIX. Cargado de excepciones, obras maestras y nuevos clásicos, la literatura de este siglo está escrita bajo la égida de la comunicación y en franca batalla al aislamiento.

Corrientes, grupos, búsquedas colectivas que cristalizaron en periódicos, revistas, talleres literarios, multiplicidad de participaciones interdisciplinarias que vincularon teatro, artes plásticas, danza, fotografía y nuevas formas de abrazarse a la historia a través del compromiso artístico, incluso de la participación política directa, le dieron rostro a una literatura que reconoce como parte de la historia íntima de las obras, su pertenencia a una historia nacional colectiva, inseparable también de la historia latinoamericana y de algunos procesos que involucraron al planeta entero:

Las dos guerras mundiales, los "ismos" creadores (realismo, impresionismo, cubismo, surrealismo, expresionismo) y los totalitarios (fascismo, nazismo, franquismo), los procesos bipolares que desencadenaron la Guerra Fria, la aparición de una cultura de masas que prefiguraba una todavía lejana aldea global, los nuevos registros de la sexualidad que trajeron consigo el feminismo, la aparición de la píldora que permitió renunciar y/o postergar las tareas reproductivas y el airado enfrentamiento de una sexualidad, la resistencia a un colonialismo que se disolvía en el llamado "Tercer mundo", la cultura de la protesta que culminaría en 1968 con un violento choque que definiría los usos del pasado y las posibilidades del futuro, en fin, revoluciones que le devolverían la atención internacional a Latinoamérica: Cuba, El Salvador, Nicaragua, ¿Chiapas? que plantearían una disyuntiva irreconciliable: ¿guerrilla o un tránsito gradual a la democracia?

No quiero que este breve recuento de las condiciones histórico-políticas que han definido nuestro siglo se entienda como un preámbulo para sostener que estas causas y consecuencias actúan también como determinaciones literarias, pues sin negar la relevancia que la Historia tiene para la literatura, en este capítulo me esforzaré en demostrar que la literatura es un elemento activo del proceso histórico y *no sólo algo* sobre lo que el proceso histórico actúa.

Este trabajo que tiene como eje a la narrativa mexicana de los años cincuenta a nuestros días se propone hacer hablar a las obras y descifrar las líneas de los procesos que conducen a su escritura, mostrar sus modelos, sus afinidades y rupturas, evidenciar correspondencias más que determinismos entre la historia, las obras y los hombres.

Sin ser una intención sustancial de este trabajo pretendo ocuparme del camino, de los procesos que gestan a las obras, también veremos aquí cómo son leídas, pospuestas, marginadas, aplaudidas y por qué no, reescritas. Cómo lo propios autores son leídos al tenor de la relación entre su vida pública y sus obras. Es un camino que sin proponérselo describe las posibles lecturas que estos procedimientos, estos autores y estas obras admiten, oscureciéndolos la mayor parte de las veces.

No es fácil en un mundo donde se festeja la heroicidad, donde se cultivan las vidas ejemplares, separar la biografía, digamos ciudadana y civil, con esa vida propia del artista, una vida íntima que exige separarse de lo ordinario para fincarle un nuevo orden al transcurrir monótono de los días, para evitar que lo trascendente se fugue sin ser visto. La vida de la creación es una fantasmagoría cuyo único modo de abatir la fugacidad es la escritura, incluso la escritura de esa historia que relata cómo le fue arrebatado lo permanente al tránsito de lo efímero.

Y como no es fácil distinguir entre ambas biografías, se procede como si la vida del artista fuera una sola, lo que ha originado una tendencia que consiste en ir del contenido manifiesto en el que supuestamente se pueden encontrar rasgos personales del autor a un contenido latente y trasladar así el enfoque biográfico determinado por sus influencias socioculturales o a sus procesos de socialización de la infancia a otro sociológico, en gran medida.

Esta orientación se suma a un conjunto de determinismos que oscurecen los textos como sucede con todas las concepciones documentales de la literatura: son alegóricas, y las obras empiezan a ser leídas como resultado de represiones freudianas, conflictos sin resolver, tensiones entre el ego y el ello, en fin.

Pero no sólo es la tentación biográfica la que oscurece las obras, pues no sólo actúan los traumas o las infancias desgraciadas para darnos luz sobre ellas, hay un gran público, formado incluso por autores y críticos que ven las obras como resultado de la situación social de la que forma parte y la consideran portavoz de una época. Así, la tentación de encontrar el significado de la literatura fuera de ella misma es uno de los fantasmas que nubla la comprensión de uno de los aspectos más ricos y fundamentales de las obras.

Por eso lo que persigo aquí es esa biografía invisible, esa vida que parece bañarse todo el tiempo en el agua originaria, memoriosa y bautismal, si se quiere, de la tradición. No es la psicología lo que persigue vislumbrar este ensayo sino la genealogía, la puesta en marcha de un camino creador y no de un destino personal.

Es cierto que la historia deja poco margen para encontrar explicaciones fuera de ella, sin embargo no creemos aquí que los contextos particulares, sean nacionales o regionales, se sustraen a determinaciones, también históricas, pero más amplias y que admiten como hechos no sólo batallas o desencuentros, sino las grandes búsquedas del espíritu. Seré más preciso y digo nuevamente que esas "búsquedas del espíritu" equivalen a éxodos periódicos en los que los hombres salen renovadamente en busca de sí mismos.

Existe un tipo de amistad entre escritores que nada tiene que ver con las relaciones personales, ni la frecuentación de espacios compartidos. Incluso los contactos y los roces pueden ser ásperos, sin embargo no se libran de cierta filiación que es legada por ciertos padecimientos propios del sujeto y propiamente humanos y ampliamente compartidos: el exilio, la separación del amado, la muerte del hermano, la pérdida de la ilusión, el vacío...

En el campo vastísimo de la literatura en nuestro idioma, la que se escribe aquí y el resto de Latinoamérica, incluida España por supuesto, existen amistades sutiles que sin intención se van ligando para ofrecer un registro apasionado y permanente de los fantasmas que han recorrido nuestro siglo y que a pesar de nuestra insistencia por mirar sólo adelante, son la memoria de un desacuerdo sustancialmente humano que no acaba de arreglarse.

Para exponer estas inintencionadas cercanías y distancias, me apego a los *Nuestros*, pues son aquí el punto de partida más cercano al propio rostro, a nuestro corazón, que si mexicano, se ha acostumbrado bien al latido unícorde del mundo, pues sabe, sin saber siempre que sabe, reconocer la musicalidad y las temperaturas coincidentes de lo humano, a pesar de que se hallen en geografías lejanas a las nuestras. Por eso no es extraño que nuestros escritores reconozcan como influencia inmediata a su trabajo, la totalidad literaria precedente.

Pero este ensayo no sólo quiere ocuparse de la genealogía de los autores y las poderosas corrientes que los hermanan, solidarizan y hacen cómplices, sino también del árbol genealógico al que se van adhiriendo las obras, a pesar de su autonomía; a pesar de ser, ellas mismas, un universo propio, reglado y celoso a los parentescos que construyen las épocas, los contextos, en fin, la historia, pero también el tiempo, ese tiempo universal y eternizado de las obras que desconocen las cronologías para afiliarse a las formas, a los temas, goces y padecimientos humanos que no cambian y que le permiten a la literatura considerar al mundo como "una ilusión especulativa, o un laberinto, o un espejo que refleja otros espejos", como refiere Harold Bloom el "relativismo absoluto" con el que Borges mira a Shakespeare, por ejemplo.

Algunas obras suelen ser más complejas y astutas que sus propios creadores y son capaces de generar nuevos conocimientos, marcar nuevos caminos, ofrecer visiones inéditas de la realidad sin que esa nueva realidad literaria aparezca necesariamente en un "contexto" histórico y que por su misma estructura se libre de las etiquetas críticas que

tienden a enclaustrar las obras en los determinismos sociales. Esto significa confiar, como lo hizo Borges, en que la realidad "cede" al empuje de la ficción, es decir, de la imaginación.

La intención no sólo es descifrar el código simbólico de las obras a través de "un camino que pasa por la literatura misma", la literatura como contexto, como un mundo que se renueva con insistencia, como espacio autoreferencial. También es fundamental enfrentar ese mundo nuevo al horizonte histórico donde la literatura es percibida pues, como dije antes, la literatura es un elemento activo de los procesos culturales, es decir históricos.

Cuando me refiero al horizonte histórico, quiero ir más allá de la simple correspondencia con los "hechos" que llamamos históricos, con los acontecimientos que suponen relaciones demasiado fáciles y engañosamente directas, como por ejemplo pensar que el hecho histórico que llamamos movimiento del 68 tiene que ver directamente con las obras que lo describen, lo tratan, lo refieren.

Tal vez la literatura del 68 haya sido escrita mucho antes del "hecho" histórico y no sea considerada así porque no hay tanques, no hay matanzas en el centro de una plaza, o el estudiantado no la protagoniza. Tal vez esa literatura, en su estructura, en el centro de su código simbólico ya aludía a esa mentalidad de protesta sin sentir esa trágica y sangrienta concreción.

Este enfoque pretende abrazarse a la discusión entre las correspondencias históricas y las narrativas, pero como he dicho éste es sólo un aspecto del problema pues en otro lado está la voluntad de acceder a la historia y a la experiencia literaria para descifrar el lugar que la literatura ocupa en la cultura.

Creo también que una orientación de esta índole permite reivindicar a la crítica como una teoría de la literatura, no como una subdivisión a la que se dedican fundamentalmente escritores cobardes y/o frustrados, como suele asegurar un vulgo antiintelectual sumamente inclinado a rechazar cualquier actitud reflexiva.

Líneas atrás mencioné la palabra contexto y este contexto, dije, es el de la literatura misma. Se trata de un conjunto de relaciones que en el marco de la literatura, del "significado verbal" pueden pensarse en, por lo menos, dos aspectos: el que tiene que ver con la imaginación literaria y otro, el más frecuentado, que alude a su intencionalidad, a un significado primero "llamado literal".

Si se atiende al mundo de la intencionalidad y la literalidad es seguro que lo único que logremos sea encontrar justificaciones extraliterarias del mundo narrativo. Olvidar el mundo irreplicable de la imaginación y condenar a la literatura al mundo frío y estricto de lo documental, cosificarla, alienarla.

Aunque en el terreno de la crítica literaria en general contamos con ejemplos notables, como *Mimesis* de Auerbach, *Antígonas* de Steiner, *La tradición clásica* de Highet, o el polémico *El Canon occidental* de Harold Bloom, no es frecuente que se indague el significado de una obra a partir de sí misma, persiste la creencia de que la crítica, al carecer de principios propios ha de apoyarse en otros campos, llámense sociología, fenomenología, historia, filosofía.

Si el trayecto crítico ha de cruzar los terrenos de la literatura misma, habría que elegir uno de los dos caminos que se ofrecen al análisis: el primero es el de la obra de un "autor", más limitado y estrecho; el segundo es el de la tradición cultural del que forma parte activa y puede restringirse a un ámbito regional o internacional.

En la ciudad de la crítica hay muchas plazas, no existe un centro en el que coincidan todos sus habitantes. En una de esas plazas, la de la biografía, se reúnen gran parte de nuestros críticos, académicos o no, que buscan en las obras un carácter documental que ilustrará la vida de los autores y al mismo tiempo al modo de un periplo, iluminará también sus obras.

Esta orientación, cada vez más inusual supone, como lo hizo Carlyle, que "la obra de un hombre estaba determinada por la grandeza de éste". Esta mueca se dibujó principalmente en los años sesenta, cuando un grupo de escritores formado por Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, Juan García Ponce y Salvador Elizondo fueron considerados proclives al "Mal". Mitología que algunos de ellos alimentaron.

Precisamente, Salvador Elizondo en una entrevista que me concedió a propósito de la escritura de mi libro *Reverso de la palabra* me contó que a encargo de Emanuel Carballo debía escribir una autobiografía y su preocupación consistió en hacerla truculenta, escabrosa. No podía, dijo, ser de otra manera después de haber publicado *Farabeuf*. La serie de precoces autobiografías publicadas por Diógenes a principios de los años sesenta muestra en parte esta inclinación a asignarle a un escritor un papel de importancia semejante al de su obra y viceversa.

Las correlaciones de este fenómeno con otros terrenos culturales se analizará más adelante, cuando muestre cómo se insertan las nociones de discurso autobiográfico y autor en el horizonte crítico de la literatura y cómo el escritor adquiere un valor carismático, en el sentido weberiano, es decir, un liderazgo moral.

Esta modalidad autobiográfica que repitió, como editora, Silvia Molina, se modificó cualitativamente con un enfoque que aparentemente enriquecía las relaciones de su autor con la obra al trasladarse del "contenido personal manifiesto" de una obra, al latente, y "de

un enfoque biográfico" al sociológico, determinado en gran medida por el psicoanálisis freudiano.

El ejercicio al que convocó Silvia Molina no exigía exhaustividad, ni una revelación escandalosa de la intimidad sino escritura, es decir, poner orden al desorden y la arbitrariedad de los días para inscribirlos en una forma literaria, en un género, pues: la autobiografía, en el entendido también como invención. Nuestra biografía es también el relato de nuestro deseo, de las aspiraciones. Sin embargo, no está en el escritor, sino en el lector los usos de lo escrito. Y si digo lector, me refiero a todo el diapasón, es decir, desde la esposa del autor, hasta el crítico literario más renombrado. Ahí están las pistas sobre las conductas y por supuesto sobre los textos. Pistas que se convierten en cifras.

Cuántos críticos no han caído en la tentación de ver en la obra de Juan García Ponce la liberación de una libido reprimida, incluso perversa. O en las novelas de José Joaquín Blanco, Luis Zapata y Jorge Arturo Ojeda la proyección de una "personalidad invertida", y el "reflejo" de una cotidianidad sexual "minoritaria" que les permitirá a los "especialistas analizar una literatura circundada por etiquetas como: literatura erótica, literatura homosexual, literatura *loquesea*...

Las lecturas se entrecruzan, se alimentan y se niegan. No es difícil encontrar en estas últimas décadas algunas heterodoxias que siguen honrando el papel del "autor", dislocando discursos narrativos para encontrar la verdadera geografía espiritual que se empezó a trazar desde la cuna de un escritor. Los "estructuralismos" forenses dedicados a extirpar hasta el último apéndice de significado en una frase.

Los ejemplos sobran, ahí tenemos el libro de Alfredo Pavón sobre la obra de Sergio Galindo, o el de la española Martha Portal sobre la de Juan Rulfo, las cirugías que han recibido los textos Fernando del Paso y de Salvador Elizondo, por mencionar sólo algunos casos.

Estas miradas críticas que han tratado de acompañar en el viaje a nuestra narrativa no se libraron tampoco de los determinismos sociales y las teorías de la infraestructura y superestructura, viendo en la "fuente última" de cada producción la situación social que le dio origen "y de la que es portavoz y medio".

Los enfoques postluckasianos no cesan. Más de una tesis universitaria se ha dedicado a indagar sobre las determinaciones de clase y el elemento autobiográfico en autores como José Agustín, Parménides García Saldaña o Gustavo Sainz. En la voluntad, siempre buena, no lo dudo, de sepultar la ficción informada, documentada, en el delimitado

género testimonial. Esa suerte, relativa, por supuesto, han corrido autores como Agustín Ramos, Salvador Castañeda, Hernán Lara Zavala y Carlos Montemayor.

Impresiona la variedad y la insistencia de intentos por encontrar el "sentido último" de la literatura fuera de ella. No voy a negar aquí una cuestión que precisamente es uno de los motores de mi trabajo: la relación entre historia y literatura. Sin embargo, de lo que trata es de liberarse de esa noción sobreviviente que contempla las producciones literarias como elementos sobre los que actúa el proceso histórico, y se olvida de considerar lo literario como un elemento activo de ese proceso.

Un determinismo más, tal vez el más riguroso de todos, fue la perspectiva histórica que ofreció el marxismo, que vio en la totalidad del proceso social el contexto intrínseco de la literatura. Esta visión es amplia, pero cuando se emprende el trabajo se convierte en un determinismo más porque elude todos los aspectos de la literatura, "salvo una interpretación alegórica de su contenido", como señala Northrop Frye.

Son muy escasas las visiones marxistas rigurosas. Un ejemplo de riesgo, calidad y rigor es el ensayo de Evodio Escalante sobre José Revueltas, titulado *José Revueltas, la literatura del lado moridor*, que supo forjar un camino propio a través de una heterodoxia que incluía una buena dosis de materialismo. Otro ejemplo, no precisamente instalado en la narrativa, es el de Jorge Aguilar Mora, *La divina pareja, historia y mito en la obra de Octavio Paz*, ambos publicados por editorial Era.

Cuando me sumo al reproche que hace el crítico literario Northrop Frye a estos enfoques documentalistas que generalmente ofrecen una interpretación alegórica de los contenidos me abrazó a esa voluntad bartheana de encontrar el lenguaje metafórico de las obras y su forma literaria, y en ellos, esa *frase última* que se inscribe al modo de una leyenda en el corazón del cuento y la novela. Insisto, me abrazo también a esa intención de develar esa relación, que Jean Starobinski, llama negativa, aunque efímera, del autor y su obra con el horizonte cultural, incluido el literario.

Hay algunos ejemplos que me parecen extraordinarios. Uno es el de José Agustín con *Cerca del Fuego*, un libro que reúne formalmente un experiencia narrativa enorme, inscrita en su propia tradición individual, síntesis de su universo técnico y temático, y al mismo tiempo su "profunda y obstinada incomprensión de su época", paradoja que se explica con un pie instalado excesivamente en un pasado que ha perdido su poder dinámico, es decir su capacidad de diálogo con el presente y con el otro pie en el futuro de un México, que en lo político, desconoce.

Otro ejemplo notable es la gestación llena de fracturas, digresiones apocalípticas, mitologías repetidas, insalvables, trágicas de Cristobalito, de *Cristóbal Nonato*, de Carlos Fuentes. Otra mirada al futuro, ya no desde esa gran ausente de nuestra narrativa, la ciencia ficción, sino desde ese nuevo género, que empieza a dejar de ser inédito aquí, y que en los países anglosajones recibe el nombre de *speculative fiction* y que ha tenido desde hace algunos años en Ursula K. Le Guin, Stanislaw Lem y Philip K Dick a algunos de sus mayores exponentes.

No deja tampoco de incomodar a los monaguillos del género, la literatura de Leonardo Da Jandra, sus *Entrecruzamientos*, dispuesta, desde la filosofía y amparada en la tradición, a destruir y crear, al mismo tiempo, un mundo de ideas viejas, probadas, novedosas, influyentes, inéditas, que se encarnan en personajes absolutamente vitales dispuestos a abandonar un viejo mundo lleno de polución ideológica, pálido y desgastado para construir otro en el que sólo es posible pensar y crear a condición de vivir, vivir la vida del espíritu, que al decir de Hegel no es "la vida que se asusta ante la muerte y se mantiene libre de la desolación sino la que sabe afrontarla y mantenerse en ella en el absoluto desgarramiento".

Sucedió algo semejante con autores como Salvador Elizondo, Julieta Campos, Inés Arredondo, Juan García Ponce y Juan Vicente Melo, dispuestos, a través de sus obras, a sostener una relación negativa con su contexto. *Farabeuf*, *Crónica de la intervención*, *Muerte por agua*, *La señal* y *La obediencia nocturna* se inscriben sin esfuerzo en una historia de las ideas y los procedimientos literarios pero difícilmente serían inscritas en un contexto político preciso o emparentarlas temáticamente con el entorno temático de su momento. Aunque sabemos que no existe una correlación real entre la calidad del arte y su aceptación pública.

En esas obras se trata más de construir un conjunto de ideas polémicas (bajo nuevas formas, o por lo menos inéditas en nuestra tradición literaria) con concepciones más o menos establecidas, más o menos dominantes, rechazadas o admitidas, sobre la sexualidad, la pareja, la crueldad, el tiempo, etcétera.

Como sucede con los procesos literarios que viven los autores, las obras se resisten a la insularidad y no es difícil encontrarles correspondencias que no sólo tienen que ver con la agudeza y la experiencia del lector sino que residen en el propio corazón de las obras y vibran, como las cuerdas que expanden su vibración a otra cuerda con la misma notación, al tenor de otras creaciones textuales, aunque en algunos casos el *idioma* separe lo que el *lenguaje* vincula.

Para muchas corrientes críticas, la insularidad es accesoria. Una de ellas es el "New criticism" y todas sus formas, que atendió al aspecto formal de las obras y figurativo del lenguaje, desplazando las aproximaciones biográficas, pues veían las producciones como resultado de una "retórica personal. Pero este método también tiene sus bemoles y el principal es el análisis de las obras por separado, "una tras otra", sin atender mucho al género o a cualquier otro principio estructural que relacionara las obras entre sí.

Incluso el comentario de textos que se hace en las páginas culturales y los suplementos de los diarios posee esa característica común en algunos trabajos académicos. Son pocos los reseñistas y comentaristas que se atreven a la reseña de un conjunto de libros y son capaces de "inventarse" un hilo conductor que teja esas piezas sueltas.

Una corriente semejante fue el formalismo ruso que por motivos políticos no prosperó, porque políticamente reconocer la forma literaria como fundamento del significado literario significaba aceptar la libertad de creación.

Pero no son sólo estos mundos referidos los que construyen y disuelven las genealogías literarias. Hay exterioridades que paradójicamente aún son más lejanas a la literatura pero que son el único vehículo posible para su transmisión, al menos como libro, pues al momento de pisar estas teclas, miles de nuevos libros sólo tendrán un destino digital en la virtualidad del Proyecto Gutenberg.

La más poderosa de esas exterioridades es la industria editorial, que de hace años persigue como un grail, un secreto inalcanzable: Es un secreto, como todos, en forma de pregunta: ¿cuáles son los libros que se venden? Mientras se encuentra la respuesta, una selectiva lotería entra en escena y se anticipa al juicio de los tiempos.

A esta pregunta irresoluble se le añaden posibles soluciones que restringen y/o posponen el diálogo con la tradición: extensión, sencillez (una especie de neutralidad apta para todo público), conocimiento del mercado (es decir, cuántos lectores estarán interesados en el *producto*), según la editorial, las dosis de suspenso, sexo y violencia.

Las expectativas editoriales no se quedan sólo en la industria, pues sus exigencias complejizan o mejor dicho conflictúan aún más las relaciones con el presente donde el escritor empieza a ser parte de los dilemas mercantiles, de los que forma parte ese demonio mercantil que se llama éxito y que provoca preguntas dolorosas sobre el número de reseñas que ha merecido la obra, en qué medios literarios, firmadas por quién, de qué extensión, etcétera.

La tensión llega a tal grado que "la angustia de las influencias" pronto será sustituida por la angustia por las ventas. Por la desesperada carrera de escribir *algo* que le permita al

escritor *dedicarse a escribir* y a escuchar a sus propios demonios aunque no sean comerciales.

Del otro lado (quién sepa dónde exactamente, que lo diga) están los lectores. Cada vez más educados por los medios electrónicos, la lectura, cuando no se realiza a través del ordenador, es un pasatiempo que consiste en enterarse de lo que ya se sabe, que consiste en escuchar lo que se quiere oír, porque un libro no es para salir devastado o con más dudas de las que ya se tienen.

La lectura como un instrumento de esparcimiento sin confrontación y sin crítica ha ganado cada vez más lectores. La dictadura de los nuevos lectores profiere aseveraciones como esta: "quiero leer un libro divertido, ya bastantes problemas tiene uno para todavía leer cosas tristes, conflictivas y enredadas".

Ese interés legítimo, tan "esperanzador" y que tanto alienta a los promotores de lectura, no es más significativo que aquel que animaba a los lectores dieciochescos a identificarse en el *fluir* de la vida que les ofrecían las novelas de su tiempo. Porque no se trata de saber más o de plantearse preguntas nuevas sobre viejos asuntos, sino de saber más de lo mismo, de confirmar el puñado de certezas que verifican a la vida como una gran telenovela que fluye entre cortes comerciales. En fin, las interrogantes del *lectorado* de hoy tienen que ver más con la televisión que con la literatura.

Desde hace por lo menos dos décadas, la tradición que fincaran Baudelaire, Valery o Rimbaud pasa por filtros que van de Jim Morrison a Kurt Cobain; la que construyeron Strindberg e Ibsen por los de Ernesto Alonso y Valentín Pimstein. Con esto no quiero negar el valor interpretativo que los últimos pudieron tener de la tradición, pero a menudo los registros de una obra mediatizada o interpretada suelen ser más limitados que el original. Al menos que se trate, como lo demostró George Steiner en sus *Antígonas*, de un diálogo donde el clásico sale ganando con la lectura de un contemporáneo que no satisface su sed en la superficie de las obras.

Seguro que parece despectivo si se afirma que la masa ignora mucho de sí misma, pero ignora que lo ignora. Tal vez referir un equívoco colectivo, en tiempos tan democráticos resulte blasfemo, pero vivir celoso de la tradición nunca fue interés de muchos. Interés y celo que sí es compartido por las voces de los narradores que he elegido para que pueblen este ensayo sobre las genealogías literarias. Todas las voces que se escuchan aquí se han rebaulizado en el espejo del pasado, en un cauce donde el agua que fluye nunca es la misma pero los cauces siguen "casi" idénticos.

Uso una metáfora católica para referir dos formas de acceder de modo inaugural a la "vida trascendente" de las letras: buscar una tradición y ser hallado por ella. En el primer caso, contamos con escritores mexicanos que son por elección y afición, profundamente franceses, alemanes, polacos, checos, norteamericanos. Los que han sido hallados han aceptado el llamado de su entorno, de las tradiciones propias, sean orales, sean escritas, pero es la memoria de una voz que viene del pasado sea religioso, rural, indígena y popular, y busca un orden desde el cual dialogar con el resto del mundo. Ambos escritores buscan ser canónicos y aspiran a que sus obras tengan más vida que ellos.

Aunque en nuestros días la noción de canon es muy discutible, si apostamos a una lectura activa más de la historia que de sus procedimientos literarios, muchos escritores aspiran a formar parte de esa clase de autores que le dan rostro y sello a una época, sea por la originalidad de sus procedimientos narrativos o por sus aproximaciones a temas y tratamientos literarios inéditos.

Los avatares de la tradición: ¿Buscar o ser hallado?

Traigo aquí un repertorio de voces y de gestos que los propios autores han esbozado para hablar de su fe, para trazar su carta de creencia literaria. Son registros que he recogido de aquí y de allá pero que ilustran la intencionalidad o por lo menos la intención de nuestros autores por identificarse con sus paradigmas literarios, sus escritores y sus obras ejemplares, aunque no sean estrictamente literarias. Es un registro que a pesar de su carácter anecdótico sí permite trazar las grandes tendencias estéticas que cristalizan en nuestra lengua y nuestra literatura.

He decidido afiliarme a los narradores que nacieron en la primera mitad de este siglo y cuyas producciones aparecen a partir de la década de los cincuenta y continúan, en los casos más afortunados, hasta hoy mismo, pues son ellos quienes han recogido y polemizado con los fantasmas nodales de este siglo.

La balanza se inclina por aquellos que tienen una larga trayectoria creadora con una obra, que sin importar su extensión en páginas o piezas, se define por una búsqueda exhaustiva y unitaria. Algunos de ellos están muertos y con la conclusión de su vida su obra también se enmarca en un dato definitivo. No se trata de presentar un listado exhaustivo ni de obras ni de autores sino de marcar una tendencia, una familia y una genealogía.

Esa familia está configurada por poco más de una veintena de narradores cuya obra y presencia son ejemplares en la narrativa mexicana, además de ser un vehículo de tradiciones que permearon a las generaciones de autores subsecuentes. Ellos son en riguroso orden alfabético: José Agustín, Inés Arredondo, Arturo Azuela, Emilio Carballido, Amparo Dávila, José de la Colina, Fernando del Paso, Salvador Elizondo, Sergio Fernández, Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Jesús Gardea, Ricardo Garibay, Elena Garro, Margo Glantz, Luisa Josefina Hernández, Vicente Leñero, Jorge López Páez, Juan Vicente Melo, María Luisa Mendoza, Carlos Monsiváis, Angelina Muñiz Huberman, Sergio Pitol, Elena Poniatowska, Esther Seligson y Edmundo Valadés.

Debo confesar que no atribuyo un estatuto crítico a los autores de las obras, aunque considero que son una especie de lector muy avezado, capaces de leer "ese más allá" del presente que proyectan las obras literarias. Pero, insisto, deben ser reconocidos como comentaristas de su propio trabajo.

Considerar al autor como intérprete definitivo de su creación es atribuirle al crítico y al ensayista de temas literarios el papel triste de un parásito y negar la autonomía de estos géneros. La opinión de un autor sobre su obra, como dice, entre otros Northrop Frye, es de "especial interés pero no de especial autoridad".

Son narradores que reconocen varias raíces y tutorías. Una central es la que marca de fines de los años cincuenta hasta los primeros años de la década de los setentas y es el enorme poder de la narrativa norteamericana: Faulkner es uno de los ejes sobre el que gira una buena parte de la producción literaria de autores como Juan Vicente Melo, José de la Colina, Inés Arredondo, e incluso de Juan García Ponce, un escritor germanófilo.

Otros reconocen en su filiación cultural, como sucede en el caso del judaísmo, la tierra fértil que alimentará sus relatos y la estructura de sus invenciones. Aunque se empeñen en darle un lugar accesorio a este elemento, podemos considerar en esa tradición a Angelina Muñiz Huberman, Margo Glantz, Esther Seligson y algunas búsquedas apasionadas de Sergio Fernández, que sin ser judío, ha sembrado muchas páginas con la cifra de la cábala.

Hay quienes encuentran en la historia las posibilidades de lectura y "reordenamiento" que la literatura ofrece para multiplicar las perspectivas de los hechos. Pero la historia tiene tela y lo saben autores como Sergio Pitol, que la parodian y nos muestran los lazos que el pasado sigue guardando con el presente. También es apasionado delirio de personajes que a la distancia aparecen minúsculos o

minusrecordados como Carlota de Habsburgo que bajo el lente poético de Fernando del Paso es el material de una escritura-río inédita entre nosotros.

Pero la tradición, sus búsquedas y sus objetos accesorios se multiplican incluso en un solo autor que indaga una variedad enorme de tópicos en una sola obra: eso sucede con el citado Sergio Fernández, pero pasa también con Juan García Ponce y Salvador Elizondo, con Arturo Azuela, que es capaz de incursionar en el terreno científico y en el musical, para debatir también en el terreno de la historia y la política.

Un nuevo protagonista ha aparecido en las últimas dos décadas: la mujer que escribe y con su presencia la discusión de variadas posiciones en torno a una misma pregunta: ¿existe la escritura femenina? A este cuestionamiento se ha respondido violentamente en ambos sentidos, pero, hay singularidades, tanto masculinas como femeninas que parecen poseer los atributos que hacen posible una escritura de signo femenino.

Antes de entrar a la discusión de esos temas, quisiera presentar aquí, con los recursos que el ensayo toma de la semblanza y el apunte, algunas vidas literarias que he organizado alfabéticamente, para que el lector que se decida a transitarlas, al azar encuentre los cruces y correspondencias que guardan estos autores, ya canónicos en nuestras letras.

Las formas del parentesco

En esta segunda y última parte de este ensayo exploraré tres formas de parentesco que vinculan y hacen converger a creadores que difícilmente considerarían que existe un parentesco entre ellos: la primera es el modo en que enfrentan lo que llamaré aquí: *Las tentaciones de la Historia*, es decir, los procesos vitales que han cambiado, sea total o parcialmente los escenarios y que han atraído a los escritores como al modo de cronistas-investigadores para trabajar sobre los acontecimientos y centrar la mirada en los objetos que han pasado desapercibidos.

La historia, dice Jacques Le Goff, empezó siendo un *relato*, el relato de quien puede decir "ví, sentí". Este aspecto de la historia-relato, de la historia-testimonio nunca dejó de existir en el desarrollo de la ciencia histórica. Paradójicamente, asistimos hoy a la crítica de este tipo de historia mediante la voluntad de sustituir la explicación a la narración, pero también al mismo tiempo al renacimiento de la historia-testimonio a través del "retorno del

acontecimiento" vinculado con los nuevos medios, con la aparición de periodistas entre los historiadores y con el desarrollo de la historia inmediata.

Cuando nos aproximemos a una novela, o a cualquier obra de ficción deberemos recordar que el pasado no es la historia, sino su objeto, que la memoria no es la historia, sino al mismo tiempo uno de sus objetos y un nivel elemental de elaboración histórica. Hoy la historia tiene la fortuna de que los aficionados puedan hacerla dignamente.

Finalmente vuelvo a Jacques Le Goff, quien es uno de los grandes teóricos de la historia y tal vez el más grande historiador de la Edad Media, para cerrar estas *Tentaciones*:

"Me gusta leer novelas históricas cuando están bien escritas y bien hechas y le reconozco a los escritores la libertad de fantasía que les pertenece. Pero si me piden opinión señalaré algunas libertades que se toman con la historia. ¿Por qué no un sector literario de historia-ficción donde, respetando los datos de base de la historia, -costumbres, instituciones, mentalidades-, se pudiera recrearla jugando sobre el azar y lo circunstancial? Tendría el doble placer de la sorpresa y el respeto por lo que hay de más importante en la historia. Por eso me gustó la novela de Jean d'Ormesson *La gloire de l'empire* que reescribe con talento y saber la historia Bizantina. No una intriga que se deslice por los intersticios de la historia - como *Ivanhoe*, *Los últimos días de Pompeya*, *Quo vadis?* *Los tres mosqueteros*, etc.- sino la invención de un nuevo curso de los acontecimientos políticos a partir de las estructuras fundamentales de la sociedad".

Quede aquí esta lúdica propuesta y adentrémonos pues a:

Las tentaciones de la Historia

En las últimas dos décadas la literatura mexicana contó con un nuevo protagonista: la historia. Al menos como un protagonista que se presentó como una fuerte tendencia, en términos de cantidad, desde mediados de los años ochenta. Sabemos que la historia no ceja de "contaminar" la literatura con sus tentaciones, sus personajes fascinantes.

La novela de la Revolución fue una de las primeras irrupciones de esta gran tendencia, aunque a dos aguas, entre el testimonio y la ficción de corte histórico, que en lo elemental y al modo de una crónica respeta los hechos, o apenas desfigura a algunos personajes protagónicos, sin hacerlos del todo irreconocibles.

Aunque el panorama de la primera mitad de este siglo es fascinante por la cantidad de movimientos sociales y políticos que la literatura registró, no lo es tanto en

materia de procedimientos narrativos. Coincido absolutamente con el enfoque que considera precursores a las figuras emblemáticas de Agustín Yáñez, José Revueltas y Juan Rulfo.

Añadiría a Juan José Arreola por la diversidad de sus enfoques, por la construcción riquísima de sus personajes y situaciones y por incorporar una poética de la tragedia personal como resultado de las decisiones propias de los sujetos, además por la riqueza de su imaginación y un humor cargado de "mundo", es decir de condición humana. Y también acompañaría a estos cuatro grandes con Martín Luis Guzmán, que complejizó a tal grado la novela que no podríamos etiquetar, ni lo deseo por supuesto, de novela histórica o novela política monumentos temáticos y verbales como *La sombra del caudillo* y *El Aguila y la serpiente*.

Es importante reconocer que estos precursores dejaron una impronta en algunos escritores precedentes. No es posible prescindir del Mariano Azuela de Nueva Burguesía ni de los complejos y fascinantes retratos de personajes y hablas que trazaron Mauricio Magdaleno, Julio Torri, incluso Angel del Campo, con *La Rumba*, considerada por muchos estudiosos como la primer novela urbana.

Este horizonte precursor no sólo se ve enriquecido por hallazgos literarios, en el pensamiento y la poesía, en las artes plásticas y el teatro aparecen figuras "parricidas" con el horizonte finisecular que llega hasta las primeras décadas del siglo XX. En ese contexto brilla la presencia de Octavio Paz, Samuel Ramos, Tamayo, el expresionismo de Orozco, Buñuel, las búsquedas de Poesía en Voz Alta y una expansión de la cultura popular que encontró en los medios electrónicos, fundamentalmente la radio, un modo de dejar oír una voz que penetraría casi todos los hogares mexicanos.

La literatura enfrentaba desde entonces a la historia para aclararse las preguntas que no resolvía el relato escrito por los vencedores y se proyectaba incluso a la conquista misma, como lo muestra la literatura y el amplio proyecto narrativo de Carlos Fuentes, que reunió en un libro titulado: *Los cinco soles de México* (Seix Barral), su indagación sobre el origen de México.

"Soy un hijo legítimo con todos los títulos, afirma Carlos Fuentes, y no el hijo bastardo que mi propia cultura ha decidido que soy con respecto a España": ésa es una de las consecuencias de ese monumento verbal y de imaginación que se llama *Terra Nostra*, que entre otros ejes, está cruzada por el de la historia. En este gran proyecto narrativo, hay una voluntad de conocerse a sí mismo, o de polemizar con la historia, con la literatura, con la historia de la literatura, combatir el tiempo, aliarse a él.

La tentación historicista de la novela ha puesto sobre la mesa la discusión sobre la objetividad del novelista y la realidad que "reflejan" sus novelas. En esa discusión la idea de Historia es un elemento fundamental. Sobre todo si consideramos que la idea dominante que tenemos de la historia es la del siglo XIX: descriptiva, lineal, narrativa, que da la ilusión de verdad, como sucede también con algunas novelas. Pero ¿hay una particularidad en la novela que la distingue de la historia escrita por profesionales?

Hay ejemplos notables que permiten esta distinción: desde *Palinuro de México* y *Noticias del Imperio* hasta ese monumento verbal que es *Terra Nostra* y novelas que si bien han aspirado al registro de un momento, siguen ofreciendo la Historia de los hombres como hecho vivo, en el presente, reconocible y polémica, cargada de matices humanos.

La lección de nuestros mayores novelistas consiste en mostrar que realmente en una novela el hecho histórico está siendo vivido como memoria y como deseo. Es decir, que no hay otro pasado que el de la memoria en el presente, y no hay otro futuro que el del deseo también en el momento actual. Pero tampoco podemos negar que las deudas que nos ha cobrado el olvido a través de la literatura se han dado en llamar novelas históricas, porque tratan hechos del pasado que los historiadores olvidan o por su cercanía, posponen.

Podríamos ponernos lógicos y decir que toda novela es histórica ya que pasa en el tiempo. Es una respuesta al tiempo, además de que lo crea. Carlos Fuentes señala que "hay una novela del tiempo y un tiempo de la novela. Las novelas más interesantes son las que crean un tiempo, las que inventan un tiempo y no sólo lo reflejan, por supuesto. Pero no hay novela que no sea histórica, no hay obra literaria ni artística que esté fuera del tiempo, fuera de la historia".

Y en su propia narrativa, el tema recurrente es México. Y gran parte de ese México parece real, y ésa es otra dimensión de la histórico, poder imaginar, hacer posible un conjunto de imaginaciones y posibilidades para el presente. Porque la historia cuando es tocada por la literatura se transforma en imaginación y deseo.

Además, coincido con Fuentes cuando señala que un país tan complejo como el nuestro, un país que no se agota en una sola mirada o en una sola estadística requiere de sus artistas múltiples visiones, "la mía, dice, es una entre millones, trato de darle toda la fuerza que yo puedo, toda la fuerza de imaginación. Yo no entiendo lo que es la Francia del siglo XIX sin Balzac, no sé lo que es Londres en el siglo XIX sin Dickens, estoy seguro de que no describieron a la ciudad como si tuvieran una cámara, simplemente la imaginaron, la imaginaron mil veces, de mil maneras, y yo he hecho lo mismo con la ciudad de México, y con México. Este México no corresponde a la realidad objetiva, a la realidad estadística,

corresponde a una realidad imaginaria, a la verdadera realidad desde el punto de vista artístico.

Si reescribir la historia, enmendarle la plana a quienes nos han escrito y desde la escritura sometido, es un ejercicio de libertad, no deja de ser también un ejercicio crítico.

Vuelvo con insistencia con Carlos Fuentes, porque en su literatura habitan muchos pasados mexicanos y uno de poderoso determinismo es el de nuestra relación con España. Por eso líneas arriba me atreví a decir monumento verbal porque es una respuesta a 500 años de una forma de colonizaje mental que se expresa en un sentimiento de bastardía e inferioridad.

Sobre este sentimiento de orfandad Fuentes abunda: "ser un huérfano, por no decir un hijo bastardo de España, naturalmente el hecho de ser mexicano me da una perspectiva sobre España que es difícil que a veces tengan los propios españoles. Aunque los más grandes espíritus españoles como Cervantes, Quevedo, Valle Inclán sí han tenido una visión muy similar: la de una estética de lo deforme, una estética de galería de espejos cóncavos, de espejos carnalescos, de feria. Valle Inclán así enunciaba su teoría del esperpento.

"Indudablemente *Terra Nostra* le debe mucho a la estética de Valle Inclán, pero también a la estética de Quevedo, a la estética del propio Cervantes, del Arcipreste de Hita, *La lozana andaluza*, de Licado... Hay un cúmulo de visiones que me coadyuvan, que son mis lazarillos visuales y verbales para salir del laberinto español, para considerarme hijo legítimo, con todos los títulos, de España y no el hijo bastardo que mi propia cultura ha decidido que yo soy con respecto a España".

Un pasado menos remoto es el que ha trazado Fernando del Paso al devolvernos en *Noticias del Imperio* un siglo XIX enriquecido con la voz de personajes accesorios que de tan profundos, se ha recobrado una mirada que los historiadores profesionales no han podido atender. Maximiliano, Carlota, Juárez, el mariscal Bazaine, el capitán D'Anjou son personajes reales que se mezclan con los inventados. Los personajes históricos reales tienen que conservar su consistencia real, pero al mismo tiempo algo distinto que los haga novelescos, porque no se trata de escribir biografía, ni siquiera novela histórica.

El monólogo de Carlota es la clave de toda la novela, de su estructura, porque el aspecto formal, que no excluye los contenidos, se ha convertido a lo largo de todos estos años en un elemento central en la literatura de Del Paso. Ambos forman parte de un todo que se puede ver desde fuera. Es un trabajo de arquitectura que busca darle un cuerpo al libro, un cuerpo cargado de belleza.

Si se piensa en la trama, era prácticamente inexistente y la daba la Historia con mayúscula, pues el destino conocido de Maximiliano y Carlota no ofrecían demasiadas posibilidades innovadoras. La imaginación es el sostén de la novela, es el contrapeso de la historia. La frase atribuida a Malebranche no es casual: "La imaginación, la loca de la casa". Y esa locura permea la totalidad del libro aunque apenas sea una tercera parte.

No sólo *Noticias del Imperio* relaciona a Del Paso con una búsqueda histórica, también *José Trigo* dio un pretexto para hablar también de novela histórica. No es casual, pues en una primera lectura, o en la superficie de la lectura, lo evidente es el movimiento ferrocarrilero y no es difícil que se dé un cruce de historias y que Luciano, el personaje central del libro, sea tan semejante a una figura como Demetrio Vallejo. Eso crea la ilusión de historicidad. Si se busca alguna correspondencia ésta se encontrará en la mitología náhuatl, porque si bien Luciano es un líder, es también Quetzalcoátl, como Miguel Angel, un Tezcatlipoca. Pero nuevamente la lectura más inmediata se relaciona con la historia por la cuestión ferrocarrilera.

El propio escritor, ante la insistencia de público y periodistas, ha ofrecido una explicación de lo que considera y se da en considerar novela histórica y es un señalamiento que relativiza la novelización de la historia y la historicidad de la novela: " Alguien en un momento dado decidió que una novela, en la que se jugara o se recrearan personajes históricos, o sea personajes que existieron en la vida real, que fueron célebres o notables por alguna razón, sobre todo por razones políticas más que nada, se le llamó novela histórica. ¿Por qué una novela sobre la vida de un médico famoso no se le llama novela histórica? Sin embargo, creo que ahora el concepto de novela histórica es mucho más amplio".

"Un conjunto como *La comedia humana* de Balzac pueden considerarse novelas históricas, aunque los personajes principales no lo sean, por reflejar de una manera muy fiel, claro, fiel recreada, su época. Son novelas históricas, algunas de Zolá también. Yo no inventé el término ni necesariamente he aceptado que *Noticias del Imperio* sea una novela histórica, porque precisamente no tengo mucho el concepto de lo que es una novela histórica, pero probablemente lo sea; es decir, de acuerdo a una clasificación muy elemental, que es una novela que trata personajes y temas históricos. Pero mis novelas serían históricas si es que se vuelven célebres".

Fernando del Paso es el novelista que desde la historia ha puesto en conflicto la noción misma de novela histórica ("recuerdo con frecuencia a T.S. Elliot, cuando dijo que la gente no soporta una dosis muy grande de realidad"); es el novelista que sigue creyendo que lo novelable no se ha separado del individuo porque es el mismo ser del pasado que será en

el futuro: "será siempre el individuo que mata porque el amor o la pobreza lo han enloquecido, o porque la gran ciudad le envenenó el alma". Es el novelista romántico que huye de la vulgaridad en la homogeneidad que permea el lenguaje de sus personajes clasemedieros en *Palinuro*, en los del siglo pasado en *Noticias del Imperio*, que "no es sino un reflejo, en mi caso personal, de una especie de escapismo, de un intento de huir de esta realidad desprovista de hermosura, tan abrumadora, tan vulgar".

Un novelista no se acerca a la historia como un historiador, su verdad y recursos son distintos. El escritor se encarga de hacer extensivas las dudas y de plantear problemas a los lectores. Esa incertidumbre que instala la ficción sobre el pasado es un elemento ajeno al historiador y central en la literatura.

En un sentido distinto a los señalamientos de Fuentes y Del Paso, Elena Garro consideraba que en *Los recuerdos del porvenir* existe una verdadera polémica con la Historia y no admitía una literatura libre de ese "demonio". En una de sus escasas declaraciones sobre *Los recuerdos* señaló: "pues sí, es la historia de los cristeros. Hacer puramente literatura no me parece muy honrado, desprecio ese purismo que quiere desprenderse de los hechos bajo la certidumbre de que un arte puro es posible. Aunque no deja de ser útil ese humor involuntario, que es resultado de pensar que es posible estar en ese limbo formado por las cuatro paredes de la indiferencia hacia los otros. Yo creo que si se vive en un tiempo y están sucediendo cosas importantes hay que meterlas en el contexto del libro, de lo contrario no sirve para nada".

Aunque el relato de su escritura desdeña la certeza de muchos sobre la exigencia de investigación que exige la novela histórica para conseguir "cierta" fidelidad a los hechos, pues según ha confesado la autora, *Los recuerdos* fluyó de un solo golpe: "*Los recuerdos del porvenir* está escrita sin experiencia literaria, la escribí en un mes, ahí en el sanatorio en Berna. La escribí porque me iba acordando de Iguala y de los generales y de sus queridas y empecé a escribir, yo escribo muy rápido porque si no hago las cosas rápidas ya no las hice".

A la idea de historicidad deberá sumarse la de verdad literaria, de Verdad, que es uno de los criterios con los que se construye nuestra confianza en el discurso de los historiadores.

Otro caso ejemplar de novelista apegado a una búsqueda histórica es Arturo Azuela, *Manifestación de silencios*, *La casa de las once mil vírgenes* y *El tamaño del infierno* son ejemplo de esa incursión. El propio autor ha tenido oportunidad de expresar su concepción de lo histórico y como se filtra en su literatura:

"Debo aclarar que me he formado en la investigación historiográfica, desde la historia de la ciencia hasta historia del arte. Tuve excelentes profesores: Edmundo O'Gorman, Francisco de la Maza, Justino Fernández. Esa experiencia la he llevado a la novela. Aprendí que la reconstrucción histórica no tiene que ser nada más el personaje: Miguel Hidalgo, Morelos o Juárez. El personaje se puede inventar, pero el ambiente, el lenguaje, no. Ahí tiene un compromiso.

"La textura histórica la da la recreación de las atmósferas. Ese es el desafío al que me refiero. *La casa de las mil vírgenes* es una novela comprometida históricamente. Si abordo el jueves de Corpus, tengo que ir a ese momento y consignar muchos datos que van desde la música hasta la comida y los periódicos de ese día, desde el vestido hasta la manera de hablar.

"Tengo muchísimos ejemplos, no sólo míos sino de muchos autores. *Los Relámpagos de agosto* de Jorge Ibargüengoitia, quizá no sea una novela histórica, desde el punto de vista, vamos a decir, de un compromiso de sus figuras, que casi todas son de teatro guiñol, pero él hace un espléndido dibujo irónico de la revolución mexicana con elementos históricos. Esta visión carnavalesca viene de atrás: Pío Baroja y Valle Inclán, lo hicieron mucho. Ahí hay un desafío evidentemente y hay un compromiso con la historia. *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez, es una novela de ambientación, donde está el lenguaje de la oración, de la intimidad sexual, de los políticos, el lenguaje del hombre del campanario. Para mí es otra novela comprometida con la historia, definitivamente".

Otra de las modalidades como se expresa la historia en la narrativa mexicana es a través del testimonio. El registro puntual de los hechos, aunque novelado o escrito con los recursos de la ficción tiende a ser absorbido por la historia y cobra un valor ejemplar distinto al de las obras literarias canónicas. No me sorprendió que en los festejos por los veinte años de *La Noche de Tlatelolco* un joven se levantó y le preguntó a Elena Poniatowska. ¿Qué relación tiene ese libro con la historia?

La escritora respondió: "*La Noche de Tlatelolco* es para mí un libro que está totalmente ligado a la historia y a la política y a la juventud y a la Universidad. Es un libro que echó sus raíces, es mi comunicación también con los jóvenes, y es mi comunicación a lo largo de los años, porque sí estoy ligada con la Convención Democrática, con los chavos que se van en la Caravana Ricardo Pozas, de los que se van a Chiapas, es a través justamente de *La Noche de Tlatelolco* porque ellos me buscan por ese libro. Después le siguió *Fuerte es el Silencio*, un libro de importancia semejante.

El sexo de la escritura

La segunda forma en la que se expresa el parentesco entre los escritores, y escritoras, es a través de los que se ha dado en llamar *El sexo de la escritura*. ¿Existe una sensibilidad literaria exclusiva de lo femenino?, ¿la profundidad de un sentimiento de mujer puede ser expresada por una pluma masculina? o ¿lo que existe es un campo de vivencias, por lo general experimentadas exclusivamente por mujeres, lo que inclina la sensibilidad literaria a la atención de la experiencia y no a la expresión de una naturaleza?

Los ochenta, nuevamente, fueron el terreno fértil para que un nuevo protagonista de la literatura figurara en los aparadores: las mujeres. El éxito y el reconocimiento, cosas bien distintas, atomizado de algunas escritoras fundamentales no bastó para multiplicar por generación espontánea la aparición de nuevas narradoras. Tras décadas de reivindicaciones por acceder al primordial derecho al cuerpo, la sexualidad libre, el control de la natalidad y la igualdad de oportunidades laborales y la equidad en lo jurídico, no se había expresado de un modo tan compulsivo como puede ser el marketing, el derecho de las mujeres a escribir.

Un nuevo mercado se abría para los editores, pues estadísticamente el potencial era amplio, a pesar de que día a día son menos amas de casa y menos las mujeres que le pueden robar tiempo al trabajo profesional para dedicarse a la construcción de una personalidad a través de la lectura.

Lo curioso y al mismo tiempo centro de las polémicas es que un cierto sector de las nuevas escritoras y de las nuevas amas de casa lectoras, para ser más preciso, no reivindicaban la tradición que habían inaugurado en este siglo autoras canónicas como Virginia Woolf (con *Una habitación propia*) y Simon de Beauvoir (con *Segundo Sexo*) o Anáís Nin con sus compulsivos *Diarios*.

Los que reivindicaban, no sólo las mujeres latinoamericanas, pues amas de casa hay en todo el mundo, era la necesidad de expresarse a sí mismas y poner en papel las experiencias frustrantes de la sexualidad, la ternura, el amor, la infidelidad, la espera y algunos otros infiernos propios de la insular vida doméstica. Cuando no se trataba de preocupaciones domésticas no iban más allá del despertar sexual, de la separación de los amantes, o de la vida "licenciosa" a que conduce los abusos del machismo.

Ante la multiplicación de preocupaciones baladíes que no lograban universalizarse, algunas escritoras, diré aquí, de "la vieja guardia", se resistieron a la tendencia del mercado y negaron la existencia de una literatura femenina: incluso, se afirma, y vale

decir que coincido, que lo femenino no es un atributo exclusivo de la mujer, es más, algunas carecen de esa sensibilidad, que también puede habitar a los escritores.

Me permitiré entrar en materia sobre esta forma de parentesco literario introduciendo un relato, que pareciera un chisme que no lo es, sobre actitudes y modos de ser que se reproducen también en las esferas sociales donde la literatura parece ser el centro de las preocupaciones mayores.

Los roles de lo literario

A quienes ven en Garro una víctima del mundo político y cultural mexicano hay que mostrarles algunos matices que no es fácil percibir desde el extranjero. Para los que se han declarado enemigos de Octavio Paz, Elena Garro ha sido el pretexto perfecto para pintar al poeta como un verdugo. Y esto tiene que ver con las concepciones imperantes sobre los roles sexuales, aunque no siempre se refieran a lo literario.

En México, cuando un hombre se separa de la mujer que ha convertido en *madre*, siempre es declarado culpable; ella, una víctima. Es lamentable que las páginas periodísticas y literarias mexicanas de probado rigor han sido eco de este viejo prejuicio que se ha desarrollado al margen de Paz y Garro.

Con todo y que Elena Garro sorprendió al medio literario con el libro *Andamos huyendo Lola* (1980), considerado por los críticos nacionales de mayor credibilidad, "como el más importante de los últimos treinta años en México" (Emmanuel Carballo), muchos comentaristas de solapas creyeron encontrar en cada cuento la "paranoia" de Garro. Ese es un medio usual de oscurecer las obras que no es fácil (ni conveniente) desmontar críticamente y menos si se trata de una mujer.

Si tejiéramos lazos con la literatura que escriben mujeres en nuestra lengua, habría de emparentar los cuentos de Garro con el misterio maravilloso de los que escribe Cristina Fernández Cubas, con el implacable cumplimiento de los destinos humanos en la obra de la catalana Mercé Rodoreda y la mexicana Inés Arredondo. Y, por supuesto, la presencia de esa sed atávica que nos seca la boca con los poemas de Blanca Varela (Perú), Gabriela Mistral (Chile) y la prosa poética de Silvina Ocampo (Argentina).

Apasionadas de los gatos, las dos Elenas, la fallecida Elena Garro y su hija, Elena Paz (1948), terminaron por convertirse en huéspedes de cinco felinos en un pequeño departamento en la ciudad de Cuernavaca, Morelos. Convencida de que el equipaje más pesado se lleva dentro, la escritora decidió regresar a México después de veinte años,

ilusionada por los homenajes y la expectación que habían creado dos décadas de rumores.

Para los aficionados a la sociología de la literatura, la obra de Garro ofrece extraordinarias relaciones capaces de explicar parcialmente el estallido de la guerra en Chiapas, la lucha de poderes entre los latifundistas, el peso de la iglesia y la sobrevivencia de valores culturales indígenas que el tiempo postergó pero no logró aplastar: "¿Quién se fija en mí? ¡Nadie! Nadie sabe ver a un pobre. Además yo sé caminar sin que me miren... Por eso los indios no tenemos miedo, porque el miedo hace mucho ruido", escribe en *Andamos huyendo*, Lola.

En una entrevista que me concedió la escritora, enfrentó el dilema que le proponía mi cuestión:

—*Mujeres escritoras, hombres escritores ¿cree en esa división?*

—No. Yo creo que es igual de difícil para un hombre que para una mujer. Lo que sí es que hay más escritores que escritoras, porque el hombre es más objetivo que la mujer y tiene más facilidad para armar las historias, para separarse de su yo. Hay mujeres que no han sido agraciadas con la percepción de lo femenino pero hay hombres que tampoco. Sin embargo, "eso" que llamamos "lo femenino", puede habitar a un hombre o a una mujer, la cuestión es saber reconocerlo y una vez que se ha logrado, dejarlo salir, porque hay muchos escritores que han ahogado lo que tienen de femenino por ese machismo que todavía padecen muchos escritores y escritoras mexicanos que sólo son capaces de escribir realidades en blanco y negro.

—*¿Y en su caso, qué alma le tocó femenina o masculina?*

—Creo que me tocó masculina y femenina, porque yo escribo sobre personajes masculinos y los hombres me preguntan, cómo sabes tanto, cómo puedes interpretar tan bien a un personaje masculino. El chiste es ponerse detrás de sus ojos.

"Ponerse detrás de sus ojos", ponerse no sólo en el lugar del otro sino también del lado de su sensibilidad. Y ¿no es esa una de las facultades, donde o posibilidades del escritor, una especie de ubicuidad que permite el reconocimiento de las almas sin importar su textura?

En la presentación de su libro *Hebras* (Ediciones sin nombre), Esther Seligson refirió y se quejó de un estado de creación que suele relacionarse con la literatura femenina, y es fundamentalmente un Yo absoluto que absorbe toda la sensibilidad: "Mi literatura siempre

era como un diálogo con mis propios sentimientos, con mis propias sensaciones, y dirigido generalmente a un interlocutor. Aquí no, aquí era tomar como pinceladas de la realidad, personajes, situaciones. Muchas de las cosas que escribí en *Hebras*, me pasaron a mí, como lo de la gitana, fue verdaderamente aterrador. Hay algo literal en esos textos, cosa que nunca me había ocurrido. Siempre me decía, cuándo voy a llegar a escribir algo que no sea a partir del dolor, a partir de la experiencia amorosa personal, que también es perfectamente válido, porque nadie tiene por qué enterarse qué hay detrás de lo que uno escribe".

Sin embargo, no son indagaciones acuciosas sobre vidas ajenas, "son historias inventadas, aunque a veces cruzaba palabra con algunos. Ese verano yo estaba como desdoblada, como si una parte de mí estuviera fuera por el calor tan intenso. Es algo que te modifica, ves de otra manera. Ese mirar distinto me llevó a Tario, porque intenté mirar a través de sus ojos, de escribir como si él lo hubiera hecho con esa ironía que tiene, capaz de considerar que la vida humana es la mejor obra literaria que ha visto".

En *Hebras*, nuevamente aparecen las búsquedas y obsesiones de libros anteriores, desde *Sed de mar*, *Diálogos con el cuerpo*, *Indicios y Quimeras* hasta *La morada en el tiempo* e *Isomorfismos*. Los personajes de sus libros poseen esa fascinante dualidad que los hace andar en tierra y al mismo tiempo actuar como arquetipos, como figuras universales que se niegan a someterse al tiempo y al signo femenino de la escritura. Aunque a esta altura debería hacer un matiz: y es que si la literatura de Esther Seligson tiene un rasgo femenino, es el femenino de Jabés, de Blanchot, una manera de ser "femenino" al modo de Barthes o Munier.

"Los personajes que están en la calle son los de *Hebras*, los otros, los de *Indicios y quimeras* como Eurídice, Antígona, Electra, o la Pénélope y el Ulises de *Sed de mar* son desdoblamientos de la autora, son todos sus yoes, todas sus búsquedas. Como le sucede a la desesperada *Cassandra* de Christa Wolf.

Vale la pena recoger el testimonio de Elena Poniatowska, porque en gran medida a ella le debemos la proliferación de talleres literarios para damas y una creencia expansiva en que la literatura tiene un sexo. A Elena no le faltan inquisiciones sobre el tema y he recogido una que transcribo porque "juzga" a sus propios colegas, aspecto poco frecuente en un medio cultural tan solemne como el nuestro:

"-Hay escritoras que se encomiendan a Santa Elena para escribir una buena novela de "mujeres" pero ¿existe la literatura masculina?

-Pues yo creo. Fuentes, por ejemplo, nunca ha creado un gran personaje femenino mientras García Ponce era perfectamente capaz de meterse en la piel de una mujer o de un hombre.

Cuando leí *Figura de Paja*, *La Casa en la Playa*, me di cuenta que sabía describir muy bien a una mujer, pero no sólo describirla por sus gestos, sino vivirla desde adentro. No siento que Fuentes sepa hacerlo, la suya es una escritura masculina, en el sentido de que nunca sabe realmente retratar bien a una mujer. Pero no sé si se pueda decir que hay una escritura masculina. Para mí una escritura masculina es la de Monsiváis.

-¿Qué características tendría esa escritura masculina?

-Inmediatez, franqueza, el ser una escritura muy directa. En Fuentes hay una especie de eroticismo, o una prosa muy erótica, donde el macho es siempre el que señorea, el que es el dueño, el que se traga a la mujer, el que la juzga, y eso se ve sobre todo en su libro *La Diana Cazadora*, donde se ve totalmente el punto de vista del hombre.

-Pero ¿no cree que esa escritura masculina está más presente entre las mujeres que entre los hombres? Lo que percibo es que tenemos muchas escritoras más machas que el charro Abitia (sic)

-Se habla mucho de las escritoras y los hombres están furiosos porque dicen: pinches viejas, ahora basta ser vieja para publicar para que te hagan caso, y circulen tus libros, pero eso no quiere decir que una mujer haya producido una gran novela, no la hay todavía, tampoco una obra preciosa, perfecta, redonda, no hay. Siento que las cosas femeninas están ligadas a una mujer; me gustaría mucho ver las cosas femeninas ligadas a un hombre, como lo hizo Rómulo Gallegos con *Doña Bárbara*. Pero no he sabido ver lo que usted me señala, que me parece muy interesante. Quizá sea la sociedad en la que vivimos, el hombre es tan importante que cuando escribimos, lo hacemos a partir también de él."

"A partir de él", esa frase es significativa porque no hace mucho tiempo la escritora austriaca, Elfriede Jelinek, conocida en nuestra lengua por la estupenda novela *La pianista*, intentó explorar la posibilidad de construir un lenguaje femenino obscuro y pornográfico y se dio cuenta que la jerga del pornógrafo y de la pornografía es un lenguaje eminentemente masculino, con el cual se denigra y humilla a las mujeres, incluidas las actrices porno. Es decir, el lenguaje bajo, bajo porque se refiere a las partes bajas, no posee una referencialidad femenina. Esto es, un sujeto imaginario que es penetrado, mojado, vendido, prestado, alquilado y que responde a esquemas de poder semejantes a los del albur en México. O ¿alguien ha considerado como una alburera triunfadora a aquella que dice: "pues préstame a tu hermano"?

Dice María Luisa Mendoza frente al dilema:

"-¿Ser escritor o ser escritora?

-Soy escritora irremediabilmente, no tengo remedio, soy mujer en todos los actos de mi vida".

A la misma pregunta responde Inés Arredondo:

"-Inés, ¿hay escritoras y escritores?"

-Hay escritores, las mujeres estamos haciendo muy mal en decir: "la mejor escritora", "es de las mejores escritoras". Yo no soy escritora, yo no quiero ser una de las mejores escritoras. Quiero ser uno de los mejores narradores de México junto con los hombres, yo creo que las mujeres nos estamos discriminando solas. A mí me interesa mucho saber qué piensa un hombre y si les suceden las mismas cosas que les suceden a las mujeres, pero esto a las mujeres parece interesarles poco o no lo dan a conocer. A mí las escritoras que me importan no me importan porque laven platos, lo que me interesa saber qué les sucede cuando los lavan".

Si existe escritura propia de lo femenino, ¿cómo es ese lenguaje, qué palabras le pertenecen, en exclusiva, a quién?

La novela teatral

La tercer y última forma de parentesco que trataré en este ensayo, es la *convergencia dramaturgica*, que llamaré aquí *Teatralidad de la novela*. Según la evidencia, las artes de la representación es uno de los mayores atractivos para los narradores. Es un fenómeno que no atiende a las determinaciones de la geografía, ni el clima. Narradores de todos los orbes, desatienden por momentos el llamado de Joyce y su mayor descubrimiento: *el fluir de la conciencia* y un sentido absolutamente nuevo del monólogo, para explorar uno de los géneros más antiguos de la humanidad: el diálogo teatral.

Líneas arriba dije "artes de la representación", pues el que se experimente con el género no garantiza ni su dominio ni logro alguno. La tentación de los narradores es múltiple, pero pocos logran conquistar la esencia de lo teatral, pues encuentro por lo menos dos dimensiones sustanciales: las posibilidades de representación y la poética del texto.

Si se le permite al ensayista tomar partido y dejar de ponerse en *el lugar del otro*, diré que me afilio a la poética, pues es ese carácter único lo que permite seguir frecuentando, sin temor al tedio, a monumentos culturales como Shakespeare, Sófocles y Esquilo. Es el poder de sus palabras y el papel definitivo de sus actores (o debería decir

actantes para evitar confusiones escénicas) lo que les ha conferido su carácter permanente.

Y es que una tentación mayor de la poética es su desnudez. La novela la tiene, pero hay que descorrer muchos velos. Aunque hay prosas "obscuramente" poéticas, pero son pocas, la de Borges una de ellas. Contaría también a Kundera, a Magris, a Mclewan, a Cabrera Infante, a Kennedy Toole, y definitivamente a Raymond Carver.

Teatralidad de la novela

En la historia de la literatura mexicana encontraremos múltiples incursiones en el teatro, la dramaturgia, el guionismo cinematográfico, radiofónico y televisivo. Pero hay que decirlo con todas sus letras: en muchos casos se trata de chambas que le han permitido sobrevivir a algunos escritores que animados por productores que desconocen la sintaxis deciden apoyarse en la autoridad moral que da el escribir libros.

Claro que hay casos anómalos, no faltan productores animados por los contenidos de una novela que los motiva a llevarla al cine, y entre la fruición del escritor de adaptar su "juguete" a un nuevo lenguaje cede a la tentación y participa.

La nómina de autores mexicanos que han cedido a la tentación del teatro es amplia: Luisa Josefina Hernández, quien es narradora imprescindible en nuestras letras, empujada por Emilio Carballido, ahora escribe obras "por encargo", es decir hechas a la medida espiritual de un conjunto de actores, fue el mismo caso con Sergio Magaña, Carballido también lo indujo a la escena.

El mismo Emilio Carballido comparte esas dos posibilidades, o tres, pues el cuento en nada se parece a la novela, en cuanto a su producción y su paciencia. Y así, Carballido entre la narrativa y el teatro es autor de una obra fundamental por su valor ejemplar entre las más jóvenes generaciones de dramaturgos interesados por la comedia y sus estructuras.

El finísimo oído de Ricardo Garibay y su experiencia como guionista, le abrieron el camino de la dramaturgia. Aunque para él, el eterno problema del guionismo cinematográfico y del teatro, consistía en la falta de oído de quienes lo ejercían, tanto actores, como directores, como escritores. Traigo aquí un fragmento de sus opiniones al respecto:

"Ha comentado que no le importa qué se haga en escena con sus palabras, pero muchos profesores y jóvenes directores de teatro han acudido a sus obras porque se afilian y crean un espacio escénico. Pero a la mayoría de los narradores latinoamericanos que han escrito teatro se les ha reprochado su falta de oído y de sentido escénico: desde García Márquez hasta Salvador Elizondo, García Ponce, Carlos Fuentes, Vargas Llosa.

-No he leído a ninguno de ellos. Seguramente no vale la pena lo que han hecho. Sabe dónde podría yo jurar que está la desgracia, en la incapacidad para dialogar. El español y el hispanoamericano es especialmente, dolorosamente, incapaz de dialogar. Tienen las orejas rotas, no oyen. La literatura es sonidos. La literatura se oye, no se ve, se oye, y estos jóvenes no oyen. Acaso por eso sus obras de teatro son fallidas.

-En ocasiones se dice que una obra es muy cinematográfica pero ¿hay literatura para los oídos y literatura para los ojos?

-La literatura para cine es literatura para los ojos. Yo estuve, para mi desgracia 30 años en el cine. Ahí sí hay que escribir para que vean los ojos del que va leyendo y sólo eso. Tanto que mis diálogos, que eran excelentes: llegaba Pedro Armendariz, por ejemplo, y decía: "esto no lo entiendo, así no hablan" y estaban escritos tal como él hablaba. El actor de cine, que es un ser muy mostrenco, no oye, no ve. Por eso los diálogos en las películas son tan baratos, tan viles. Hay que adiestrar la mano para poder hacer literatura para los ojos, es muy lindo cuando logra mezclar ambas cosas: el párrafo para los ojos y para la orejas, es muy lindo."

Paralelo a su obra narrativa, Elena Garro declaró que "mi vocación literaria es el teatro y la única profesión que reconozco es la de lectora". Son raros los casos en la literatura mexicana en que la participación simultánea en la narrativa y el teatro sean fructíferas. Generalmente la incursión de narradores en la dramaturgia es pobre y/o artificial, y ese no es el caso de Elena Garro, cuyas obras están reunidas en el volumen *Un hogar sólido* (Universidad Veracruzana, 1983) y *Felipe Angeles* (UNAM, 1979). En una entrevista, Garro declaró sentirse más dramaturga que novelista y esto tenía que ver con los grados de sabiduría de un escritor:

"—Dijo una vez que se sentía más dramaturga que novelista.

—Sí, a veces suelo pensar en eso, cuando siento que sé menos de la vida de lo que debería saber... Pero insisto, el teatro y la novela son dos géneros distintos. Lo importante es pensar para la puesta en escena, no tener la pretensión de hacer pura literatura. No sé de dónde sacan eso los narradores que incursionan en el género. Leen a Shakespeare y

Moliere como cadáveres y desde luego escriben letra muerta. El teatro es vida, vida sobre la escena, palabra declarada y canto. En fin, una licuadora de emociones que se tienen que expresar en voz alta."

Su manejo del tiempo, del diálogo, la ruptura con elementos tradicionales del teatro realista y la inserción de elementos fantásticos inusuales en nuestra tradición dramática la coloca como uno de los dramaturgos más influyentes de los últimos treinta años. Su obra *Felipe Ángeles* constituyó un paradigma de lo que se llamaría aquí teatro histórico y documental que encontraría en Vicente Leñero uno de sus mejores exponentes.

Sergio Pitó considera *Domar a la divina garza* como una novela voluntariamente teatral porque utilizó ciertas formas casi escénicas: un lugar campestre, una casa en los alrededores de Tepoztlán, que es como un escenario. Los personajes están colocados como en una obra dramática y de pronto interrumpe un extranjero, un extraño transgresor que rompe los hábitos de estas personas. La relación entre los personajes y el lector es teatral. Hay un monólogo central que es de un hombre que cuenta todas las peripecias reales e inventadas de un viaje a Estambul que le cambiaron la vida, y el eco, como de un coro, que los personajes de la casa de campo van emitiendo. Es una fusión de formas narrativas, de algunos elementos que generalmente se utilizan en el teatro.

Y es que para él, la vitalidad de voces en una novela o en cualquier forma narrativa, se logra a través de la gestualidad. Esto parece muy disparatado, sugiere Pitó en sus cursos, pero creo que en la práctica funciona. "Si tú pones a hablar a un personaje que se va interrumpiendo para hacer un gesto, para levantarse, para recoger un libro, para dar unos pasos y dar una instrucción, pero creándole toda una belleza textual, hay un momento en que parece que su voz se individualiza. Eso lo puedo sentir en las novelas donde los personajes se desarrollan más ampliamente. Mis personajes en *Domar a la Divina Garza* o sobre todo en *El Desfile del Amor*, que es un enfrentamiento, una ronda de personajes, parecen tener cada uno, una voz diferente. Me preocupa muchísimo concebir visualmente un personaje: cómo camina, cómo se sienta, qué tics tiene", es decir, su teatralidad.

Pero también hay autores, pocos pero los hay, que con vocación dramática o sin ella, deciden resolver ciertos problemas narrativos formales a través del teatro. Algo así le pasó a Vicente Leñero, uno de los pocos escritores mexicanos que transita sin dificultades de un género a otro.

Sin embargo, pareciera que la obra de Leñero está disociada entre sus indagaciones periodísticas, su obra narrativa y su trabajo como dramaturgo. Pero no es así, en la intimidad creativa del escritor, todos esos géneros forman parte de un mismo proceso que emparenta todos los hallazgos temáticos y formales. Del teatro a la novela, de la novela al periodismo y del periodismo al teatro fluye su imaginación y rigor. De ahí las fronteras apenas distinguibles entre un género y otro, entre la concepción de un personaje de novela y uno para la escena.

Leñero ha explicado ese tránsito en múltiples entrevistas y textos autobiográficos: "Salté al teatro a mediados de 1968. Después de *El garabato*, estaba paralizado. Siempre quise escribir teatro pero nunca lo había hecho. Siento que esa era mi verdadera vocación. No me atrevía porque estaba muy contaminado por las telenovelas. Cuando empecé *Pueblo rechazado* lo sentía como una telenovela espantosa.

En fin, fui encontrando formas, medios. Apliqué mi experimentación formal de la novela en el teatro. La dramaturgia me ofrecía la objetividad que perseguía en la novela. Tenía necesidad de presentar a los personajes desde afuera no desde adentro y descubrí ese manejo gracias al teatro. Si escribes teatro realista, la conducta del personaje es lo único que te dice lo que está pensando. No creo en los monólogos.

De pronto uno ve en las comedias de principio de siglo que los personajes llegan y dicen "hay qué cansado estoy..." y uno se pregunta: ¿qué justificación formal tiene este personaje?: ninguna, nadie habla solo. No creo que un personaje pueda decir en voz alta esas cosas al menos que se trate de un juego formal. En las obras de los dramaturgos de principio de siglo el personaje piensa con una sintaxis a toda madre. Sin embargo, para mí, ese modo de expresión del pensamiento, caracteriza a un teatro muy primitivo, muy elemental. Todo eso está desmentido por todos los descubrimientos de Joyce, de la sintaxis del pensamiento que no tiene nada que ver con la sintaxis de la palabra escrita y todos los alardes de Faulkner, de todo lo que han trabajado los narradores para decir: hay dos lenguajes diferentes el hablado y el pensado. Esa posibilidad formal del teatro me atraía mucho, me di cuenta que en el teatro podía seguir experimentando como lo hice con la narrativa".

A finales de los años sesenta, Vicente Leñero irrumpe en la escena dramática mexicana con dos obras que marcan la ruptura con el realismo imperante en esos años: *Pueblo rechazado* y *Los albañiles*. Dueño ya de un lenguaje y una convicción estética, Leñero estrenó *Pueblo Rechazado* en 1968 y al año siguiente, *Los albañiles*. Con *Pueblo*

rechazado se inicia un estilo inédito en la dramaturgia mexicana que sería caracterizado poco tiempo después como teatro documental.

Leñero mostraba la posibilidad de poner en escena un teatro libre del didactismo, aliado de la historia, apegado al realismo y a una imperiosa exigencia de verdad y polémica frente a las versiones oficiales de la historia y la política, un teatro "objetivo" en cuanto a la calidad de la investigación basada en la presentación exhaustiva de documentos y una indagación profunda de las psicologías de los personajes expuestos.

Los albañiles y *Pueblo rechazado* son dos puntos de partida que miran hacia horizontes literarios distintos, pero ambos comparten la misma esencia artística. *Los albañiles* es un thriller que recupera y se enriquece con los recursos de la narrativa, con ese mundo experimental y de riesgo que ningún narrador precedente se había atrevido a poner en escena. *Pueblo rechazado* posee un realismo sustentado en la investigación periodística que, en la formulación de sus preguntas, hace fluir su espíritu crítico y actualiza un pasado silenciado a fuerza de olvidos programados.

Así Leñero elaboró un conjunto de obras que han fincado una escuela y cuyas lecciones literarias se inscribieron en un amplio movimiento conocido como Nueva Dramaturgia y que encontró su esplendor en los años ochenta. Leñero se resiste a pensar que su trabajo es la base de una escuela que han continuado, con personalidad propia, escritores como Víctor Hugo Rascón Banda, por mencionar el caso más evidente. Obras como *La carpa* (1971, versión de *Los hijos de Sánchez*), *La mudanza* (1979), *Alicia tal vez* (1980), *La visita del ángel* (1981), *Pelearán 10 rounds* (1985), *Jesucristo Gómez* (1986), *Nadie sabe nada* (1988) son una muestra de su originalidad y de las posibilidades que ofrecen los recursos compartidos entre dramaturgia y narrativa.

Leñero supo resguardarse de la obsecación que invade a la mayoría de los escritores que sabiéndose diestros en el manejo de un género renuncian a explorar otros. "Yo no podía pensar que todo lo que se me ocurriera debía volcarlo a la novela o al cuento. Me dí cuenta muy pronto que había que valorar el material y decidir el género en el que fluya mejor, encontrar su ambiente natural para no traicionarla. El carácter de la historia te orienta: si la historia es breve, si el espacio de la acción es un ámbito cerrado, donde una larga discusión, donde un extenso diálogo tiene lugar, eso significa que tal vez la historia sea llamada para el teatro. Si todo se alarga y complejiza tal vez quepa en la novela".

Se necesita mucho hígado para el teatro. Henry James decía que era una experiencia terrible, que a él nunca le habían chiflado un libro, pero una obra de teatro sí. Claro, nunca se enteró si sus lectores arrojaban el libro al bote de basura.

Esta reflexión sobre los parentescos en la literatura mexicana, las afinidades y este árbol genealógico de tendencias puede ampliarse sustantivamente indagando sobre los procesos de creación que le dan sentido y permanencia a las estructuras formales de las obras: la construcción del personaje, personajes que se cruzan, crecen y se repiten en las obras, incluso de otros escritores, como lo han referido en repetidas ocasiones José Donoso, Vargas Llosa, Carlos Fuentes, García Márquez y Juan Rulfo.

Ámbitos riquísimos como la configuración, la construcción y simbolización de los espacios. Tema que por cierto acosó a Edmundo Valadés, quien encontró en sus lecturas múltiples de Proust la catedral de Notre Dame obsesivamente descrita hasta el más pequeño detalle.

Ni hablar de los puntos de vista narrativos que son el desafío de críticos y especialistas y no sin razón, pues en esa elección se construye un bosquejo apasionante de una teoría del conocimiento que ya múltiple y variada echó a andar el filósofo catalán Eugenio Trías en su *Lógica del límite* con un conjunto de artes que se hermanan bien con la literatura.

Encuentro parentescos fascinantes también en las concepciones y filiaciones a la religiosidad del narrador, fundamentalmente del novelista, que no deja de inocular su cifra de divinidad en cada obra. La última frase que Roland Barthes buscaba encontrar al final de cada lectura de ficción, la palabra clave que cierra y abre un mundo, y que es un deseo de que el verbo actúe sobre lo real, que lo haga "ceder" como aspiraba Borges en su *Eyclopaideia de Tlón*. Aquí también parentescos y desavenencias entre concreciones judías, protestantes, chamánicas, católicas, budistas...

Dejo como un hasta pronto, este rosario de obras que ya han aprendido a andar solas por el mundo, nuestro desafío es identificarlas e independizarnos con ellas, construirlas y encontrar una lengua liberadora.

Palabras devueltas

(A manera de conclusión)

Compromiso es la palabra eje para hacer un recuento final sobre mi trayectoria como periodista a lo largo de los últimos 20 años.

Esta valoración, reseña, crónica y descripción de un trabajo dinámico caracterizado por la incursión en distintos medios y géneros. El desarrollo de una conciencia que creció en el camino, que fue madurando profesionalmente y que conserva uno de los valores éticos fundamentales con que se inició: compromiso con la sociedad y compromiso profesional ante las más diversas tareas.

A dos décadas de haberme iniciado en la búsqueda de un sentido para los conocimientos adquiridos durante mi formación universitaria, veo el pasado con una gran dosis de satisfacción porque uno de los logros sustanciales ha sido construir una credibilidad que considero uno de los valores primordiales del quehacer periodístico.

A pesar de que mi decisión de estudiar periodismo se sostuvo en la convicción de que era una de las formas de participación social y política más importantes, y que la cobertura del movimiento magisterial que se hizo en la revista Proceso en 1979, tristemente enmarcada por el asesinato de Misael Núñez, fue uno de los motores de mi decisión, desde el principio, desde que cursaba los últimos semestres de mi carrera, supe que el periodismo cultural marcaría mi trabajo profesional.

Aunque sabemos que el periodismo político es uno de los caminos que puede recorrer el periodista y que la pasión de la política es uno de los ejes de nuestra vida cotidiana, sabía que la política formaba parte del periodismo cultural y que la cultura era uno de los factores más importantes en la vida de nuestro país.

En mis primeros acercamientos al periodismo cultural, a pesar de su especificidad, me deslumbró la enorme variedad de temas, aproximaciones, enfoques y especialidades que podía transitar. Sin embargo, tenía intereses particulares que fui desarrollando a lo largo de la práctica profesional: las artes plásticas, el teatro y la literatura.

La oportunidad de trabajar me permitió continuar con mi formación periodística pero ahora fuera de las aulas. Eso no significó que renunciara al rigor de las enseñanzas recibidas durante mi formación universitaria: metodología de la investigación, sentido histórico y exigencia de contextualizar política y socialmente los problemas que abordaba y un examen continuo de los puntos de vista que conformaban una problemática.

Ésos fueron mis faros "metodológicos", además del aprendizaje de la humildad, la conciencia de lo inacabado de mis conocimientos y la necesidad de acrecentarlos con disciplina y estudio. El trabajo de reportero y el contacto permanente con los grandes creadores mexicanos me permitió encontrar nuevas rutas para ganarle terreno a la ignorancia. Cuando un periodista demuestra interés por aprender, los propios creadores e intelectuales aceptan de buen grado participar de la formación del periodista.

Tuve la fortuna de tener entre mis formadores a Emmanuel Carballo, Carlos Monsiváis, Sergio Fernández, Esther Seligson, Hugo Argüelles, Sergio Magaña, Armando Ramírez y un conjunto de periodistas como Oscar Hinojosa, Jorge Rodríguez, Rodolfo Rojas Zea, que se encargaron de estimular mi curiosidad intelectual y mostrarme nuevas posibilidades de formación.

Supe muy pronto que trabajar en exclusiva para un solo medio de información limitaría mi formación y mis posibilidades de incursionar en otros géneros y probarme en otros lenguajes, como el de los medios electrónicos, en otras especialidades, como la edición.

A esta certeza se sumó la dificultad de conseguir un empleo estable con todos los compromisos laborales que marca la ley, lo que me llevó a vivir permanentemente como un trabajador eventual y en constante búsqueda de nuevos proyectos.

Al principio consideré que esto era una fatalidad pero con el tiempo aprendí que sin esa "fatalidad" no hubiera tenido la oportunidad de hacer el recorrido que realicé y mantener viva la necesidad y el deseo de buscar nuevos proyectos y de continuar con mi formación como única garantía de competitividad a través de la calidad.

Sé que para muchos la movilidad laboral y de intereses que muestra mi trayectoria podría tomarse como el signo de una profunda inestabilidad emocional y psicológica. Más de uno me dijo que sentara cabeza y buscara crear antigüedad en un medio, que no siempre sería joven y que terminaría mis últimos años sin la posibilidad de construir un patrimonio.

Siempre respeté ese punto de vista. Muchos compañeros, universitarios o no, que se iniciaron conmigo hace 20 años conservan sus mismos empleos y están tan satisfechos como yo de sus logros. Sin embargo, nunca compartí su temor permanente a perder el empleo y su disposición a hacer "cualquier" cosa por conservarlo: soportar el autoritarismo de algunos de sus jefes, obligarse a compartir líneas editoriales que contrariaban sus principios éticos, en algunos casos someterse hasta la indignidad, tolerar abusos, gritos, amenazas, para conservar su trabajo.

De ninguna manera me arrepiento de haber tomado este camino aunque el precio ha sido una permanente incertidumbre económica, con la consecuente repercusión en los ámbitos más cotidianos como por ejemplo una enorme dificultad para planear periodos de descanso o vacacionales; los contratiempos que significan las enfermedades y sus costos, tanto en lo laboral como en lo económico, en fin.

Parte del camino recorrido significó también una creciente especialización. Aunque las artes plásticas y el teatro siguen siendo el objeto de mi interés. En los últimos 12 años mi trabajo se ha concentrado en la difusión, investigación y análisis de la literatura, fundamentalmente de la narrativa.

Esto significó reconocer la creciente necesidad de capacitación. Si bien el camino autodidacta tiene validez y es uno de los que se recorren con mayor frecuencia en sociedades como la nuestra, la orientación y enseñanza especializadas son un instrumento que no puede dejarse de lado si se pretende ampliar el horizonte profesional.

Lo que empezó como un trabajo periodístico de divulgación, con los años devino en un trabajo de análisis e investigación. Sin dejar de reconocermelo como

periodista he podido participar de proyectos intelectuales y de edición que tienen que ver más con la especialidad literaria que con el periodismo.

He gozado de distinciones en materia de becas y apoyos para continuar con tareas de investigación literaria a las que he tenido oportunidad de darles también una salida periodística a través de artículos, ensayos, entrevistas, prólogos o participaciones en libros colectivos.

La especialización también me ofreció la posibilidad de compartir mi experiencia a través de la actividad docente. Ejercicio que para mí es el más noble de todos y que también significó la posibilidad de cumplir con ese compromiso de servicio que me fijé desde el inicio de mi carrera.

La docencia ha significado para mí no sólo la posibilidad de compartir conocimiento y experiencias sino también la oportunidad de actualizarme (esencia de la especialización) en el campo académico y periodístico aprender de las preguntas y los cuestionamientos de las generaciones que me preceden.

Como parte de esta exposición de mi experiencia profesional debo decir que me siento profundamente orgulloso de pertenecer a la Universidad Nacional Autónoma de México. Pienso que de esta casa de estudios han egresado los mejor hombres y mujeres de este país, los hombres y mujeres que han construido México y muchos de ellos han sido los pilares de universidades privadas que no serían lo que son sin su contribución científica y vitalidad.

Me siento orgulloso de pertenecer a la Universidad porque desde aquí se generan los conocimientos que hacen día a día este país más habitable y esperanzado. Porque es espacio en el que convergen los puntos de vista más equidistantes y todos encuentran su lugar en la confrontación crítica, porque es un espacio de discusión y análisis que sobrevive y se mantiene fuerte y sólido a pesar de la creciente mercantilización del conocimiento, de una globalización cuyo efecto devastador consiste en homogeneizar las visiones del mundo e insertarlos en una fórmula de gran supermercado.

Me siento orgulloso también de este plantel en particular porque además de representar uno de los logros de la descentralización universitaria y ofrecer la oportunidad de estudio a un mayor número de mexicanos, ha logrado tener un

rostro propio gracias a todos los académicos que han trabajado y que trabajan aquí.

Orgullosa de la mayor parte de mis profesores que entre otros valores me inculcaron nuevas formas de responsabilidad, de esa responsabilidad que forma parte de la vida adulta: compromiso político y social, curiosidad permanente por el conocimiento y flexibilidad, capacidad para entender el paso del tiempo y saber enfrentar nuevas dinámicas sociales y de conocimiento que la ortodoxia no permite.

Finalmente quiero señalar que parte de esa experiencia de dos décadas consiste en un regreso a casa, un regreso que ha sido posible a la apertura de nuestra Universidad para evaluar la experiencia profesional y hacerla susceptible de que corresponda a un grado académico que por diversas circunstancias quedó inconcluso y que sea capaz de contribuir a la formación de nuevas generaciones de egresados.

Experiencia también de la generosidad y entusiasmo de Edith Balleza para que llegará a buen puerto esta iniciativa universitaria. Generosidad de mi asesor, el maestro Jorge Martínez Fraga quien me ayudó a reconstruir mi trayectoria, bajo cuya revisión exhaustiva y consejo presento ante ustedes, como una forma de la reciprocidad ante la palabra dada. Que quede esto como testimonio de la tarea que todo hombre debe emprender con lo que le ha sido dado, una gratitud, como decía el antropólogo francés Claude Levi-Strauss, de palabras devueltas.