



Rosa Chacel

de entonces, además de contar con las características aquí señaladas, estuvieron marcadas, en mayor o menor grado, por un profundo sentimiento de soledad. No hay que olvidar pues que, históricamente, la mujer ha ocupado un lugar distinto al del hombre dentro de la sociedad; que a lo largo de su vida ha padecido los conflictos propios de su sexo y que todo eso ha generado en ellas lógicamente, una percepción distinta de la realidad. A la mujer se le ha mantenido al margen de la educación formal y —salvo honrosas excepciones— la mayoría estuvo alejada de las letras y demás conocimientos.

En España, por ejemplo, son poquísimos los nombres que vienen a la memoria: Santa Teresa, Rosalía de Castro, Emilia de Pardo Bazán, Rosa Chacel... Afortunadamente las cosas han cambiado y ahora es posible hablar de una generación de *escritoras* dentro de la literatura española. Sus posibilidades son infinitas y lo que había dado en llamarse "el sexo débil" se ha introducido en ciertos terrenos que antaño eran propiedad de los hombres; hoy por hoy, están más presentes que nunca en el periodismo, labor que para las narradoras que conforman el libro que nos ocupa, ha sido contundente pues a partir de ahí han realizado el "despegue" hacia el género literario.

Quizá lo más importante ahora estriba en el hecho de que la necesidad por

escribir y expresarse le pertenece también a la mujer, quien ya no habla únicamente de sus soledades, y está consciente de que su literatura es un trabajo intelectual que le permite situarse y valorarse ante todo como ser humano. Así, y a pesar de que las narraciones que reúne este volumen de Alianza son de una calidad desigual, en la mayoría de los relatos existe una profunda simbiosis entre una escritura rigurosa y una temática atractiva y sumamente trabajada. Se intenta articular, en primera instancia una actitud distinta ante el texto y, por ende, ante la cultura a la que pertenecen las escritoras en cuestión. Las narraciones se sitúan en torno a las relaciones de pareja y, en este sentido, una rica conjugación de elementos domina en la breve antología de los *Doce relatos de mujeres* que suscitan estas líneas.

La interrelación entre las diversas historias tiene como elemento omnipresente a la muerte, que en ocasiones aparece disfrazada de desamor, de ruptura, de separación, y destroza a los personajes por igual, sin concesión alguna. Vemos, por ejemplo, cómo para "Paulo Pumilio" (Rosa Montero) la muerte representa un acto de dignificación en el que, desde su mente trastornada, el protagonista prefiere sufrir la separación antes que ver derrotado al ser amado. Ana María Moix en "Las virtudes peligrosas" muestra a dos muje-

res cuya relación amorosa se ha dado únicamente a través de los ojos y que, para que acabe, deciden quedarse ciegas y encerrarse para el resto de sus vidas en sus respectivas casonas. O la búsqueda incesante de Elizabeth en el relato de Marta Pessarrodona en el que la protagonista decide vivir "sin la antropofagia típica de la pareja".

La impronta de la muerte opera como resorte para el desarrollo de una larga lista de temas subyacentes que cumplen la misma función en todos los relatos y aportan elementos de cohesión en el libro. Asistimos desde el lejano Egipto a un acto de magia y posesión que tiene lugar en "Omar, amor" (Clara Janés) y encuentra su contrapartida en la acelerada vida moderna, hasta la aparición en "Poor tired Tim" (Rosa María Pereda) de Agatha Christie quien, al lado de una periodista española, descubre con Poirot la enredada trama de un asesinato.

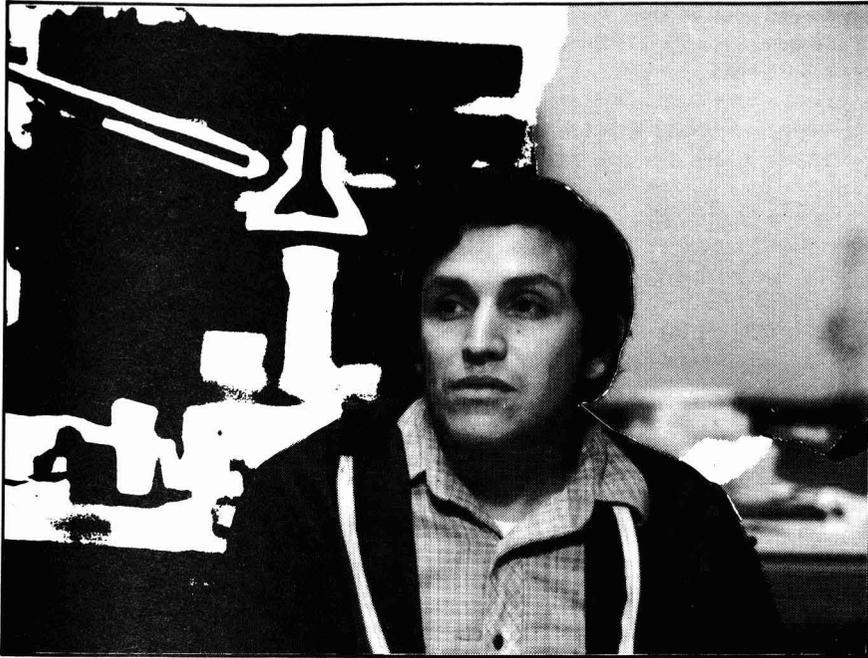
Es innegable el valor de esta selección tanto por su contenido como por el desafío que constituye —aún en nuestros días— para un editor lanzar al mercado un libro eminentemente femenino y reconocer, de antemano, que si el texto literario alcanza cierta calidad no tiene por qué ser etiquetado bajo adjetivos que, en ocasiones, le confieren cierta inmerecida marginalidad.

Margarita Pinto

UNA CRÓNICA ÍNTIMA

Agustín Ramos: 30 años de edad, publica su segunda novela y en ella mezcla un conjunto de vidas juveniles, solitarias, noctámbulas, culturizadas, erotizadas, con algo de conciencia política, un poco adentro y otro poco afuera del monstruo social. Algo así advierte desde la primera página ("Aclaraciones para que nadie se llame a engaño"): "Héctor idolatraba a Max, Max sentía predilección por Adriana, Adriana ama-

▲ Agustín Ramos: *La vida no vale nada*. Martín Casillas Editores México, 1982, 189 pp. 968-471-015-1.



Agustín Ramos

ba a Gabriel, Gabriel deseaba a Mónica, Mónica no quería a nadie en especial y nadie en especial quería a Héctor, Héctor idolatraba a Max, Max sentía predilección por Adriana, Adriana amaba a Gabriel, Gabriel deseaba a Burundanga y a mí se me hinchaban los pies.”

El reto que Ramos elige —o al que es sometido por la Burundanga de la vida— consiste en dar vigencia plena a ese atado de personajes: que sus delirios y coqueteos tengan el suficiente vigor como para expresar de esa manera pulsiones y conflictos propios de ellos y su contexto pero pertinentes a la conducta humana general.

¿qué cómo es la vida? (...) La vida es como este platillo: el aderezo es pasable y con suerte hasta traiga tifoidea gratis, pero lo fundamental vale un puro carajo, mira nomás qué carne... además ni siquiera te dan cubiertos

Yo por eso pedí pozole al estilo Jalisco.

La novela-pozole se inscribe dentro de ciertos lineamientos de, digamos, Sarduy (sobre todo aquel de *De donde son los cantantes*) y la onda mexicana: Hay un lenguaje oral —nervioso y veloz— que reporta los hechos sin explicarlos —la novela como una crónica íntima y clandestina— hasta que con una sola sintaxis fragmentaria y chisporroteante suceden y son narradas las acciones; con ello logran empalmarse el

discurso narrativo y el vital en la imagen simultánea y única de la novela: la vida no vale nada.

Todo consistía en no acelerarse porque, qué caramba, después de todo el suicidio es, como los anuncios de la tele, una forma de llamar la atención, un acto intempestivo pero atemperable porque, quién no lo sabe: mañana será otro día, verás las cosas de distinto color, cuando hay más oscuridad el amanecer más cerca está, et caetera et caetera.

Ramos resuelve la unidad narrativa, ahí donde amenaza el desparramamiento del heteróclito material, al ir hilando todo alrededor de un momento-pivote de los hechos: el atentado a un senador (que se plantea más como una respuesta visceral de corte anarquista que como una proposición política redituable). El tiempo novelesco se hace circular (se empieza y termina con la escena culminante) y los diversos fragmentos narrativos, que relatan a algún personaje o acontecimiento específico, son las líneas —rayas, cicunferencia, tangentes— que en su conjunto dibujan el ubicuo centro del Círculo: un puñado de vidas que algo quieren valer.

El Círculo representaba para Max el último intento de conciliar las disparidades de su rebaño, o como él mismo lo definía: “la alternativa capaz de comprender todos los movimientos y las naturalezas múltiples del deseo”.

El mejor acierto de la novela radica en que los mismos personajes remiten sus conductos y accidentes biográficos (evocación de la infancia, abortos, ruptura de pareja, sexualidad, política, etc.) a patrones convencionales de cultura menor como el tango, los boleros y las canciones rancheras. Ellos se vuelven, descaradamente, parodias melodramáticas y gesticulantes de sus propias vidas. De ahí la importancia de la “cultura popular” que les ha conformado —todos vienen de la proverbial clase media mexicana— y que los impulsa hacia una primera madurez. Pero ellos, en su operación irreverente, no han podido desprenderse tanto como quisieran de aquellos patrones y sus vidas van a dar a la mar de los casos críticos pero en modo alguno inusuales de *la vida en México en tiempos de...*: fichera, preso político, amante de senador, etc.

(...) el cuarto de hora musical que ahora repercute en las paredes internas de tu cráneo. Y que vengan ahora con que Los Panchos falsean la realidad. Que te lo nieguen aquí, entumido, calladito para no llamar mucho la atención del dolor.

Agustín Ramos ha sabido manejar sus materiales —en particular la reinención delirante de la Colonia Obrera con su Molino Rojo como poderoso centro inevitable de compulsiones paródicas— y los ha llevado a lo que podemos llamar una buena orquestación narrativa. Sus virtudes cesan en el momento en que sus personajes no acaban de salir de la trampa y sólo se burlan de ella (de nuevo el fatalismo anarquizante). La novela en general llega al punto que él mismo prevee sobre el atentado al senador: “Los chistes demasiado largos siempre acaban mal y no hacen reír a nadie.” En ese momento Ramos no tiene la capacidad de ofrecer por los intersticios un discurso vital que superara y mejorara aquél que a coro hacen los muchochos del Círculo; hay un “símbolo tramposo, símbolo que te conviene a ti pero no a nosotros”. Después de mostrar la incoherencia social de caricaturizarla con su propia sangre, ninguno de los miembros del Círculo —Ramos incluido— es capaz de conformar una coherencia nueva.

(...) a lo mejor el analista y el brujo que estuvo viendo tienen razón: no deseo la muerte, quiero huir del dolor y nada más pero ¿acaso no es lo mismo?

*¡Pura pinche sufridera aquí! Apenas lo-
gras ser tantito feliz y la vida te lo cobra
con réditos, como si la felicidad fuera
un esteréo o una cama cón colchón de
agua...*

Alberto Paredes

DE ARTES PLÁSTICAS

GABRIEL MACOTELA: DIARIO HORIZONTE

Gabriel Macotela pertenece a una generación que se ha planteado muy en serio el sentido mismo del arte. Ciertamente puede decirse con verdad que de alguna manera toda generación lo ha hecho a su tiempo. Sin embargo, aquí me refiero a algo que tiene por lo menos un grado mucho mayor: los años formativos de Macotela (los setenta, en la Academia de San Carlos) corresponden a lo que podríamos llamar el ramalazo de la gran crisis sobre el valor del arte.

Se habían empezado a poner en tela de juicio las bienales de arte y de hecho todo concurso. Apareció una desconfianza absoluta por los sistemas comerciales del arte, sus mecanismos, maquinaciones y especulaciones, de donde derivó, —y no podía ser de otra manera— una duda acezante sobre los valores que tal sistema entronizaba. Preocupación por lo que se refiere a la posibilidad real de los objetos artísticos para "comunicar", tanto por lo que toca a la reducida audiencia a la que se alcanzaba como a la capacidad de los objetos para cumplir esa función: fueron años en los que la comunicación se levantó como el casi único puntal justificativo de una actividad que cada vez menos se quería llamar artística. Neodadaísmo, minimalismo, conceptualismo. Vino una desvaloración de la forma. Las expresiones "muerte del arte" y "no-arte" recorrían todos los caminos. Creció la insatisfacción y el desprestigio sobre las técnicas y los soportes tradicionales.

Vale la pena hacer un pequeño es-

fuerzo imaginativo para sentir la diferencia que hay entre quienes fueron paladines de esas actitudes —que al fin y al cabo, si no cancelaron sí sacudieron el quehacer artístico todo— y quienes ingresaron a esa situación en el momento de su formación. Después de todo, la crisis no es un hecho del pasado, sino un presente actual, aunque ciertamente parece que su grado de virulencia ha disminuido.

Echado de bruces en esa circunstancia, Gabriel Macotela se adhirió honestamente a tal problemática. Los grupos, que entonces empezaron a ser muy activos en México, se proponían como una posibilidad desmitificadora y una opción renovadora. Él participó del grupo Suma, capitaneado por Ricardo Rocha en San Carlos. Recuerda ahora su presencia en el grupo como una experiencia enriquecedora y también de alguna manera como un hecho "escolar", en el sentido formativo de la palabra. Ingresó así a un mundo de dudas y rechazos quizá no imaginado antes, y se enriqueció mediante la participación en un entusiasmo común y un intercambio de ideas y de preocupaciones. Sin embargo él, como otros —y esto no deja de ser revelador— se preocupaba "aparte" por llevar adelante su propio trabajo. En tal situación su asistencia al taller de Gilberto Aceves Navarro, que participaba de las otras inquietudes con una cierta distancia, fue un punto de incidencia importante.

Macotela se benefició de la desmitificación, pero eso no le hizo abandonar una empresa de vocación: la de pintar y hacer obras que aspiraran a una cierta "permanencia", y resultaron capaces, por sus propiedades formales o "fácticas", de un enriquecimiento del mundo, de la realidad vivida de la gente; y un medio de explicar, de explicarse, una asunción de la realidad. No ha abandonado Gabriel Macotela los caminos alternativos. Persiste a través de su actividad en las ediciones La Cocina, ediciones de las llamadas "marginales" (marginalísima ésta), que ensaya con diversas y nuevas maneras de la impresión manual. Pero parece mantener ambas actividades como dos quehaceres cercanos y sin embargo diferentes. No estamos en presencia de una doble personalidad ni de una claudicación, sino del deseo y la necesidad de mantener vivas dos posiciones, dos posibilidades que

en parte se nutren una de otra, y que en todo caso siguen, las dos, siendo válidas para él.

Macotela es un hombre de ciudad. No de cualquiera, sino de la ciudad de México, espantosa, monstruosa, imperfecta, cochina, violenta, claudicante, golpeada, supérstite, seductora y entrañable. De la experiencia del grupo le viene quizás esa compulsión por no remitirse a mundos imaginados o trascendentes, sino de afrontar, con todo el miedo que se quiera, la "cosa", la realidad de objetos y de sucesos con los que se convive, como única manera, si no de salvación ni de redención, sí de vivir consciente. No es extraño que el tema de la ciudad incida —casi dan ganas de decir "golpea"— a su generación, y aun a la anterior, como es el caso de Aceves Navarro y sus luchadores. La ciudad aparece como título en mucha de la obra anterior de Macotela.

Su exposición actual, "Diario horizonte", en el Museo Carrillo Gil, mantiene, así sea menos explícito, el mismo tema. El diario de quien vive en la ciudad no puede sino referirse a ella todo el tiempo. Macotela ha hablado de su obra como de una nueva figuración. De más está decir que, ni aun en cuadros anteriores en los que las formas podían sugerir tejados o azoteas, y menos ahora, el lector podría encontrar figuras que correspondieran, incluso vagamente, a imágenes que nuestra retina retenga normalmente de la realidad observada. Entiendo que la idea de figuración se remite a la confianza (confianza desconfiada, si se quiere) en la forma. Término éste muy abstracto, del que vale la pena no fiarse mucho, porque puede llevarnos sin mucho ruido a conceptos como idealidad, absoluto, y aun puede colarse por ahí el concepto de "perfección". Y ni hay nada de eso en la pintura de Macotela, ni parece que sean esas sus verdaderas preocupaciones.

Se trata más bien de una fe en la figura-forma, como hecho histórico, no absoluto sino contingente, aleatorio, momentáneo. Pero capaz sin embargo de la permanencia necesaria para manifestarse verdaderamente, para desconcertar o intranquilizar, pero en todo caso enriquecernos como una "visión posible" o "imagen posible" de nuestra propia vida en ese concentrado riesgoso que es la cotidianidad de la ciudad.