



fem
Publicación feminista bimestral
Año 9, N.º. 42.
Octubre-Noviembre 1985
México, D.F.
\$200.00

IT'S HERE

Cold Duck

NEW YORK STATE
CHAMPAGNE ROU

THANKS FOR
SHOPPING WITH

COME BACK

Las mujeres
en la música

**Divas, musas,
compositoras,
cantantes,
trovadoras.**

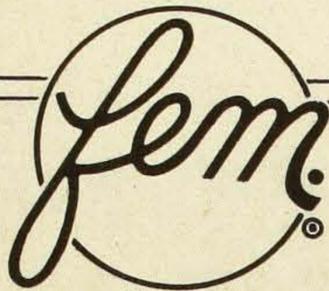
ANGELES MASTRETTA



ARRANCAME LA VIDA



OE
océano



Publicación feminista bimestral
Año 9 N.º. 42
Octubre-noviembre 1985

Alaíde Foppa,
siempre entre nosotras

Dirección colectiva

- Mariclaire Acosta
- Flora Botton Beja
- Anilú Elías
- Marta Lamas
- Carmen Lugo
- Tununa Mercado
- Rosa María Roffiel
- Elena Urrutia

Editora: *Elena Urrutia*

Coordinó este número:

Carmen Lugo

Consejo Editorial

- Lourdes Arizpe • Ilda Elena Grau • Claudia Hinojosa • Berta Hiriart • Graciela Iturbide • Patricia Morales • Adriana O. Ortega • Elena Poniatowska.

Administración: Concha Ortega
Enriqueta Gutiérrez

Diseño: Josefina González

Corrección: Aída López R

Formación: David Martínez

Alfonso López y Marco Antonio Urrutia

Editada por

Difusión Cultural Feminista, A.C.
\$200.00

Los artículos firmados son responsabilidad del autor, no se devuelven originales. Se agradecería la reproducción parcial o total de lo publicado en nuestra revista señalándose la fuente.

Oficinas: **fem.** Difusión Cultural Feminista, A.C., Av. Universidad 1855, 4o. piso, Col. Oxtopulco, C.P. 04310, México, D.F., Deleg. Coyoacán. Teléfono: 550-73-06. Certificado de Licitud de Título No. 1954 y Certificado de Licitud de Contenido No. 1203 expedidos por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación, el 25 de mayo de 1983. Certificado de Reserva No. 129-83 para el uso exclusivo del Título, expedido por la Dirección General de Derechos de Autor de la Secretaría de Educación Pública, el 7 de junio de 1983. Correspondencia de segunda clase, Registro DGC-Núm. 017 0385, características 229451212

Precio de suscripción por 6 números en la República Mexicana \$1,000.00.

ISSN 01854666

Otros países: Centroamérica, Sudamérica y Estados Unidos: 5 dls., el ejemplar y 30 dls. la suscripción por 6 números; Europa: 6 dls. el ejemplar y 36 dls. la suscripción; Japón y Australia: 7 dls. el ejemplar y 42 dls. la suscripción, agradeceremos no enviar cheque personal sino orden de pago. Impreso en México por Editorial Uno, S.A. de C.V., Primer Retorno de Correggio No. 12, Col. Nochebuena-Mixcoac, México 03720, D.F.

- 2 • Editorial
- 3 • Presentación
- 5 • Mujeres compositoras/ *Jorge Ayala Blanco.*
- 7 • Las mujeres trovadoras/ *Meg Bogin.*
- 12 • La canción popular. (En busca de una metáfora feminista)/ *Ilonka Krauss Acal.*
- 14 • Poema. De callar este amor me duele el cuerpo/ *Andrea Montiel.*
- 15 • Entrevista. Rosario Ibarra en Nairobi.
- 17 • Mujer divina/ *Alaíde Foppa.*
- 23 • Las leonas/ *Rosa María Roffiel.*
- 24 • Concha Michel/ *Patricia Cardona.*
- 27 • Entrevista. Las pasiones mueven montañas/ *Pilar Rodríguez.*
- 31 • De diosas y heroínas, nobles y plebeyas/ *Ester Corona.*
- 33 • Poema. Turtle Blues. Janis Joplin/ *Jorge Martínez.*
- 35 • Angela Peralta/ *Isabel Haza Peralta.*
- 37 • Arte. El matriarcado sentimental de Christina Rubalcava/ *Carlos Fuentes.*
- 39 • Libros. Mi vida de Alma Mahler/ *Patricia Morales.*
- 41 • Amparo Ochoa/ *Elena Poniatowska.*
- 43 • Esta mujer que viene de tan lejos con su canto/ *Carmen Lugo.*
- 45 • Poemas/ *Nezahualcóyotl.*
- 46 • Música. Los bosques abandonados de Marcela Rodríguez/ *Tununa Mercado.*
- 48 • Teatro. Como una escultura que se talla/ *Tununa Mercado.*
- 49 • Rosario Andrade. Una cantante excepcional/ *Isabel Farfán Cano.*
- 51 • Discos. Discografía de mujeres compositoras/ *Carmen Lugo.*
- 57 • En pocas palabras.

Editorial

Adagio Patético.....

Escribimos este Editorial en un momento en que el signo predominante de nuestros tiempos pareciera ser el de la prepotencia.

Prepotencia de los poderosos en las relaciones internacionales; en la relación entre gobernantes y gobernados, y, por supuesto. También en el ámbito privado.

Vivimos en un mundo cada vez más polarizado, en el que un puñado de naciones del "Primer Mundo" imponen sus condiciones a todas las demás, en un afán de mantener su hegemonía política, económica y militar sobre ellas.

Si para ello es necesario fabricar guerras —como en el caso de Nicaragua— y conflictos artificiales lo hacen convenciendo a la opinión pública de sus países, mediante la desinformación y la propaganda, de que apoyan a la lucha contra "el comunismo", a favor de la libertad. Libertad de empresa, naturalmente, la que, después de casi cien años de descrédito, quiere volver a convertirse, como por arte de magia, en la piedra de toque del progreso y la civilización.

De esta manera, y para subsanar el grave déficit fiscal de los Estados Unidos de Norteamérica, se impone a nuestros países latinoamericanos una política económica diseñada por organismos internacionales como el Fondo Monetario Internacional que nos convierte en exportadores netos de capital a los centros financieros más poderosos del mundo. El costo de esta transferencia de recursos lo pagan, por supuesto, nuestros pueblos, mermando así, nuestros de por sí precarios niveles de bienestar. Como mujeres sabemos perfectamente lo que eso significa.

Moderato con molta espressione

Pero la prepotencia en las relaciones internacionales también se ha enseñoreado, como método de gobierno, al interior de nuestros países. En México, concretamente, un gobierno empeñado en hacer buena letra con el propio Fondo Monetario Internacional, impone recortes brutales al gasto público, dejando sin empleo a decenas de miles de personas de todos los sectores sociales. No importa cuan ilegales y arbitrarios hayan sido estos despidos, se trata de "modernizar" al país a ultranza y sabemos muy bien que eso significa la imposición de un modelo económico y social que contradice esencialmente el contenido medular de las luchas que el pueblo mexicano ha librado los últimos 175 años.

Allegretto maestoso

¿Y nosotras, las mujeres? Es casi un lugar común repetir, de tanto que lo hemos dicho, que somos las que cargamos con el mayor peso de lo que se ha dado en llamar "la crisis". Los recortes presupuestales no solo

afectan al empleo, también afectan los servicios de asistencia y protección social, a los que acuden fundamentalmente las mujeres y los niños.

El creciente desempleo obliga a más y más mujeres a buscar trabajo en los sectores informales de la economía en donde se les somete a una feroz explotación sin un mínimo de protección legal. Y por si eso fuera poco, el agravamiento persistente de la situación económica genera un clima de inestabilidad psicológica y social que afecta sobre todo a las mujeres, expuestas cada vez más a abusos y malos tratos.

Vivace ma non troppo

En este marco social y económico, común a la mayoría de los países del mundo, se celebró en julio, la Conferencia de las Naciones Unidas de la Década de la Mujer, en Nairobi. Ese hubiera sido el foro idóneo para reflexionar sobre el agravamiento de las condiciones de vida de miles de millones de mujeres, así como para proponer acciones concretas para modificarlas. A cambio de esto, se emplearon nuevamente la prepotencia y el manipuleo para acallar las voces discordantes con la línea y el tono que las organizadoras quisieron darle al evento. La burocracia de las Naciones Unidas se puso al servicio de los países hegemónicos, como era de esperarse.

Una de las voces acalladas fue la de Rosario Ibarra de Piedra, representante de la Federación Latinoamericana de Asociaciones de Familiares de Detenidos-Desaparecidos (FEDEFAM) y al igual que a ella, se impidió hablar a aquellas representantes de organismos no comprometidos o no alineados con los diversos aparatos de poder que nos gobiernan. Las representaciones gubernamentales estuvieron, como siempre, hablando en defensa de sus intereses, alejadas cada vez más, de las luchas legítimas de las mujeres.

Allegro vivace

Sin embargo, Rosario Ibarra de Piedra ya está en la Cámara de Diputados.

A pesar del escandaloso fraude electoral —como no se veía desde tiempos de Almazán— robo de urnas, falsificación de actas, alteración en los padrones electorales y de un abstencionismo del 60 al 70 por ciento.

Entre grillas, jilgueras, cortesanas y escribanas, la voz de Rosario Ibarra se oirá fuerte, sin duda, con el mismo tono que emplearon Ponciano Arriaga, Luis Manuel Rojas y Belisario Domínguez. Ya era hora que las mujeres tuviéramos voz en el Congreso por vía de ella, a la que algunos corresponsales extranjeros han calificado como la figura latinoamericana más relevante de la oposición.

Ya es hora de que las mexicanas hagamos realidad el viejo poema de Nezahualcōyotl: "Ponte de pie, percuete tu atabal..."

Presentación

En este primer ejemplar de *fem*, dedicado a la música, hemos querido rescatar la participación —unas veces reconocida, otras anónima— de las mujeres en las actividades musicales.

Divas, compositoras, cantantes, trovadoras. Un espectro muy amplio para cubrirlo en el reducido espacio de estas páginas.

Mujeres en la música. Prolongación indefinida del poema que expira donde acaba la voz. Musas inspiradoras y ejecutantes de la música ajena, las mujeres irrumpen poco a poco en los cotos cerrados de las iglesias, los cónclaves, negocios y cercos del poder. Poder patriarcal que usa la voz de las mujeres para llenar los teatros, las salas, las carpas, las peñas, los palenques.

La música, expresión entrañable de México.

Con silbatos de barro y flautas de carrizo, los antiguos mexicanos cantaban a la vida y a la muerte. Ritual y profana, nuestra música estaba presente en la fiesta, en la guerra y en la ceremonia.

Con caracoles, conchas marinas, teponaxtles, ayacachtlis, atecocolis, ayacahuihuaxtlis, las antiguas mexicanas celebraban a *Macuixóchitl*, diosa de la música, deidad del canto, el juego y el placer carnal. Su templo, a espaldas del Templo Mayor, fue escenario de variados ritos.

La brutalidad de la conquista arrasó con *Macuixóchitl* y su templo y nuestra cultura y nuestra música. A los chictlis y atabales, sucedieron las violas y clavecines. En los nuevos templos nos impusieron a Victoria y Palestrina, en los salones, a Soler y Cabezón. Al no escribirse con notación occidental, la música prehispánica se perdió para siempre.

La inquisición prohibió durante tres siglos la incursión de las mujeres en la música, que en esa época, solo tuvo funciones religiosas, reservadas a los hombres.

La voz de la mujer —incitadora del mal, puerta del pecado— fue acallada en esos tres siglos. Solo la voz masculina era digna de cantar a la divinidad. La Iglesia llegó al extremo de castrar a algunos jóvenes para que conservaran el tono agudo de la voz. Sin hormonas masculinas, la voz seguirá siendo voz femenina. Los *castratti* se privaban de la virilidad para conservar una voz fantástica y sutil. La voz femenina era una profanación de los altares patriarcales.

Pero ni la Iglesia y sus inquisiciones lograron acallar del todo la voz de las mujeres: Sor Inés de la Santísima Trinidad, Sor Soledad de la Inmaculada, fueron conocidas en el siglo XVII por sus composiciones sacras y célebre fue Atanasia Pérez por sus composiciones populares.

La misma Sor Juana Inés de la Cruz compone y enseña música para “divertir sus tristezas”. Como su aprendizaje musical fue arduo, ideó escribir un tratado de música que “simplificara las reglas a los estudiantes y les ahorrara penas...”. Lo llamó *El Caracol* para significar que la armonía no es un círculo, sino una espiral...

Sor Juana enseñó solfeo y puso música a sus villancicos.

Conquistada la independencia, la situación no mejoró gran cosa para las mujeres: la sociedad seguía considerando que la música era causa segura de su pérdida y deshonor. Poco a poco se van conquistando los espacios. En el siglo XIX llegan a México las cantantes de ópera, verdaderos ídolos populares, son el centro de la fiesta, sin ellas no hay espectáculo: las divas. Un nuevo tipo de mujer a la que se le permiten caprichos y se le perdonan arrebatos. Mientras no pierda la voz.

El siglo XIX trae cambios al país. Nuevas ataduras y viejas dependencias.

México, un país a mitad camino entre el salvaje expansionismo yanqui —que nos arrebató la mitad del territorio— y la insaciable voracidad europea. Se codicia nuestro oro y nuestra plata, y si se habla de México en el extranjero, es para recordar que somos un botín apetecible. Sin embargo, el nombre de México suena fuerte en Europa. No solo en la voz de Víctor Hugo denunciando la agresión imperialista, la intervención de opereta. También suena fuerte en la voz de Ángela Peralta —voz a la altura del arte— que prestigia al país, le da renombre y “lo da a conocer en el mundo”, “¡ah, le Mexique, ce pays a cotè du Bresill!”.

Angela Peralta, la que cantó *Lucía* 170 veces, 122 *La Sonámbula* y 122 *Los Puritanos*. La que fue Norma, Aída y Eleonora, y fue, sobre todo, Angela Peralta, el más trágico de sus personajes: la que tuvo una mina de oro en la garganta y fue sucesivamente explotada por los hombres de su vida: su padre, su marido y su representante. La que nunca disfrutó de la libertad ni pudo disponer de las riquezas ganadas con el prodigio de su voz; la que fue obligada a cantar hasta que sucumbió a la ceguera, la diabetes y el cólera.

María Bonilla, exponente de la *lied* alemana en el México de los 30' fue primero pianista de cine mudo hasta que una tarde su enfurecido padre la sacó de ese trabajo “poco honesto para una muchacha decente”.



María Bonilla, la que soportó los inviernos de Berlín estudiando hasta memorizar las *liedes* de Schubert, Schumann y Hugo Wolf, la que fue alumna de Sigfried Wagner y luego volvió a México a enseñar canto pacientemente a los alumnos del Conservatorio y la Escuela Nacional de Música.

Amparo Ochoa, Concha Michel y Violeta Parra son otro cantar. Tres estilos, tres voces diferentes, voces que como diría Miguel Hernández "vientos del pueblo les llevan".

Tres mujeres que ya son clásicas del canto popular.

Amparo Ochoa deleitó a una generación desde su peña "El Nahual" a principios de los 70' y fué la primera cantante de protesta —con Judith Reyes y Margarita Bauche— a tono con los cambios políticos que ocurrían en esa época en América Latina.

"Al igual que otros toman el fusil — escribe Elena Poniatowska— Amparo alza su voz y es ésta la más bella de las armas". Amparo escribe a la mujer: "Mujer, si te han crecido las ideas, de tí van a decir cosas muy feas..."

Concha Michel conoció el mundo gracias a su voz.

Muy joven se ganó la vida tocando el piano y el órgano. Su abuelo, don Luis Michel era un señor feudal de la costa de Jalisco, donde nació Concha en 1899.

Como era una niña ingobernable, la familia decidió recluirla en el convento de San Ignacio de Loyola, en el pueblo de Ejutla. De ahí saldría expulsada luego de organizar una fuga de novicias y una quema de santos. A los catorce años, Concha escribió:

"Yo no conozco pueblo tan desgraciado/ como este beato Ejutla tan empozado" y se fue a correr el mundo, primero a Estados Unidos, luego a Europa y a la Unión Soviética donde trató a las grandes dirigentes de la Revolución: la Krupskaya, la Kollontay y Clara Zetkin.

Concha regresó en los años rojos de México y con su guitarra por compañera, recorrió el país cantando sus propias canciones, sus corridos revolucionarios y anticlericales y también recopilando un cancionero indígena que llegó a contar con cinco mil piezas, cancionero que nunca fue publicado porque un político priista la despojó de su trabajo. A Violeta Parra la abandonó su primer marido, celoso de sus éxitos. Quería impedirle que actuara de noche "el-lugar-de-la-mujer-está-en-su-casa".

Pasiones, desengaños, dolores, fracasos, nutren su canto. Violeta internacionaliza el canto popular latinoamericano, al igual que Amparo, que Concha y que tantas otras cantantes, compositoras anónimas, Violeta rescata el canto del pueblo.

Mujeres en la música, María Grever —cuyo centenario pasó este año sin pena ni gloria— bordaba pañuelos en el Nueva York de los 20' para sobrevivir. Las canciones de Grever y Consuelo Velázquez han dado la vuelta al mundo en las voces de Sinatra, Nat King Cole y Tita Ruffo.

Fanny Anitúa cantó Carmen con Caruso en el Teatro Colón de Buenos Aires en 1911.

Publicamos en este número varios trabajos históricos. Jorge Ayala Blanco logró sistematizar la historia de las

mujeres compositoras, programa radiofónico que se transmitió con ese título de junio de 1983 a mayo de 1985 por Radio Educación y cuyos textos dieron cuenta de los trabajos de las primeras trovadoras, pasando por las consabidas Alma Mahler y Clara Schumann, hasta llegar a Alicia Urreta y Marcela Rodríguez.

Magda Bogin realizó hace unos años un trabajo sobre las mujeres trovadoras del cual publicamos la traducción de un capítulo.

El ensayo de Alaíde "Mujer divina" sobre la música de Agustín Lara, nos lleva de la mano por la letra de las canciones del compositor-más-popular-del-siglo-XX-en-México, en donde las mujeres somos usadas —dice Alaíde— con modos no muy alejados a los de la publicidad, la televisión y el cine comercial.

Las mujeres de Lara son flores de la maldad y la inocencia, son traicioneras, livianas, vanidosas y crueles. Pero Lara —dice Alaíde— no le canta a los millones de mujeres que lavan platos, cambian pañales, trabajan en las fábricas, son gordas o son flacas, envejecen pronto y soportan el dominio y a veces el despotismo de un hombre que no les ofrece flores, ni perfumes ni brillantes ni canciones...

Heróinas o hechiceras, circes o brujas, los personajes de las operas empiezan a transformarse. La ambición de Ester Corona de ver personajes independientes y libres en la ópera y en la sociedad, empieza a ser posible. Por lo menos, esa es una de las intenciones con las que, las Divas, A.C., encabezadas por Jesusa Rodríguez, desmitifican y recuperan la mozartiana alegría con su *Donna Giovanni*, la aventura que se gesta noche a noche —por ahora, en los teatros de Europa— y que nos muestra la potencialidad creativa de las mujeres cuando la ejercitan en libertad.

Safo, la de la voz clara tañe la lira como si quisiera reivindicar la soledad como una gozosa opción de vida. Bien dice Ilonka Krauss que la historia de la mujer es la crónica de su ausencia. La mujer como motivo de inspiración —la musa— es el objeto de su trabajo. La mujer no hará música mientras siga encerrada, gastadas sus energías en actividades que colonizan su tiempo. Pocas lo han logrado. La discografía, en la que hay por supuesto errores y omisiones involuntarias, es una muestra de ello.

Rosario Andrade cautiva al público europeo como lo hiciera Angela Peralta. Con el prodigio de su voz nos deleita, nos emociona y nos complace.

Otra Rosario tiene también voz en esta revista. Su voz no es melodiosa ni complaciente. Es una voz que ha servido a causas populares. A exigir justicia. A denunciar crímenes y atropellos. Rosario Ibarra ya está en la Cámara de Diputados.

Ese será, sin duda, otro cantar 

Carmen Lugo

Este ejemplar de *fem*, dedicado a la música, fue posible gracias al concurso generoso de numerosas personas que nos facilitaron sus archivos familiares, discotecas y bibliotecas. Entre ellas, el Lic. Ignacio Anaya, Jefe de la Biblioteca de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, Roberto Angulo, bibliotecario de la misma, Isabel Haza Peralta y Milagros Haza, Jaime Kravsov, Helena da Costa, Elení Zatti, Dulce María Pascual, Ilonka Krauss, María Antonieta Rascón y Guillermina Ascensio.

Mujeres compositoras

Mujeres compositoras, una manía. Al azar de las filias y las fobias, al hilo de los caprichos y vaivenes de una megalomanía incontrolada, ir formando durante diez años una sección de la discoteca privada a la que sarcástica, vejatoria, remordida, autoirrisoriamente se le llama la Vaginata. Ser *record hunter*, y abusar de los amigos que toleran encarguitos, movido por una idea absurda y terca. Ciento cincuenta ejemplares rasqueteados en las lujosas tiendas estatales de Varsovia, en los supermercados de discos de los dos Berlines, en el mastodóntico Gum de la Plaza Roja, en la 8th Street de Manhattan, en la Tower Records de Westwood, en los Fenac de París, en la Oxford Street de Londres, en el servicio por computadora de la insignificante tienducha de Schwäbisch Hall, en la Gandhi, en Margolín, en Dalis, en ProMúsica, en cualquier De Todo. Acaso una colección ahora imposible. Cuando todavía se podía viajar, cuando aun se podían importar objetos suntuarios de cultura.

Después del viaje visual comienza el viaje auditivo. Localizar un ejemplar faltante por pitazos cómplices, comprar un álbum de seis discos por la sonatita perdida de alguna compositora desconocida. El coleccionista es el ser más frustrado de la Tierra. El objeto pronto se revela inabarcable, hay siempre un ejemplar inconseguible o en manos ajenas (que se vivirá como una privación), hay miles de ejemplares inexistentes. Mucha discografía de la inglesa Thea Musgrave, demasiadas norteamericanas grabadas, ni un pinche *lied* de Alma Mahler, apenas una cancioncita navideña de Francesca Caccini. Hay una obsesión volcada hacia la cantidad y sobre la incógnita de la calidad del objeto pasión. ¿Una cultura paralela?

Mujeres compositoras, una desinformación. Revisar tomos enteros de voluminosas historias de la música sin una sola mención sobre el tema. Incentivar a la amiga musicóloga para realizar la primera (ya caduca) encuesta sobre mujeres compositoras de la localidad. Descubrir sobre la cabecera de la cama de la amiga pianista catalana un retrato fetiche de Clara Schumann, de la que confiesa jamás haber escuchado ni una obra. Ecos y algún cartel de festivales de *women composers* en Nueva York. Lista de 206 miembros en el *Verzeichnis Deutscher Komponistinnen (1850-1930)* del *frau und Musik* recopilado por Eva Rieger. Noticias de miles de nombres repertoriados en una magna enciclopedia norteamericana aquí inconseguible. "Ah, pero ¿hay mujeres compositoras grabadas?", pregunta sorprendida la amiga compositora recién presentada en un coctel. "No teniendo el propósito de exhumar a los compositores, y hasta que no logremos escuchar la música compuesta por las mujeres como escuchamos la

Ayala Blanco, Jorge, nació en México, D.F., en 1942. Crítico de cine en la revista *Siempre!* Profesor-investigador en el CUEC-UNAM. Ha publicado varios libros sobre cine. Entusiasta de la música de mujeres. Dirigió y produjo el extraordinario programa *Mujeres compositoras*, que se transmitió por Radio Educación de junio de 1983 a mayo de 1985, con 94 programas sobre la obra de las mujeres compositoras.

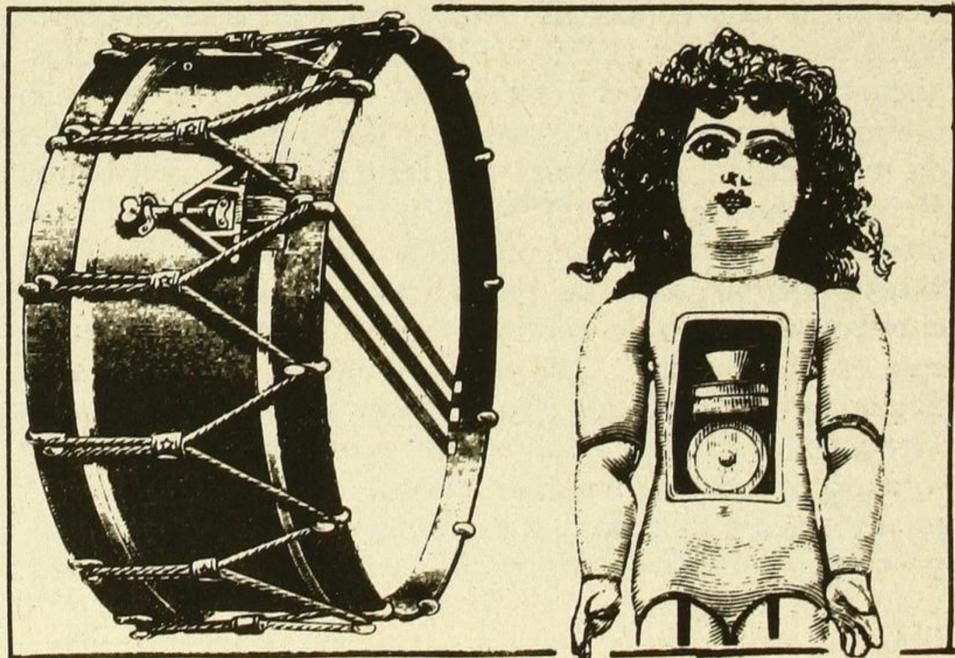
música de los hombres, me limitaré a transitar en un terreno hipotético", escribe resignada la ex colaboradora felliniana Meri Franco-Lao en su ensayo *Música Bruja* en pleno 1980.

Mujeres compositoras, una osadía. Al grito de "no se necesita ser ballena para hablar de Moby Dick", aceptar la difusión, hacer públicos los placeres secretos y ya asumidos como incomunicables. Si has escrito sobre cineastas alemanes sin ser cineasta, ni ser alemán ¿por qué no hablar de mujeres compositoras, sin ser mujer ni ser compositora? Pánico de hacer el ridículo inmisericorde de García Ascot en *Con la música por dentro*, donde retrógradamente la música se murió ¡después de Schönberg! Dar la cara para que te la rompan o para la indiferencia.

Mujeres compositoras, un programa radial. Vía el entusiasmo fervoroso de Marta Acevedo, serie de quince programas de media hora en Radio Educación* Un breve panorama de la música compuesta por mujeres a lo largo de la historia. Desde el siglo XII hasta nuestros días. De la música trovadoresca a la música electroacústica. Un programa elaborado por el empeño de hacer un programa totalmente impersonal, reduciendo al mínimo al vuelo líricoide y a las opiniones personales. Cada vez menos rollo y cada vez más música. Sólo algunos trazos biográficos de cada autora y ciertas características sobresalientes de la obra que se va a oír. Combatir al máximo el vicio radiofónico de los puentes musicales, que en un programa musical solo sirven para confundir, ¿ya empezó la pieza que íbamos a oír? No existe la pausa silenciosa en el radio.

Cómo acabar con el atiborramiento de sonidos para-que-no-se-aburra-el-auditorio. Como suprimir las plastas sonoras en el enjambre de ruido. La productora Sonia Riquer se jala los pelos para llenarse de paciencia ante las ambiciones descabelladas del advenedizo radial que ni siquiera sabe señalar los efectos con la terminología apropiada y en la disposición prescrita. La actriz Norma del Rivero transige en hacer una locución sin-darle-intención-a-las-frases, neutra, con voz firme, despersonalizada, carente de modulaciones y flirteos. Poco importa que los encargados de programas musicales lean en cabina las contraportadas de los discos y las firmen oralmente con su nombre; el crédito principal de la emisión debe afinarse: primero textos y discografía de, luego compilación de textos de textos y discografía de, en seguida acopio de datos y discografía de, cuando lo ideal sería "mecanografía y acarreo de discos de", y a otra cosa. Rúbrica con el Allegro del *Cuarteto en sí menor* de la venezolana Teresa Carreño.

Mujeres compositoras, un clisé. Pasarle por encima a la doxa, tratar de ver más allá de las ideas recibidas, demoler el prejuicio según el cual "las mujeres pueden componer me-



lodías agradables y elegantes, pero carentes de profundidad". O el inconsciente misógino traicionando a Robert Schumann "A pesar de cierta vacilación femenina en la forma y la armonía..."

Mujeres compositoras, un producto feminista. Por un lado, las compañeras antifeministas reaccionan con rabia: ¿Por qué contaminas y haces eco a la demagogia diciendo "al piano la feminista venezolana Rosario Marciano"? ¿Qué carajos tiene que ver con el feminismo algo tan bello e inefable como la música compuesta por mujeres? Pero si la música de compositoras comenzó a desenterrarse, a tocarse y a grabarse con cierta amplitud sólo a raíz del feminismo radical de principios de los setentas. Pero si la conciencia antisexista que promovieron los movimientos de liberación femenina ha sido decisiva para la difusión y el respeto hacia la música de las compositoras. Pero si hace quince años este programa y este artículo serían inimaginables.

Por el otro lado, las compañeras feministas protestan entre lamentos: te falta un punto de vista femenino. Imposible sin tener ovarios ni saber usarlos. Pero si el programa empezó transmitiéndose después de *La causa de las mujeres* y bien podría haberse llamado *El efecto de las mujeres*. Pero si se trata de hacerse a un lado para que el discurso musical de las mujeres haga sus propias proposiciones desde su particular y general punto de vista. Pero si el discurso desde el punto de vista femenino a menudo no es más que un antidiscurso, un vehemente y justo y valerosísimo discurso de negaciones ("no me dejan, no me dejan, no me dejan", y si las dejaran ¿sería el vértigo del abismo?). Pero si se trata de dar a admirar a algunas mujeres que pese a todos los determinismos han logrado hacer obra valiosa en el campo de la música, el mismo nivel estético de los hombres cuando menos.

Mujeres compositoras. Un anecdotario célebre. Ahí está la trovadora provenzal Beatrice de Die (1135-1189), que no le cantaba a la adoración amorosa, ni al alba de los amantes, sino al abandono. Ahí está la española Gracia Baptista, notable clavecinista del Siglo de Oro, gracias a su condición de monja. Ahí está la florentina Francesca Caccini (1581-1640), disputada por la Corte de Francia y el Gran duque de Toscana, iniciadora de la canción barroca y primera mujer que compuso una ópera. Ahí está la francesa Elizabeth Jacquet de la Guerre (1659-1729), con una soberana delicadeza barroca que la emparentaba a sus coéteanos Couperin y Rameau. Ahí está la alemana Anna Amalia duquesa de Saxe-Weimar (1739-1807), para cuya cantata escénica *Erwin y Elmira* el mismísimo Goethe escribió el libreto. Ahí está la austriaca María Theresia von Paradis (1759-1824), ciega desde los cinco años, a cuyo virtuosismo Mozart, Haydn y Kozeluch le dedicaron sendos conciertos para piano. Ahí está la polaca María Symanowska (1789-1831), cuyas mazurkas, estudios, nocturnos y polonesas preceden en veinte años y en estilo prerromántico las composiciones análogas de Chopin, antes de morir de peste bubónica en plena gira. Ahí está Fanny Mendelssohn-Hensel (1805-1847), cuyas canciones eran presentadas como propias por su hermano menor Félix ante la reina Victoria, antes de que la madre de ambos llorara por el retiro prematuro de esa hija maravillosa que había nacido con "dedos fugales". Ahí están la alemana Clara Wieck-Schumann (1819-1896) y su huida de la casa paterna a los 19 años y su conquista de París antes de casarse y sus lieder románticos sobre los amantes intoxicándose de pasión al mirarse fijamente a los ojos y sus trece años de oscuridad conyugal componiéndole obritas como regalo de navidad a Robert, y sus siete hijos y su rechazo a las proposiciones maritales de Brahms. Ahí está la vienesa Katharina Cibbini-Kozeluch

(1790-1858) adaptándose a los gustos de la corte imperial para extender hacia la música sus funciones de dama de compañía. Ahí está la noruega Agathe Backer Grondahl (1847-1907) con sus scherzos espectrales y sus imágenes distorsionadas grotescamente. Ahí está la hipervital Teresa Carreño (1853-1917), niña prodigio en Nueva York, explotada por Louis Gottschalk, desechando la enseñanza de Liszt para recorrer el mundo como la "Walkiria del piano", casándose y descasándose cuatro veces, componiendo el himno nacional venezolano y dirigiendo su propia compañía de ópera. Ahí está la inglesa Ethel Smyth (1858-1944), hija y hermana de generales, militante sufragista encarcelada en 1911 y declarada dama de la nobleza once años después, lesbiana apasionada y principal sostén de Virginia Woolf, autora de seis óperas de feminista provocación moral. Ahí está la norteamericana Amy Beach (1867-1944), compositora a los cuatro años y concertista a los siete, genia matemática y autodidacta en teoría y orquestación musicales, con más de ciento cincuenta opus de música sinfónica y de cámara.

Aquí está la norteamericana Mabel Daniels (1878-1971), componiendo obras lúdicas hasta los 93 años. Ahí está la francesa Germaine Tailleferre (1892-1981), despertando la admiración de Jean Cocteau, que la incluyó en el innovador Grupo de los Seis, para morir completamente olvidada. Ahí está la francesa Lili Boulanger (1893-1918), malograda hermana mayor de la mitológica Nadia Boulanger y primera mujer que ganó el Prix de Roma (tuvieron que modificar temporalmente las bases para evitar que eso volviera a suceder), dictando nota por nota el opus póstumo en su veinteañero lecho de muerte. Ahí está la inglesa Elizabeth Lutyens (1906- pionera del dodecafonismo británico. Ahí está la polaca Grazyna Bacewicz (1913-1969) con obras neoclásicas de cámara de una perfección absoluta. Ahí la francesa Suzanne Haik-Ventoura, yendo a la fuente de las fuentes para hacer un asombroso desciframiento de la música de la Biblia. Ahí están la estonia Ester Mägi (1922-), la alemana democrática Ruth Zechlin (1926-) y la checa Ivana Loudova (1941-), sacudiéndose el conformismo musical de los países socialistas. Ahí está la norteamericana Johanna M. Bayer (1888-1944), componiendo música electroacústica aun antes de que pudiera ser interpretada. Ahí están las norteamericanas Lucía Dlugozewski (1931-), Pauline Oliveros (1932) y Barbara Kolb (1940), experimentando y expandiendo las posibilidades sonoras actuales, al frente de la más avanzada música del mundo, siguiendo los pasos de la vanguardista de los veinte de Ruth Crawford Seeger (la mamá de Pete Seeger; 1901-1953) y de la compositora comprometida Vivian Fine (1913).

Mujeres compositoras, una discriminación. Cero discos de mujeres compositoras mexicanas. Apenas unas canciones para niños de Marta García Renart y Rocío Sanz, poco representativas de sus respectivas obras. Nadie parece saber con que se come eso de las compositoras mexicanas. Todos reconocen que una música tan madura como Alicia Urreta es talentosa, prolífica y buena onda; pero nadie le graba ninguna de sus producciones. Casi cualquier músico hombre, por mediocre que sea, por nacionalista, retardatario, o vejete arcaizante con algún poder grillo puede oír en acetato sus productos. En cambio nada para las compositoras, trátense de integrantes de una generación intermedia como Graciela de Elías o Gloria Tapia o Rosa Guraieb, trátense de la muy joven Lilia Vázquez. Y luego dicen que no hay discriminación sexista en las orquestas mexicanas, en las Voces Vivas de México y en las RCA Víctor. ¿Llegará a tiempo el disco que le grabaron a Marcela Rodríguez en Alemania para cerrar dignamente nuestra primera serie radial? *Jem*

Las mujeres trovadoras



Y ahora usted me pregunta si se puede encontrar la felicidad en el amor y el matrimonio. No creo que se sea feliz en ninguno de los dos, de eso estoy convencida. Pero si me pregunta en qué otras condiciones puede una mujer encontrar la felicidad, le diría que, en vista de que resultó incapaz de sacudir y remodelar a la sociedad entera, y sabiendo que esto durará más allá de nuestra breve estancia aquí en este mundo, debo situar la felicidad de las mujeres en un futuro en el cual creo firmemente, en el cual volveremos a condiciones mejores para los seres humanos a la luz de una sociedad más justa, en el cual nuestras intenciones serán mejor entendidas y nuestra dignidad mejor establecida.

George Sand
Carta a la Srta. Leroyer de Chantepie
Agosto 28, 1841.

Bogin, Magda. Escritora, poeta y cellista. Ha publicado "Las mujeres trovadoras" y "Sobre el dolor". Vive en Nueva York, pero visita México con cierta frecuencia. Traductora de Elena Poniatowska e Isabel Allende.

LA mujer trovadora no es ni la Beatriz de Dante ni la Virgen María, que eran las dos formas de idealizar a la mujer en la Edad Media. Que haya habido mujeres trovadoras sorprende menos de lo que originalmente hubiéramos pensado. La *trobairitz*, tal como eran llamadas en Provenzal, eran esas damas ante cuyas faldas los trovadores se arrodillaban, las esposas y las hijas de los señores de Occitania. No hubo nadie a quien el amor cortés le hablara más directamente.

No hay casi duda de que todas ellas conocían a los trovadores y vivían entre ellos. Tibors fue hermana del brillante trovador Raimbaut d'Orange; María de Ventadorn entró por la vía del matrimonio en una familia de vizcondes-trovadores llamada Ebles. Guillelma de Rosers, Alamanda e Isabella intercambiaron *tensons* con Lanfrancs Cigala, Guiraut de Bornelh y Elías Cairel, respectivamente. Por lo menos una tercera parte de ellas — Clara d'Anduza, Almucs de Castelnau, Tibors, María y Garsenda — eran patronas. Sus vidas transcurrieron paralelas a un desarrollo absoluto de la poesía cortesana, desde sus albores hasta su declinación; y vivieron en lugares donde el arte se practicaba y se refinaba.

Estaban, por lo tanto, en la posición única de ser mujeres en un mundo donde las mujeres eran adoradas oficialmente. Más precisamente, constituían el modelo viviente de las *midons*². Ya que, fueron patronas o simples miembros de la audiencia, como aristócratas siempre eran la fuente de inspiración y el objeto de la reverencia y el halago de los poetas. Estas fueron las primeras palabras amables acerca de las mujeres que se pronunciaron en mucho tiempo (y, como hemos visto, ello duraría poco). De hecho, estuvieron entre las pocas privilegiadas a cuyos oídos llegarían tales alabanzas en muchos siglos por venir.

Con el beneficio que da el tiempo y la distancia podemos decir que estas mujeres no fueron esenciales para los propósitos a largo plazo del amor cortés. Pero si dicho amor cortés las tomó o no en cuenta nos preocupa más a nosotras que a ellas. Seguramente tal y como ellas lo vieron, era la ideología del *fin' amors*³ lo que daba a las mujeres el prestigio que merecían — y que la vida retiene actualmente. Quizás tomaron las meras lisonjas por admiración. Pero, como Emily James Punam dijo en 1910, "es claro que toda dama que escuchaba a un trovador o *jongleur*⁴...obtenía el material necesario para lograr una idea fresca de su propia importancia". Si el *fin' amors* les otorgaba la confianza para escribir, nuestro escepticismo

debe dar paso a la gratitud. Sus poemas son gemas.
Su atractivo más inmediato es su extraordinaria frescura.
Son tan claros y cándidos como si hubieran sido escritos
hace uno o dos días:

Elías Cairel, yo quiero saber
la verdad acerca del amor que nosotros dos
nos tuvimos alguna vez; así que dime, por favor,
por qué se lo has dado a alguien más...

Isabella

y para nada lo que una hubiera temido de las damas de un
mundo formal:

...ni el tiempo llegó jamás, dulce y apuesto amigo,
en que no haya querido verte tan seguido;
ni sentí jamás pesar,
ni tampoco ocurrió jamás, si te marchaste enojado,
que yo sintiera alegría hasta que tú hubieras vuelto.

Tibors

Estamos a millas de distancia de las *midons*. Las voces
de las mujeres trovadoras son tan complejas y apegadas a
la tierra como las voces de la gente real. Suenan como
mujeres que cualquiera de nosotras podría conocer. A
diferencia de los hombres que a menudo escribieron a
través de la persona de un caballero, las mujeres no se
valieron de ningún personaje sino tan solo de ellas mismas.
Y no hay dos de ellas que suenen igual. Algunas fueron
infelices:

...y si estoy triste y dolida
es porque tú no me recuerdas.
Y si aun así no recibo alegría alguna de tu persona
pronto os hallaréis ante mi muerte:
pues cuando la infelicidad persiste
una mujer muere, a menos que su hombre la llene de júbilo.

Castelloza



Algunas fueron elegantes:

Lady Almucs, con vuestro permiso
permítame pedir que en lugar
de vuestra cólera y del fin de vuestra gracia
muestre usted una disposición más generosa
hacia el que yace muriendo lentamente
lamentándose en medio de gemidos y suspiros...

Iseut de Capio

Algunas fueron directas:

Elías Cairel, eres un farsante
si es que alguna vez conocí a alguno,
como un hombre que dice que está enfermo
cuando no padece el menor de los dolores.

Isabella

Algunas fueron orgullosas:

Tengo un amigo de gran reputación
quien sobresale de todos los demás hombres,
y su sentir hacia mí es algo
cierto, puesto que me ofrece su amor...

Azalais de Porcairages

Algunas padecieron las penas del amor:

De cosas que más valdría que callara debo ahora cantar:
es tan amargo lo que siento por él
él a quien amo más que a nada...

Condesa de Dia



Algunas fueron felices:

Si conociérais mi mente, dulce y apuesto amigo,
vuestro hermoso noble sabio corazón
no se lamentaría más; puesto que : vos sois aquél
que hoy me ha hecho más feliz de lo que jamás fui.

Anónimo III

El lenguaje es directo, personal y nada ambiguo. Inclusive en aquellos poemas donde la técnica es del más alto nivel, como los de la Condesa de Día, el aspecto más impresionante de los versos escritos por mujeres es su revelación de las experiencias y las emociones. A diferencia de los hombres, quienes crearon una compleja visión poética, las mujeres escribieron acerca de sus propios e íntimos sentimientos. Algunas veces hay saltos deslumbrantes entre estrofas, como si la poeta hubiera estado pensando para ella misma y no hubiera dejado una constancia completa de su diálogo interior. Esto da a los poemas de las mujeres un sentido de urgencia que los hace más como diarios que como obras de arte cuidadosamente construidas, aunque un gran número de ellas contengan un alto nivel de maestría artística.

Considerando que probablemente fueron inspirados y orientados por los poemas de sus contemporáneos masculinos, resulta interesante que las mujeres trovadoras no hayan sido "esclavas de la tradición" como Alfred Jeanroy, gran estudioso francés, las llamó:

Me imagino que nuestras "trovadoras", esclavas de la tradición, incapaces de cualquier esfuerzo analítico, se limitaron a explotar los temas ya existentes, a usar las fórmulas corrientes, invirtiendo simplemente los roles. Nos encontramos así con meros ejercicios literarios, aunque no privados enteramente de mérito.

Resulta difícil creer que Jeanroy llegó a leer siquiera lo escrito por las mujeres trovadoras, o que él mismo haya realizado un gran esfuerzo analítico. Si lo hubiera hecho, se habría dado cuenta de que las mujeres no explotaron los temas ya existentes —a menos que el amor sea uno de ellos— y que sus poemas están notablemente libres de cualquier fórmula. Por supuesto no tendían, tal como él hubiera deseado, a adorar a los hombres.

El juicio de Jeanroy es un ejemplo de la clase de prejuicio que ha hecho que los estudiosos no puedan ver que las mujeres trovadoras estaban haciendo algo único dentro del arte medieval: escribiendo en primera persona del singular en una época en que casi todo el trabajo artístico era colectivo. Aunque los trovadores escribieron con la voz del caballero, su singular era tan sólo nominal: de hecho se expresaban en una vasta primera persona del plural. La diferencia entre las mujeres y los hombres puede ser parcialmente tomada en cuenta por el hecho de que las mujeres, hasta donde se sabe, escribieron por razones personales más que profesionales. Esto les permitió romper —o ignorar— la estética más ritualizada de los hombres y



utilizar sus poemas como un vehículo de autoexpresión. Sus poemas son menos literarios y menos sofisticados que los de los hombres, Pero tienen una inmediatez y un encanto que son muy propios de ellas. Y debido a que su sujeto eran ellas mismas, los poemas constituyen un testimonio invaluable de los sentimientos de mujeres históricas que vivieron y amaron durante el surgimiento del *fin' amors*. Representan las primeras voces femeninas con las que contamos de una cultura que hasta ahora había sido sólo conocida a través de sus hombres. He aquí, verdaderamente, el otro lado de la historia.

Las mujeres no sólo escribían en un tono más personal que su contraparte masculina sino que las situaciones que describen son muy diferentes a los relatos de la corte que los hombres inmortalizaron. La más conspicua y ausente de las figuras es el humilde caballero:

Amigo, si me hubiérais mostrado consideración,
humildad, candor y humanidad,
os hubiera amado sin ninguna duda,
pero fuistéis mezquino y astuto y villano.

Castelloza

La mujer, según se aprecia, no busca ser venerada; además, de acuerdo a los poemas, no hay a su alrededor nadie que tenga la menor intención de adorarla. Los hombres han desaparecido en sus poemas:

Apuesto amigo, como un verdadero amante,
os amé, puesto que fuistéis complaciente,
pero ahora veo que fui una tonta,
porque a partir de entonces apenas os vi.

Castelloza

Algunos andaban "distraídos".

Amigo, sé muy bien qué tan diestro
sóis en asuntos de amor,
ahora os encuentro distinto
de aquel caballero que solíais
ser. Yo también a mi vez seré muy clara,
ya que vuestra mente parece estar distraída:
¿todavía me encontráis atractiva?

Anónimo I

o bien solían traicionar a las mujeres:

Con él mi misericordia y finos modales son en vano,
mi belleza, virtud e inteligencia.
Pues he sido burlada y engañada
como si fuera yo completamente repugnante.

Condesa de Dia

Los hombres descritos por las mujeres tienen muy poco en común con las familiares e idolatradas figuras que aparecen en poemas como los de Guilhem de Poitou, quien se declaraba siervo de las damas y exaltaba su obediencia a éstas como algo casi místico.

Las mujeres trovadoras, a diferencia de las *midons*, tienen que pelear, lambisconear o inclusive humillarse para obtener la más mínima atención. Es a través de sus esfuerzos para recapturar o retener el afecto de sus hombres que su habilidad literaria y su personalidad emergen.

Algunas se refieren explícitamente al amor físico o hablan de amor en términos fuertemente sensuales:

Si sólo pudiera tenderme a vuestro lado por una hora
y abrazaros amorosamente...

Condesa de Dia

Dulce y apuesto amigo, puedo deciros en verdad
que el deseo no me ha abandonado
ya que os complace ser mi amante cortés...

Tibors

Algunas dejan claramente sentado que no desean involucrarse sexualmente:

Pronto seremos probados,
puesto que me pondré en vuestras manos;
me jurastéis lealtad,
no me pidáis ahora transgredirla.

Azalais de Poirairages

Para Clara d'Anduza, Castelloza y la mujer que escribió los poemas Anónimos III, el amor (si fue físico o no es algo que no podemos saber) era la fuerza central de sus vidas:

...por vos a quien amo más que a nada
fueron desterrados de mi lado,
y puesto que no tengo esperanzas de veros otra vez,
muero de pena, cólera y resentimiento...

Clara d'Anduza

Castelloza es casi moderna en su búsqueda de un lazo pasional en el cual exista un riesgo que correrse:

He puesto mi corazón y mi alma
en peligro...

Algunas de las mujeres, por otro lado, buscan una relación más bien fría, en la cual el principal objetivo parece ser el ejercicio de un poder arbitrario:

Lady Iseut, si él muestra contrición alguna
podrá permitírsele borrar
los efectos de su desgracia
y yo le otorgaré alguna remisión...

Almucs de Castelnaud

¿Qué es lo que todas estas actitudes tan variadas tienen en común? Aunque todas se refieren al *fin' amors*, las mujeres buscan dos cosas en sus relaciones: ser reconocidas por lo que son, como mujeres y como individuos, y tener voz y voto respecto a cómo será llevada la relación. En las *tensons* de Guillelma de Rosers, Domna H. y Mañia de Ventadorn, se expresan tres puntos de vista muy diferentes, pero en los tres las poetisas luchan por un reconocimiento *real*, no *simbólico*, de su importancia. Los argumentos de los hombres en estos tres casos son abstractos; están preocupados por cuestiones que trascienden a las mujeres. Y las mujeres no desean ser trascendidas.

Guillelma arguye que si un caballero tiene que escoger entre servir a su dama y hacer el bien a otros, debe elegir lo primero. En esto se muestra en completo desacuerdo



con su copoeta, Lanfrancs Cigala, quien parece decir que cuando un caballero hace el bien está honrando a su dama. Este diálogo aparentemente trivial es de hecho muy significativo. Revela un antagonismo entre el punto de vista del trovador masculino, para quien el amor cobra un significado simbólico y crea un universo moral, y el de la trovadora, quien busca el amor por el amor mismo. El poema es también un maravilloso ejemplo del ingenio que a menudo surge en las *tensons* de Provençal.

Para Domna H., el cortejo es un juego tonto de mera cortesía. En su *tenson* para un hombre que aparece sólo bajo el nombre de Rosin, ella plantea el tipo de pregunta que los trovadores gustaban discutir. "Una dama", dice, "tiene dos amantes. Y desea que cada uno le jure y le prometa —antes de permitir que se le acerquen— que no hará nada más que besarla y abrazarla". Uno se le echa encima inmediatamente (o al menos eso parece decir el poema); el otro es dócil y obediente. Rosin, a quien se invita a decidir quién de los dos merece el amor de la dama, lo considera como una especie de trampa. La propia Domna H., es sin duda la dama en cuestión, y Rosin uno de sus potenciales amantes. Su poema es una forma de ponerlo a prueba. Como buen trovador, Rosin se decide por el dócil y obediente. Domna H., quiere un amor no sublimado:

Rosin, el miedo no debe evitar
que un amante cortés
experimente alegría...

El punto de vista de María en su *tenson* para Gui d'Ussel difiere de la avanzada opinión que tiene éste del amor como una relación de iguales. Ella no tiene interés en la igualdad; ella quiere superioridad:

...el amante debe acercarse
igual hacia un amigo que hacia una dama,
y ella debe honrarlo como lo haría
con un amigo, pero nunca como a un amo.

Su renuencia a ser "igualada" es entendible. La igualdad le venía bien a Gui, quien sólo obtendría beneficios de ello; para él significaba un paso adelante. Para una mujer de alto rango, la igualdad era como retroceder, y María no estaba dispuesta a hacer a un lado el reconocimiento que

su rango le otorgaba. Una actitud similar se expresa en el segundo poema anónimo:

Le concedí mi amor con la condición de
que fuera mío lo mismo para regalárle que para venderle,
y de que siempre estaría bajo mi mando;
pero me ha agraviado tan gravemente
que apenas sabría dónde ocultarse;
no, no he obrado mal al privarle de mi amor,
y jamás me rebajaré por él.

Está claro que esta mujer disfrutaba del ejercicio del poder; es una de las poetas que se acercan más a las "reglas" del amor cortés.

Otros cuatro poemas merecen atención especial. Garsenda, en sus *tensons* tan bellamente construidas para un hombre desconocido, habla de la dama quien necesita desesperadamente afecto, pero cuya posición social es tan elevada que exige gran discreción. Su velado poema es como un mensaje clandestino:

Aún así, a la larga seríais vos quien perdería
si no sois lo bastante valiente como para exponeros
y nos causaríais a ambos un gran daño en caso de negaros.
Puesto que una dama no se atreve a descubrir
su verdadero deseo, para que aquellos que la rodean
no la crean una infame.

Garsenda fue de hecho la de más alto rango dentro de las mujeres trovadoras. De acuerdo a lo que se conoce de su vida, resulta extraordinario que haya podido escribir inclusive un poema tan cauteloso como éste. Desafortunadamente, nada se sabe acerca de las circunstancias de su composición.

La quisquillosa respuesta de Lombarda a los avances de Bernard Arnaut está escrita en un estilo altamente agudo y es el único ejemplo de *trobar clus*, o poesía cerrada, intencionalmente oscura, en la obra de las mujeres trovadoras.

La *chanson*⁵ de Bieiris de Romans a una mujer llamada María (y que no es la Virgen María) es el único poema escrito por una trovadora que no se refiere al amor heterosexual. Existen dudas sobre si realmente fue escrito por una mujer; si así ocurrió, es probablemente una pieza única en la literatura de la Edad Media.

El trabajo de estas trovadoras ha permanecido ocho siglos en un olvido casi absoluto. Hay mucho más que decir sobre él. Ahora que las mujeres trovadoras tienen un público, es de esperarse que otras voces les hagan, muy pronto, justicia total.

*Tomado de *The Women Troubadours*. Meg Bogin. W.W. Norton & Company. NY. 1980. Traducido por Rosa María Roffiel.

1 Forma más popular de canción o poema.

2 Término que se deriva de "my lord" (mi señor), y que fue utilizado por el trovador Guilhem de Poitou para designar a su dama, a quien decía servir como si fuera "su señor".

3 "Amor fino", o "amor cortés", que era el tema central de las obras de los trovadores.

4 Los trovadores que pertenecían a la nobleza ya quienes se permitía ocupar el puesto de juglar de la corte.

5 Canción de amor, considerada como la más elevada expresión poética en Provençal.

Ilonka Krauss Acal *

La canción popular

(en busca de una metáfora)

Las reflexiones siguientes en torno a la mujer y la canción popular, tienen como propósito sembrar una serie de inquietudes en un campo que se considera poco abordado en términos generales, aspirando además, a que sea motivo de investigaciones de mayor amplitud y profundidad, especialmente bajo el enfoque feminista.

En repetidas ocasiones se ha dicho que la mujer no tiene historia. Con sobrada evidencia se ha demostrado que la ciencia en cuestión no da cuenta de nosotras en el tiempo. Como consecuencia de su marginación casi perpetua, podría decirse que la historia de la mujer es la crónica de su ausencia. Se observa que solo en forma aislada y como una verdadera excepción de "privilegio" aparece en la historia de la ciencia, la política y el arte.

Ante tal panorama, que puede explicarse como una consecuencia lógica de una educación represiva continua, hay resistencia sin embargo, a la aceptación absoluta del fenómeno. Se repite la interrogante, ¿dónde están las mujeres que se han manifestado en el arte? Surge un dicho popular: "la historia la escriben los que ganan", sentencia que si la referimos a la mujer deja también ver una parcialidad histórica, pues se sabe que no puede hacer referencia cabal de un hecho si no se incluyen los elementos que lo componen.

Resulta inaceptable el creer que no existieran mujeres que se significaran en el movimiento renacentista, o que participaran en la pintura impresionista, etc. Tropezamos simplemente con una explicación: en la historia de hombres y mujeres, los victoriosos siempre han sido ellos.

Si resumimos las dos reflexiones anteriores podemos deducir lo siguiente: la mujer no aparece como actor de la historia debido a que su existencia ha sido perfectamente delimitada en actividades muy específicas, las cuales, en su mayoría, no demandan un desarrollo intelectual; y cuya espiritualidad ha sido canalizada también hacia manifestaciones muy demarcadas, de tal manera que ambas actitudes giran única y exclusivamente alrededor de características biológicas, por ejemplo la maternidad, y casi sólo a través de ésta las manifestaciones emotivas que se desee.

Pero la presencia en el terreno artístico de aquellas que han logrado escapar a este estigma, también ha sido subestimada, no ha sido digna de trascender en el tiempo ante los ojos de los autores de la historia.

Aquí valdría la pena comentar, a manera de testimonio, el programa que Radio Educación transmite actualmente sobre la mujer compositora a partir del siglo XII. Un trabajo excelente de Jorge Ayala Blanco y que abarca, cito al texto: "de la música trovadoresca a la música electroacústica". Obsérvese que el trabajo de investigación es encomiable tanto porque el registro de mujeres compositoras es aislado y excepcional, como difícil de encontrar el testimonio de su obra; pero sobre todo y pesar-de-todo, porque se comprueba la existencia y capacidad femenina en este campo.

En el terreno de la canción popular, la ausencia de la mujer no hace una excepción, aunque en este aspecto se distingue la particularidad de su presencia como objetivo y objeto y, especialmente, como "motivo de inspiración", aspecto que se encuentra en la historia de todas las manifestaciones artísticas. Pero la mujer como representante, y creadora de su entorno y de su tiempo en la mayoría de las manifestaciones artísticas, es casi inexistente.

La mujer como autora

Cabe aquí otra reflexión: la represión ejercida a la mujer autorá a lo largo del tiempo, resalta de manera muy obvia en el terreno musical, pues a pesar de que la música fue siempre el arte que se le concedía (claro, de cierta clase para arriba y aunque fuera sólo con fines de mejorar o completar su atavío), a la mujer no se le permitía rebasar ciertos límites y sólo en escasas ocasiones tras-

puso estas barreras y se dio a la composición musical.

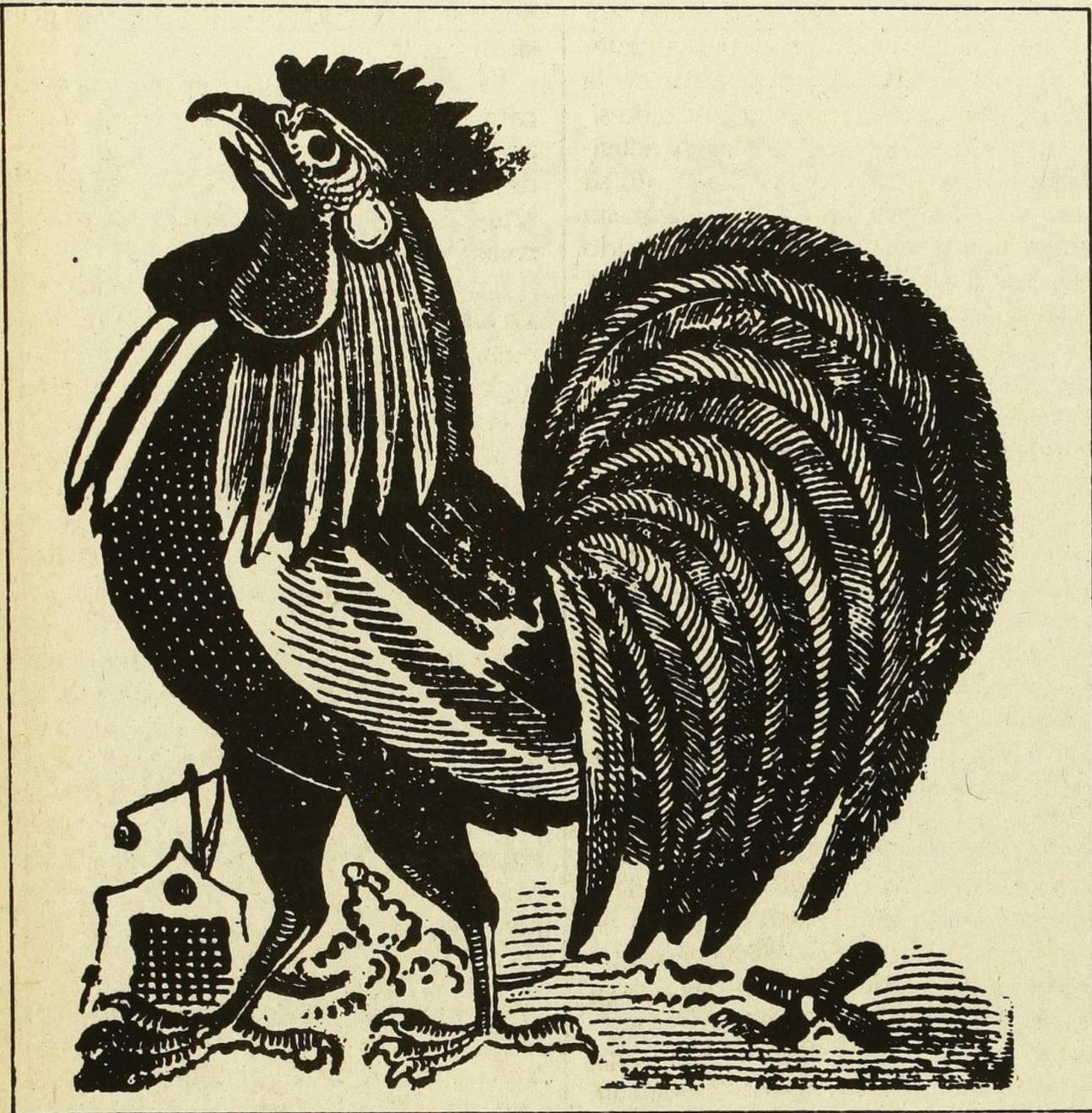
Obsérvese además, por-un-lado, el carácter específico de sus actividades y, por el otro, la internalización que hace de este patrón: reproduce especie, reproduce música, crea hijos pero no crea música.

Este esquema se ha mantenido casi sin alterarse hasta llegar a la canción popular más o menos contemporánea y reciente. En esta línea musical se amplía la temática referente a la mujer y prolifera la imagen de la mujer-madre, mujer-amante, etc., pero sobre todo, se desarrolla una tendencia a la cosificación y agresión femeninas como una representación más de la ideología dominante.

Estaría de más citar algunos textos de canción popular con esta tendencia, basta con que hagamos memoria y surgirán los temas que consignan a la mujer amada en base a sus atributos físicos ("quiero ser chofer de tu automóvil y agarrar tus curvas de bajada") o bien, se canta a "la mujer ladina" la "ingrata pérfida", la "sencillamente hipócrita", "la mancomadora", etcétera.

Pero la mujer sigue siendo inspiradora y objeto por un lado, y por otro, continúa como reproductora, intérprete y ejecutante de la creación de otros.

Al manifestarse la mujer como autora de la canción popular, resulta interesante analizar qué expresa y cómo lo expresa ella; se observa que la compositora proyecta y recrea un enfoque que no es el suyo propio, sino que reproduce la imagen que de ella tiene el hombre. En temática, términos de referencia, contenido y formas de expresión, la mujer se desarrolla dentro de los parámetros y enfoque masculinos. Al grado que lo que resulta verdaderamente revelador es descubrir que en la canción popular la mujer no ha creado su propia metáfora. Al asumir únicamente y exclusivamente su calidad de ente reproductor, no se adjudica la función creativa sino sólo la recreativa. De ahí el que la mujer no haya descubierto y desarrollado su auténtica sensibilidad, sus propias formas de expresión; no ha inventado su propia sexualidad, de modo que todo ello pudiera quedar significado en el manejo metafórico y alegórico de la canción popular, como una manifestación más de la filosofía de su vida. // Y aquí me atrevería a hacer extensiva esta evidencia a todas las modalidades de la civilización. Pero "ese es otro cantar".



Volviendo a lo anterior, sería interesante ilustrar con algunos ejemplos, cómo no se interpreta a sí misma la mujer y cómo reproduce el esquema masculino.

Si recordamos a “la llorada María Grever” comprobaremos que, en el mejor de los casos, hay una mutación e indiferenciación del género en el contenido de su terna, esto es, no queda manifiesta la identidad sexual de la autora, consignada a través de la rima.

“Si yo encontrara un alma, como la mía
cuántas cosas secretas, le contaría...”

O bien, la identidad de sexos es fácilmente mudable, según se cante o se le cante a él o a ella.

“Tuyo(a) soy, y siempre lo seré
un día dijiste tembloroso(a) de pasión...”

Asimismo, obsérvese cómo se recrea el enfoque masculino y abiertamente la autora interpreta al varón, inclusive en la rima:

“Tú la de los ojazos negros,
la de boca tan bonita,

la de tan chiquito pie.
Tú la que eres tan orgullosa
al saber que eres hermosa
no me dejes de querer...”

Y aún más, lo que incluye tema, rima y manejo de la metáfora como:

“Muñequita linda
de cabellos de oro
de dientes de perla
labios de rubí...”

En realidad, pocos saben que esta canción fue dedicada a la hija de la autora, sino más bien se diría que su popularidad se debe a que el tema se adecua perfectamente a la relación romántica hombre-mujer

Cabe también destacar que la mujer compositora se enfrenta con una barrera más: el hecho de que son los varones intérpretes de la canción popular, lo que más ha predominado. Pero este “es otro cantar”.

Sin embargo, la Grever se atreve por ahí de los años treinta a externar su pasión femenina así:

“Como esperan las rosas
sedientas al rocío
con esas mismas ansias
te espero yo a tí...”

Hemos elegido a la señora Grever como prototipo de compositora contemporánea porque estimamos que, entre las existentes, es la que ha logrado un excelente nivel en letras y música, porque es de las autoras más conocidas, la más prolifera y porque, a nuestro criterio, denota en mayor medida la internacionalización del patrón masculino.

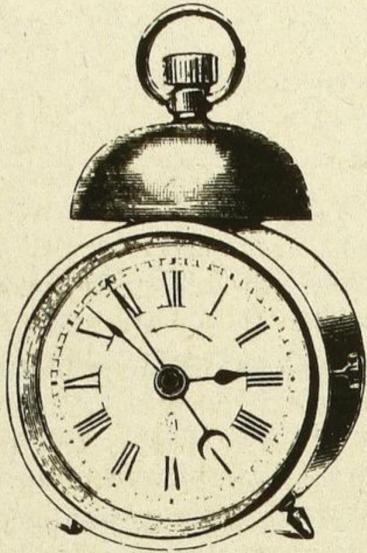
Pero podemos identificar a otras compositoras más o menos actuales y citar, por ejemplo, y casi paralelamente a la Grever, a Consuelito Velázquez con su internacionalmente famosa *Bésame mucho*, *Amar y vivir*, etc. piezas que —sin restar nada a su calidad musical y adecuado tratamiento del tema y metáfora—, no aportan mucho a la autoría musical femenina sino, por el contrario, autoreafirman en un rol predominantemente masculino:

Abundando más, se comprueba la persistencia de la misma tendencia recreativa del universo masculino, se trate de Emma Elena Valdemar con su *Mucho Corazón*, de Laura Gómez Llano, o bien de Chabuca, que sí tiene la *Fina estampa* y su *José Antonio* (“canción dedicada a mi papá”), canta bellamente a la mujer limeña en su *Flor de la Canela*, pero, se insiste, desde el contexto de los varones:

“Déjame que te cuente limeña
ay, déjame que te diga morena,
mi pensamiento
a ver si así despiertas del sueño
del sueño que entretiene, morena
tus sentimientos...”

Y por último, y como consecuencia lógica, aparece una corriente que a criterio propio se considera hembrista y revanchista, y que si bien no es la forma ideal, puede percibirse en ella una actitud nueva, diferente de la compositora popular.

Veamos primeramente una canción del género ranchero de Marcela Galván, en donde la mujer no admite ya el abandono y el engaño; al igual que el hombre fanfarronea aceptando la verdad y la poligamia de aquéllos y, por último, da vuelta a la moneda y agrade fuertemente al varón hasta poner en duda su “rekintada” hombría:



" Si tienes otro amorcito
por qué no me lo presentas
mira que si es hombrécito
arreglaremos las cuentas
para que vivas con él
ya que conmigo te afrentas..."

En un tenor más moderado, es Lolita de la Colina la autora más representativa de esta canción de la represalia y el desquite con su famosa *Punto y Coma* y el "hace tiempo que no siento nada al hacerlo contigo..."

En esta corriente actual podría citarse a muchas otras compositoras como Prisma, Mary Trini, es más, se diría que hasta está de moda esta línea en la canción popular, pues Juan Gabriel, José Luis Perales, Napoleón, Manuel Alejandro, entre otros muchos más, componen canciones desde el punto de vista femenino y para ser interpretadas por mujeres. Sin embargo, cualquiera que sea el origen, autor o autora, se sigue reflejando una retórica eminentemente masculina.

Para resumir, cabe destacar la trascendencia y necesidad de que cada una de las mujeres se replantee su existencia, descubra su emotividad, invente su sexualidad y erotismo, desarrolle sus nuevas formas de expresión y cree al fin, su alegoría y metáfora propias.

En una palabra, es importante no reproducir más, es necesario que nos inventemos y empecemos a escribir la otra parte de la historia, sin olvidar que caminamos junto al hombre pero no en función de sus parámetros.

Con toda seguridad, cuando esto suceda, ese, "será otro cantar". *Am*

Krauss Ilonka, economista, trovadora y musicóloga.

Andrea Montiel

De callar este amor me duele el cuerpo

T al vez me vuelva loca porque hablo sola
pero tú estás aquí cuando te hablo
respiras
y en la imaginación de esta perra soledad
me contestas
me tomas de la mano
me haces cantar frente a los muros
si todo es inventado lo seguiré inventando
porque siete veces tu nombre ha tocado a mi puerta
siete mil veces he escuchado sus golpes
a gritos te alucino
beso tu labio inferior
lloro en tu pecho
y mis fantasmas atestiguan:

que para amar no hay que buscarlo
sucede
donde no se espera
atestiguan
que las horas no alcanzan
las ganas ahogan
y al amor no hay que matarlo con silencio

Rosario Ibarra en Nairobi

Fem: Rosario usted representó a FEDEFAM en la reciente conferencia de Naciones Unidas celebrada en Nairobi, al final de la llamada Década de Naciones Unidas para la Mujer, ¿cuál fue su experiencia?

Rosario Ibarra: En el Foro no gubernamental me sentí muy bien. En la conferencia gubernamental muy molesta, no puedo decir que defraudada porque ya esperaba una actitud de esa naturaleza, por la larga experiencia que tengo en las reuniones de Naciones Unidas. Teníamos una leve esperanza —que nunca muere— de que cambiaran un poco las cosas cuando FEDEFAM tuviera status consultivo como organismo no gubernamental en Naciones Unidas, lo tiene desde mayo de este año.

Fem: FEDEFAM es uno de los poco ONG con representatividad genuina...*

Rosario Ibarra: Que podemos decir de un organismo que sentimos tan adentro, que es una Federación tan nuestra y que además tiene un origen de que no puede pensarse siquiera que sea un organismo con intereses mezquinos; FEDEFAM es la lucha por la vida, la lucha por los desaparecidos; ahí no caben los intereses turbios; se trata del amor de los familiares de los desaparecidos; de nuestros seres queridos que desaparecieron víctimas de la represión, en ese organismo sólo hay familiares de los noventa mil desaparecidos en América Latina, aunque yo he dicho, y lo creo firmemente, que los lazos de solidaridad y comunión en la lucha son a veces más fuertes que los de la sangre. Con esto no quiero descartar a los luchadores que no están en FEDEFAM, pero que sienten suya la lucha de FEDEFAM. En Nairobi había muchas de esas compañeras de ideas, en el foro, en la conferencia estaban los representantes de los gobiernos, desgraciadamente ahí hay componendas, hay arreglos, los gobiernos quieren tapar ciertas cosas, por ejemplo, cuando en Naciones Unidas se tiene que sacar algún acuerdo en el que tiene que votar a favor el gobierno mexicano, entonces los demás gobiernos temen herir las susceptibilidades, entonces el gobierno mexicano aprovecha para hacer un chantaje: "si ustedes mencionan lo de los desaparecidos, entonces yo no firmo este acuerdo...". Por ejemplo, el año pasado se dio el caso de que prosiguiera sus labores el grupo de Naciones Unidas sobre Desapariciones Forzadas e Involuntarias —cuyo nombre es todo un contrasentido y una incongruencia—, ese Grupo trabaja con el consenso de las organizaciones, si falla una, el Grupo ya no trabaja...

Fem: ¿Y eso por qué?

Rosario Ibarra: Porque esos son los reglamentos mañosos de las Naciones Unidas, que tenemos que impugnar y que ¡vamos a cambiar! El año pasado, el gobierno mexicano presionó para que se quitara el nombre de México de la lista de países con desaparecidos. Si no, se acababa el consenso. Como a muchos países les interesaba que siguiera funcionando el Grupo de Trabajo, sacrificaron a los desaparecidos mexicanos, total, ¡que se los lleve el tren! Entonces este tipo de intereses son los que se manejan en la ONU y ese tipo de intereses se manejaron en Nairobi para evitar que se hiciera cualquier mención al caso de los desaparecidos. Por otro lado, quí se estaba preparando un fraude electoral, que es de todos conocido, yo lo expuse en el foro, ante compañeras europeas, africanas, asiáticas, eso llegó por acá, porque ya sabe usted que eso cunde, parece que se enojaron y también dije allá que tendríamos que cambiar, desde nuestra modesta participación, porque allá estaban los representantes del gobierno, que se sienten muy importantes, dije que desde nuestra pequeñez estamos luchando porque cambien las cosas en Naciones Unidas porque si esos gobiernos se dicen nuestros representantes, debemos luchar por tener en nuestros países los gobiernos que de verdad nos representen. Eso lo repetimos en todo momento y estuvimos impugnando lo que allá se hacía. De las 54 ONG que tenían derecho a voz, sólo hablaron 13. Nos parecen inexplicables los cambios que hicieron las burócratas de Naciones Unidas que se encargan de los ONG. Eran 54 ONG, FEDEFAM estaba en el lugar 13. Sentimos discriminación hacia las latinoamericanas. No habló ninguna ni se mencionó el tema de los desaparecidos, en toda la conferencia no se tocó el tema para nada, a pesar de los noventa mil desaparecidos en América Latina, de los cuales, el 30 por ciento son mujeres.

Yo me tuve que estar turnando del foro a la conferencia, porque ambos estuvieron organizados mañosamente. Todo eso lo voy a escribir. Por ejemplo, el Foro fue como si se hubiera desbaratado un collar y las perlas hubieran caído por todos lados, así eran los talleres por toda la universidad, tenía una que andar corriendo por todos lados y era imposible asistir a todas las reuniones, las acciones se diluían. La conferencia tenía la entrada vetada a todas las personas que no se hubieran acreditado oficialmente. La oficina que lleva los ONG en Naciones Unidas nos obstaculizó con trámites burocráticos, además, éramos pocas, de FEDEFAM sólo fuimos dos y teníamos que andar corriendo de acá para allá, además a los representantes de los gobiernos que se les tenían todas las deferencias "pase su excelencia doña fulanita de tal..." Miles de zalemas y caravanas y estas señoras se extendían hablando de lo bien que lo pasan las mujeres en sus países, de los avances que —según ellas— han logrado, decían sólo lo que les convenía, los avances legales, ¡hágame favor!, entonces redujeron el tiempo de exposición de los ONG a sólo una hora, 54 organizaciones disponían de sólo una hora para hablar —sólo un minuto a cada organización— y, tramposamente, las señoras que llevan la oficina de los ONG, venían y muy amables nos palmeaban en el hombro, "ya va a hablar usted" "la estamos anotando" "ya está usted en la lista", y así pasaron los días. Un martes nos dijeron "ahora sí, mañana hablan todas..." Yo no me quité ni un momento junto al estrado, quería aprovechar aunque fuera un segundo para hablar de los desaparecidos, a eso fui a Nairobi. La experiencia para las representantes de los ONG fue humillante, nos tenían a todas paradas atrás de una escalera, listitas a subir cuando bajara la otra. En cambio, las representantes gubernamentales, esas sí, sentadas, ¡muy orondas!

A las representantes de los ONG les cortaban el tiempo sin misericordia, eso sí, las organizadoras, las burócratas de la ONU, nos decían "eso sí, ¡los elogios no los quite!", porque lo único que querían era escuchar elogios a la Presidenta de la Conferencia, a las burócratas de la ONU...

Fem: ¿usted sabe quién es la "Presidenta de la conferencia"? Leticia Shahani, quien no tiene más mérito que ser pariente de Ferdinand Marcos, un sanguinario dictador de Filipinas, Un Pinochet asiático...

Rosario Ibarra: Bueno, pues a esa señora la anduvimos buscando por todo el Kenyatta Center y siempre se nos escondió. Cuando queríamos hablar de los desaparecidos sólo buscábamos una cosa: que no me parecía fuera de lo que son los planteamientos por los derechos humanos en un organismo como éste: *que se declarara crimen de lesa humanidad la detención-desaparición*. Era todo lo que íbamos a pedir, ahora que, claro que de mi ronco pecho iba yo a decir un poquito de lo que pasa en México. Creo que se lo imaginaron. Por eso les decía que yo ya conozco el estilo de las Naciones Unidas. En una ocasión tuvimos que ponernos en huelga de hambre en Ginebra. Como ya conocemos sus estilo y como ellos conocen los nuestros, por eso no nos dejaron hablar... Esas gentes mañosamente dejaron al final a las ONG, cuando casi no había delegadas en la sala y las pocas que había estaban cayéndose de sueño, no era un buen momento para que se escuchara a las ONG, que siempre tienen algo más interesante que decir que las representantes de los gobiernos, desgraciadamente, esas son las formas que tienen para sabotearnos. Por eso pintamos unos cartelitos que decían que a FEDEFAM no se le dio voz en ese foro y que no se dejó a las representantes de los desaparecidos hablar sobre el asunto...

Fem: Se dice que FEDEFAM tuvo algunos problemas para entrar como organismo consultivo...

Rosario Ibarra: Quizá molestó a algunos países el oír hablar de los desaparecidos, lo que pasaba es que muchas organizaciones nos prestaban su tiempo en los organismos internacionales o que ellos mismos hablaban de los desaparecidos, creo que pensaron que a la larga, era preferible darnos el estatus y que no saliéramos con ex abruptos, como la huelga de hambre que organizamos frente a unos señores muy bien vestidos, muy bien comidos. Hasta para llamarlos lo hacen con unas campanitas, cuando los llaman a receso, sería cómico si no fuera tan doloroso para nosotros, son unas campanitas con un sonido muy dulce, para no molestar a sus oídos! Ellos llevan una vida muelle en Ginebra y en Nueva York. mientras los pueblos se hacen garras en la miseria, en las guerras o luchando contra la represión, los delegados de nuestros países, ¡ufff!, como dice una compañera argentina, sólo lucen el verbo, porque eso sí, cómo hablan y dicen cosas maravillosas...

Fem: ¿Cómo ve usted su entrada a la Cámara de Diputados?

Rosario Ibarra: Como una más de las múltiples tareas que tengo encomendadas por el Comité* y por el Frente contra la Represión. Para mí el ser diputada no tiene mayor significación como la tiene para quienes han hecho carrera con eso y toda su vida han aspirado a ser políticos, porque sienten que así se van a realizar. Yo no, para mí sólo es una tarea más, a la que pienso sacarle jugo, pero para la lucha, para la causa. Voy a luchar para mostrar al pueblo mexicano que la Cámara de Diputados y la carabina de Ambrosio son la misma cosa.

Pero voy a luchar también para cambiar las condiciones de vida de este país, de mi país, para sacar al pueblo de la miseria no hay mejor enseñanza que la que la práctica nos enseña. Yo no voy a asumir la actitud de los priistas, sino al contrario, les vamos a restregar en la cara su desvergüenza y su desfachatez y eso queremos que lo vea el pueblo y que lo aprenda y si en última instancia veo que el ser diputada me quita tiempo para la lucha por los derechos humanos, me quita tiempo en la lucha contra la represión, en la lucha para denunciar la situación de los desaparecidos, entonces les diré "aquí está su diputación y hagan con ella lo que quieran". Esa es la idea que tengo, porque mire, no es lo mismo el parlamento mexicano que los parlamentos de otros países. Y el solo hecho de que en otras partes del mundo vean que los diputados de la oposición aquí somos una minoría a la que una aplanadora hace a un lado cuando le da su regalada gana, en cuanto el ejecutivo les hace una señita, entonces se van a dar cuenta fuera de este país, de que aquí no hay democracia ni respeto a los derechos humanos ni respeto a la ley, a la ley que esos descarados juran hacer cumplir y hacer respetar...

Fem: Para las mujeres es muy importante que se escuche su voz en el Congreso, es usted la primera mujer de la izquierda que llega a la Cámara de Diputados...

Rosario Ibarra: No, no soy la única, está también Amalia García del PSUM y Natalia Teniza. tengo un gran interés en luchar por los derechos de las mujeres, dentro de un movimiento amplio y democrático. Si no lo he hecho, si no me he dedicado como hubiera querido, es porque no se puede repicar y andar en la procesión. Pero qué más quisiera yo que colaborar en esa lucha, porque precisamente en nuestras organizaciones contra la represión y por los Derechos Humanos, la mayoría somos mujeres y como ya lo dije, un 30 por ciento de los desaparecidos son mujeres. FEDEFAM está constituida en un 95 por ciento por mujeres y si yo no me dedico al tema de los derechos de la mujer en cuerpo y alma es porque estoy dedicada a este otro, que es un papel muy triste, que no me gusta jugar, que no quisiera hacer, pero si tengo ese dolor, pues escribo sobre él, y milito ahí...

Por otra parte, yo no pretendo convertirme en un diputado de esos que son hombre-orquesta. No lo pretendo ni podría. Desgraciadamente, soy especialista en la represión y quisiera encauzar mi actividad a la lucha por los derechos democráticos. No quiero convertirme en ese tipo de diputados que se sienten satisfechos con ir a hablar a la Cámara y que se oiga bonito lo que dijo y que quede asentado en el Diario de los Debates para la posteridad, ¡no, no, y no! Yo quiero la acción junto con la palabra. Eso es lo que quiero hacer. No quiero caer en ese juego de ellos de discutir lo que envía el ejecutivo como iniciativas de ley, para tenernos entretenidos en pleitos intrascendentes. ¡No!

Yo quiero hacer algo que sirva.

Ellos tienen medio siglo de experiencia y todo el aparato. Nosotros sólo tenemos la verdad y a veces los hemos puesto en jaque.... *Fem*

* ONG: Organismo no-gubernamental. Se trata de organizaciones multinacionales que tienen los mismos fines que las Naciones Unidas. Tienen voz, pero no voto en el organismo.

* El Comité de Familiares de Desaparecidos.

Alaíde Foppa

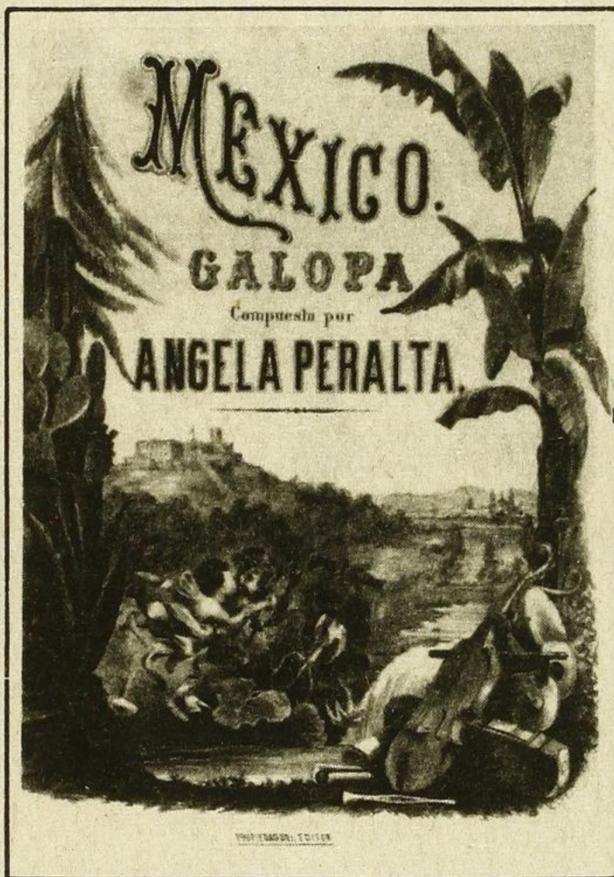
Mujer divina*

No hace falta recordar que la mujer es el tema dominante en las setecientas u ochocientas canciones de Agustín Lara. ¿Cuántas veces se pronuncia la palabra mujer, o las metáforas y atributos que a ella se refieren, en esas canciones? ¿Cuántos miles de piropos dedicó el trovador a las mujeres? ¿Cuánta pasión, rendimiento, nostalgia, celos y reproches manifiesta hacia la dulce enemiga? Pero, frente a esa inconsistente y desbordante presencia, no es inútil preguntarse qué es la mujer para Agustín Lara.

Digo qué y no quién porque la mayoría de la imágenes que usa el compositor-poeta aluden a algo y no a alguien: las mujeres de Lara están hechas de porcelana, de cristal, de nácar, de alabastro, de seda, de luz, de flores (la colección de flores es vasta y variada, según se considere a la mujer en su totalidad o en alguna de sus partes), de luceros, de venenos, de filtros, de licores, de sabores y olores... Y cuando el cantor considera a la mujer como alguien, se trata de personificaciones tan lejanas e irreales, que sólo se relacionan metafóricamente —al igual que las flores y las piedras preciosas— con la mujer misma: princesa, marquesa, emperatriz, reina, diosa. También es objeto a veces, como muñeca o muñequita, o, muy expresamente, juguete.

El repertorio de las metáforas no es nuevo; al contrario, es muy antiguo. Lo difícil es establecer dónde reside la diferencia entre Agustín Lara y Petrarca, o entre Agustín Lara y Baudelaire, o entre Agustín Lara y Rubén Darío. Pues, sin duda, existen grandes diferencias. De una manera muy genérica, podría decirse que es la diferencia entre la poesía y el lugar común, o entre la poesía y la trivialidad, o entre lo lírico y lo cursi. Pero tampoco es fácil demostrar dónde

está la poesía y dónde no está. No trataré aquí de averiguarlo. Desde un punto de vista conceptual, y aún social, debemos admitir que Agustín Lara coincide en gran medida con Petrarca, con Baudelaire, o con Darío. La mujer es la belleza, el hechizo, la promesa, la ilusión, la herida, el remedio, el recuerdo, el olvido, el consuelo; o el engaño, la traición, la amargura, la decepción, el abandono, el dolor, el penar... Y por todo ello, es también la que esclaviza al enamorado; esclavitud aceptada por Agustín Lara, como aceptaban las cadenas los enamorados de la época caballeresca: con el orgullo y la sumisión de un fiel vasallo.



Cabe preguntarse, aunque es una pregunta ociosa, cuál sería hoy la imagen del hombre, si las mujeres hubiesen gozado del don de la palabra escrita desde hace milenios. Quizá tendríamos hombres de marfil, de madera, de granito, de frutas. Y una larga lista de príncipes y dioses, dado que las mujeres también se enamoran. O quizás un largo elenco de poéticos reproches... Esto no lo piensa, naturalmente, Agustín Lara, quien dijo en una entrevista: "...la mujer es en ella misma la encarnación de la belleza. Por eso no puede producirla como artista en obra de creación y sólo puede darla al mundo como producto de su amor". Las metáforas poéticas, pues, quedan fuera de su alcance.

El universo para Lara está bien ordenado: el hombre produce obras de creación y la mujer produce, de una manera natural y espontánea, belleza y amor.

Productos que se dan, por supuesto, en beneficio del hombre. Y ni siquiera de estos productos, ella es totalmente autora; se necesita a veces cierta colaboración masculina para que la obra sea perfecta. "Yo las veo llegar, muevo la cabeza y admito siempre el pequeño papel de Pigmalión que el destino me señala ante tantas Galateas. De unas, pulo la grosura, de otras las aristas". También en la prosa, las imágenes de Lara respecto a las mujeres son concretas: en este caso, una estatua imperfecta, que él es capaz de perfeccionar; y Lara perdona las imperfecciones porque al fin ellas le dejan tanto... "Todas me dejan algo. Unas, la sensación de sus caricias, como si yo fuera un mercader oriental que tuviese el privilegio de sentir en sus pobres manos kilómetros y kilómetros de sedas". En la misma serie de entrevistas, dice Lara: "Las mujeres en mi vida se cuentan por docenas. He dado miles de besos, y la esencia de mis manos se ha gastado en caricias, dejándolas apergaminadas". Pobres manos a las que se les concede el regalo de las sedas: y fealdad genial —la de Lara— justamente premiada por la permanente y variada entrega de la belleza femenina.

Dentro de la belleza universal que encarnan esas mujeres, hay matices y diferencias; no sólo en las características físicas o gracias que las adornan, sino en cuanto a las cualidades morales y al momento y lugar en que aparecen en la vida del poeta. Sin embargo, Lara no es analítico, ni propiamente descriptivo de esa belleza que tanto admira; los calificativos son genéricos y convencionales, a menos que se alejen surrealísticamente de la realidad. La pasión confunde los rasgos, los amores suelen ser nocturnos y los encuentros se dan en penumbrosos atardeceres.

No podría afirmar (no he leído todas las letras de sus canciones) si Lara prefiere a las rubias o a las morenas; es probable que no exista una marcada preferencia: cabelleras rubias y cabelleras negras se alternan, aunque en la piel sí hay una decidida predilección por el nácar, la azucena y el alabastro. Las comparaciones y las metáforas son las tradicionales: los rizos rubios o blondos, si no son de oro "como el sol", y la melena negra es de azabache. Los ojos son motivo de reiteradas imágenes, en las que es más frecuente lo agresivo y punzante de las malas miradas, que lo consolador de las buenas; se alternan el frío y el calor: "mirar de hielo", "fuego de

* Tomado de Agustín, *Reencuentro con lo sentimental*. México, Ed. Domés, 1980.

hogueras paganas", "flamas de placer". Los ojos tienen "mirar de gran señora", lo que conjuga con los diferentes atributos nobiliarios que el trovador dedica a sus mujeres, pero son también puñales o lanzan "veneno en el mirar". Sólo una vez son "dos gotitas de agua clara", que alegran el corazón del poeta. En cuanto al color, con frecuencia son negros, moros y no pocas veces, verdes; ya sea verde jade o verde esmeralda. Un elemento del rostro femenino frecuente en las evocaciones de Lara son las ojeras (rasgo que el compositor toma de los modernistas), donde se refleja sobre todo la maldad — "sombra de perversión" — pero que motiva algunas de las más extravagantes imágenes, típicas de su estro poético: "Y en tus ojeras / se ven las palmeras / borrachas de sol"; o están usadas como punto de comparación a la inversa: "Era un día sin sol / azul como una ojera de mujer". En algunos casos, hay indecisión entre si las ojeras contienen el bien o el mal: "Sueño con la paz de tus ojeras / hechas con violetas de maldad". Si los ojos y las ojeras son tan señalados, Lara tampoco olvida las pestañas, elogiadas éstas, no sin originalidad: no solamente son "el negro dosel de tus pestañas largas" sino "el negro alambrado de tus pestañas".

Los calificativos que Lara dedica a la boca son vagos y repetidos: perfumada, deliciosa, primorosa, de grana, en flor; sin excluir el tradicional coral, el rubí, y la miel de los labios; sólo alguna imagen diferente como "la sangre marchita", aunque aparezca cerca del coral. Podría esperarse que la importancia de la boca estuviese más marcada en una poesía amorosa en donde lo erótico se concentra casi exclusivamente en los besos: millares de besos — como dice el autor — ofrecidos, deseados, añorados, dados. Es, al fin, lo permitido; al cuerpo de la mujer sólo se alude genéricamente, más en cuanto al porte, a la gracia, la languidez, la elegancia, que en su carácter erótico. Se habla a veces de las manos (que suelen ser de nieve), de los brazos, pero, a lo largo de un centenar de canciones, sólo encontré dos veces la palabra, senos, con los atributos de nácar y en flor.

Este pudor en el lenguaje, dentro de un repertorio en donde se evoca más a las malas que a las buenas, se debe en parte al hecho de que Agustín Lara escribe y compone para todos; para radio, para televisión, para discos; y por lo tanto, debe excluir de su vocabulario

lo que podría ser rechazado, no sólo por los medios de comunicación masiva, sino por los oídos castos de un auditorio que desea percibir el mal por sugerencias y no por descripciones. O quizás la censura se la impuso espontáneamente el mismo compositor; su mentalidad es católica, y en cierto modo puritana. En su preferencia por las perversas hay un desafío romántico que implica el reconocimiento de la intrínseca maldad del personaje, a quien perdona no tanto por razones sociales o humanitarias, sino porque es o fue objeto de sus amores. Agustín Lara tiene un claro sentido del pecado; él también escribió sus flores del mal, aunque en el lenguaje de la pequeña clase media conservadora y tradicional a la que se dirigía. La prostituta suele ser una vencida:

*Te vistió de tristeza
su malvada mentira;
manchó la blanca flor de tu pureza
y fue un estigma de tu triste vida*

*En la lucha de amores
resultaste vencida.
Embriaga tu dolor,
vive para el placer
y nunca, nunca vuelvas a querer*

También en la famosa "Vende caro tu amor, aventurera" hay "un ruin destino" que "marchitó tu admirable primavera"; y el consejo que da a esas víctimas del destino es la revancha: placer

sin amor, brillante... "Que pague con brillantes tu pecado". Dentro de esta colección de malas, *Perversa* es la que recibí el máximo ofrecimiento del poeta: toda su vida:

A ti, que me juraste ser siempre buena...

*A ti, mujer ingrata,
perversa mujer, a quien adoro;
a ti, vida de mi alma,
por quien tanto he sufrido y tanto lloro.*

*A ti consagro toda mi existencia
la flor de la maldad y la inocencia.
Es para ti, mujer, toda mi vida;
te quiero, aunque te llamen perversa.*

Aquí está resumida la actitud romántica de Lara ante la prostituta, pero con un toque personal: es a él a quien "le juró ser siempre buena". Por lo demás, se reitera sin ningún matiz la oposición entre lo bueno y lo malo; y lo bueno para la mujer es lo casto, en contraste con lo pagano y profano, adjetivos frecuentes que implican lo cristiano y lo sagrado como contrarios. La castidad es deseable, y sobre todo deseada, también desde un punto de vista individual: cuando se manifiestan los celos porque "no fui tu amor primero", o porque "tú me engañas".

La compasión hacia la prostituta tampoco es siempre objetiva:

MUJER a la PATRIA
SCHOTTISCH
PARA PIANO
ANGELA PERALTA.

DIN DIN DI. WALS
DE PARA CANTO
COMPUERTO
ANGELA PERALTA.

*Yo la vi con su abrigo de pieles,
por la oscura calle rondar,
y vender a los hombres sus mieles
que mi amor no le pudo pagar.*

Todavía no le había llegado a Agustín Lara la época en que podía imaginar constelaciones con las joyas que regalaba.

El número de las pervertidas, aventureras, cortesanas, es mucho mayor que el de las puras. Uno de los muy pocos ejemplares de este tipo es *Provinciana*, en donde aparece en vez del pecado, la santidad, y una serie de imágenes que aluden a lo religioso:

*Eres como una bendición para mi vida,
tienes la blanca sencillez de la provincia,
ojos de triste mirar,
labios santos que saben rezar.*

*Manos que tienen palideces de azucena,
rizos que tiemblan en tu cara nazarena;
dale a mi vida esa paz provinciana,
dale una mañana de sol.*

En el mismo género, también hay un *Rosarito*, cuyas cuentas pasan entre "manos inmaculadas", mientras la mujer probablemente recuerda o añora el amor.

No es casual que la condición de buena esté vinculada a la provincia. La gran mayoría de las mujeres de Lara se sitúan en la ciudad, y ya se sabe que la ciudad es viciosa y corruptora; por lo tanto sus mujeres están naturalmente incluídas dentro del ámbito de fascinación y perversión que tanto le atrae. Ha sido señalado como un aspecto novedoso del cancionero de Lara, el hecho de que él haya creado en México la canción urbana, la canción de la Ciudad de México. En la época en que el tango argentino conquista públicos europeos y americanos, Agustín Lara presenta su bolero, que opone a las imágenes citadinas y arrabaleras de Buenos Aires, no referencias concretas a la Ciudad de México, pero sí al marco implícito de la ciudad. Antes de Lara, lo mexicano había sido en la canción popular lo ranchero, lo campesino, lo aldeano; él introduce lo urbano, con el acento en la vida nocturna y bohemia de la Ciudad de México, que conoce muy bien. Valdría la pena hacer una comparación entre las letras de Agustín Lara y las de

los tangos, como expresiones de mundos paralelos; se encontraría tantas diferencias como semejanzas, aunque no fundamentalmente en la imagen de la mujer.

Quizás aparezcan tantas prostitutas, más o menos compadecidas; pero el espíritu que anima unas y otras composiciones es diferente. En el gran repertorio del tango —de muchos autores, por supuesto—, aparecen cuadros de costumbres, situaciones familiares y personajes tan variados como el compadrito, el piruja, el oportunista, el hijo ingrato, etcétera; y las mujeres, es verdad que son, como las de Lara, seductoras y traicioneras, pero presentan una va-



riedad de tipos que refleja algo de esa sociedad en transformación que era el Buenos Aires de los años veinte y treinta. En Lara, lo que se ve de la sociedad, de la ciudad y de las mismas mujeres, es unilateral y restringido. No encontramos, por ejemplo, una sola mujer vieja comparable a la, "fané y descangallada" de *Esta noche me emborracho*, de Discépolo; nunca se le habría ocurrido a Lara presentar a una mujer decrepita que parece "un gallo desplumado"; nunca calificó Lara como "cachivache" a una mujer. Buenas o malas, todas las mujeres son bellas y atractivas para él. Y la vejez —si acaso aparece— no puede ser risible y patética, como en la vieja prostituta; sólo puede aparecer en la figura de la madre o de la abuela, cuya "cabellera de plata" es también motivo de inspiración. Se trata, naturalmente, de una "cabellera nevada / madeja de oraciones", a

quien el poeta dedica "la más blanca" de sus canciones. Joven o vieja, la mujer corresponde a estereotipadas imágenes complacientes; es decir que si las jóvenes siempre son bellas, una viejecita es siempre "ovillo de temuras".

Las canciones de Lara, que no reflejan con precisión aspectos de la Ciudad de México, reflejan en cambio muy bien la mentalidad de la clase media, a la que de ninguna manera pretenden alterar ideas y mitos preconcebidos. Así como no asoma la vejez, tampoco asoma la pobreza, ni mucho menos la miseria en sus canciones; las mujeres de Lara, si venden su amor, lo venden caro; y en el mundo que las rodea hay abrigos de pieles y brillantes. El mismo poeta, cuando ofrece un nido de amor para la ingrata le dice: "Blanco diván de tul aguardará / tu exquisito abandono de mujer". Es decir que lo urbano también está limitado a un ámbito muy reducido.

En cuanto al concepto que tiene Agustín Lara de las mujeres, aunque las clasifique en buenas y malas, y aunque perdone y prefiera a las malas, debe señalarse que, cuando califica en general a la mujer, el cantor la considera prevalentemente mala, traicionera, liviana, vanidosa, cruel:

*Pensaba que tu amor
había de serme fiel
y no contaba yo
con que fueras mujer.*

*Sinónimos son hoy
mujer y veleidad;
tan parecidos son
que suelen ser igual.*

Mujer es también sinónimo de insensibilidad:

*¡Dícelo a gritos que ella es mujer!
que no ha sentido
que no ha sabido
lo que es querer.*

Y si se trata de comparar, qué diferencia entre lo que ofrece el enamorado y lo que retribuye la amada...

*Mis besos son las flores
que te vengo a ofrecer;
tus besos son traidores,
son besos de mujer.*

En la misma canción (donde la destinataria se compara a la Pompadour y tiene piel de *velour*), el poeta habla

incluso de que está dispuesto a “desperdiciar” la “miel de su ansiedad”. Ofrece flores y miel a cambio de besos traidores; es un trueque desfavorable, es un desperdicio. Así pues, el reconocido —por sí mismo y por los demás— admirador de la mujer, el rendido esclavo, el exaltador de su belleza, cuando se siente lastimado, recurre a esas tradicionales apreciaciones misóginas.

Resulta oportuno, para definir la imagen de la mujer en Lara, analizar la canción que él llamó justamente, *Mujer...* (Así, con puntos suspensivos, está en el álbum de música que la incluye).

Empecemos por los puntos suspensivos. Al agregarlos a la palabra mujer, Lara quiso rodearla de ese halo de vaguedad, de misterio, de imprevisto, que significa para él —dentro de una tradición que cuenta con preciosos ejemplos— lo que es la mujer: un ser nunca comprendido, deseado y no del todo alcanzado, que encierra el bien y el mal.

Mujer, mujer divina,

Empieza la invocación con un atributo hiperbólico; no se trata de un ser simplemente humano; pero la divinidad no es siempre portadora de bienes:

*tienes el veneno que fascina
en tu mirar.*

La divinidad ofrece veneno, y es un veneno fascinante. Asoma la imagen de la seducción: la mujer es un ser atractivo pero en su atracción hay malas artes, puesto que el veneno está disfrazado, ya que nadie estaría dispuesto a envenenarse si no estuviera “fascinado”, es decir atraído y ofuscado, por lo que ocultan los ojos de ese ser ambiguo, insidioso e irresistible.

*Mujer alabastrina,
eres vibración de sonatina
pasional.*

No hay propiamente una descripción; ninguna mujer es “alabastrina”, ya que el alabastro tiene transparencias ajenas a la piel humana; pero la comparación con mármoles viene desde lejos y fue muy frecuente en la época romántica que coincidió con el encuentro de espléndida estatua griega. En cuanto a la “vibración de sonatina”, está de acuerdo con el gusto por las correspondencias que tuvieron los simbolistas y modernistas. Sólo “pasional”

se refiere a una actitud o sentimiento humano.

Tienes el perfume de un naranjo en flor.

También en este caso la comparación es retórica, aunque más realista; una mujer puede estar perfumada, pero no puede ser una vibración de sonatina. El naranjo en flor no alude aquí a virginidad y boda, sino al aroma denso y sensual del azahar.

El altivo porte de una majestad.

Se retoma, aunque levemente disminuida, la idea de que la mujer está por encima del común de los mortales; si no es divina, tiene al menos el porte altivo de una reina.

*Sabes de los filtros que hay en el amor,
tienes el hechizo de la liviandad,
la divina magia de un atardecer.*

Los filtros, el hechizo y la magia reiteran el concepto inicial de veneno, de un veneno misterioso (la magia también es divina) y atractivo, puesto que hechiza (corresponde a fascina). Los términos de comparación, como suele suceder en Lara, no concuerdan con la lógica; pero, si uno es vagamente lírico —“un atardecer”—, el otro se refiere a la condición femenina —“la liviandad”—, que no excluye ni el porte majestuoso, ni lo divino. Al fin hubo diosas más bien livianas...

*Y la maravilla de la inspiración,
tienes en el ritmo de tu ser
todo el palpar de una canción.
Eres la ilusión de mi existir... Mujer.*

Pienso que en estos versos fáciles, seguramente nada meditados y no muy diferentes de tantos otros, hay, sin embargo, una verdad expresada en dos imágenes: “la maravilla de la inspiración” está en la mujer, “el palpar de una canción” está en la mujer. Ya sabemos que la mujer —o lo que él se imaginaba que es la mujer— fue para Agustín Lara el motivo de inspiración por excelencia; por otra parte, la palabra “maravilla” expresa lo que hay de sorprendente, extraordinario, misterioso en la llamada inspiración, término muy gastado, pero que no deja de significar ese impulso que lleva al artista, sea cual sea su nivel creativo, a expresar ciertas

imágenes, ideas o sonidos. En el caso de Lara, precisamente una “canción”. De ahí que al asociar la mujer con la canción Lara está presentando casi su biografía y su manifiesto poético.

El mismo acercamiento entre mujer y canción se da explícitamente en *Alma cancionera*:

*Alma cancionera,
loca vibración,
fiebre de quimera,
dulce inspiración.*

*Alma cancionera,
fuente del querer,
siempre serás la historia
mágica de una mujer.*

Otra vez la mujer está vinculada a la idea de inspiración, y si el alma cancionera es la de Agustín Lara, es evidente que cantará siempre la historia de una mujer, o de muchas mujeres; historia calificada también como mágica, aludiendo a ese carácter indescifrable e imprevisto de la mujer misma.

El final de *Mujer...*, además de ser la conclusión de lo dicho anteriormente, expresa una idea similar a la de *Alma cancionera*: si la mujer es para el Músico Poeta lo más atractivo, lo más fascinante —y lo es en gran medida como inspiración de su canto— es natural que dentro del mismo concepto de magia, la califique como la “ilusión” de su vida (he encontrado en otra versión “la razón de mi existir”, una afirmación más precisa, pero menos sugerente). Lo que significa la palabra “ilusión”, es por una parte, lo que se imagina y no es real; por otra, aquello a lo que permanentemente se aspira.

Puede ser que Agustín Lara pensase en una mujer determinada al escribir esta canción, o en la mujer en general. De cualquier manera, las palabras corresponden a esa imagen de la mujer que se reitera a lo largo de sus composiciones y que reproduce un estereotipo muy difundido. No se trata, naturalmente, de los millones de mujeres que lavan platos, cambian pañales, trabajan en las fábricas, son gordas o son flacas, envejecen pronto y soportan el dominio —y a veces el despotismo— de un hombre que no les ofrece flores, ni perfumes, ni brillantes, ni canciones. Pero esos mismos hombres, los compañeros de mujeres demasiado flacas o demasiado gordas, sobre las que suelen ejercer un aceptado sadismo doméstico, sueñan con la “mujer divina” que rozan quizás

por la calle, que ven fugazmente en la pantalla del cine o de la televisión y de la que, en último caso, pueden encontrar una versión un tanto disminuida —según sus medios económicos— en los burdeles.

Menos sugerente es la también célebre y conmemorada Rosa. Las flores son universalmente aceptadas como algo bello; al primer poeta enamorado se le debe haber ocurrido comparar a la amada con una flor. Y entre las flores, la rosa —por lo suntuoso, lo perfumado y lo efímero— goza de particular prestigio y tiene una larga tradición poética. Agustín Lara no hace más que retomar las antiguas imágenes, situándose él ante la rosa, en una situación romántica que le es también frecuente: el poeta está triste, y aparece algo que consuela sus tristezas; en este caso, una rosa:

*Mi vida, triste jardín,
tuvo el encanto de tus perfumes y tu carmín.*

*Brotaste de la ilusión
y perfumaste con tus recuerdos mi corazón.*

La imagen de la vida como jardín también le resulta adecuada a Lara, pues si "las mujeres son las flores", como dice una canción ranchera —y Lara lo acepta—, en su jardín hubo muchas. La palabra "corazón", al igual que "amor", aparece en casi todas las can-

ciones. El corazón del poeta sólo funciona en relación con la mujer: ella lo perfuma, lo alienta, y a veces lo destruye. Y las mujeres de Lara viven únicamente para que palpiten los corazones masculinos. En cuanto a los "recuerdos", la palabra entra de relleno, como muchas otras; no se sabe si el perfume viene de los recuerdos que ha dejado la rosa, o si la rosa traía sus propios recuerdos. Pero ésta es una secundaria cuestión de sintaxis.

*Rosa deslumbrante,
divina rosa que encendió mi amor,
eres en mi vida
remedo de la herida
que otro amor dejó.*

Estos versos presentan un problema semántico... He encontrado en varias versiones "remedo"; pero he oído también "remedio" lo que parecería más lógico. Me pregunto si la intención de Lara no fue escribir "remedio", y por un error de imprenta se volvió "remedo", y así pasó, con la aceptación y la confianza de quienes aceptaron siempre las letras del amado compositor sin analizarlas y dando por sabido que ciertas imágenes "no se entienden". ¿Cómo explicar "remedo"? El término tiene un sentido peyorativo: significa una mala imitación. ¿Se le puede decir a una mujer a quién se desea halagar que es la mala imitación de otra? La rosa, si es una rosa roja podría simbolizar la herida; la rosa puede nacer de una herida, y hasta parecerse a una herida; pero esta rosa, que ofrece perfumes, recuerdos e ilusiones, ¿puede "herir" desde el primer momento y ser además, una ni siquiera bien lograda, un "remedo" de herida? Por otra parte, Lara le dijo a alguien, quien pretendía identificar a la destinataria de la canción, que se trataba de la Virgen de Guadalupe, la Rosa del Tepeyac...

Me parece mucho más probable un error de transcripción incesantemente repetido. El tema del consuelo es frecuente: unas mujeres lastiman y otras curan la herida. En términos populares se diría que un clavo saca otro clavo. También está implícita aquí la clasificación habitual: las malas y las buenas. Pero no es una clasificación objetiva, pues las malas —las hechiceras, las facinorosas, las que lanzan venenos y puñales por la mirada— son buenas mientras conceden sus favores, se vuelven malas en el momento del abandono, y de cualquier manera son mucho

UN SUEÑO
VALS.
PARA PIANO POR
ANGELA PERALTA



más admiradas y ensalzadas que las buenas, las buenas rosas que sólo dan perfume.

*Rosa palpitante,
que en un instante mi alma cautivó:
rosa, la más hermosa,
la primorosa flor
que mi ser perfumó.*

Lo dicho sobre estas dos canciones de Lara puede referirse a casi todas. Los temas, las metáforas, los calificativos, las situaciones se repiten incansablemente. Y decía al principio que, desde el punto de vista de sus valores y atributos, no son muy diferentes las mujeres de Agustín Lara de las de Petrarca, Baudelaire o Darío (y de muchos otros poetas del amor). ¿Es tan pobre el lenguaje amoroso, o son tan pocas las variaciones que sugiere la imagen de la mujer? Respecto a Petrarca, el acercamiento puede parecer irreverente: Laura fue para Petrarca, la única (fuera de la madre de sus hijos, por supuesto, que no mereció ningún soneto), mientras las mujeres en las canciones y en la vida de Lara se cuentan por docenas; Laura fue inalcanzable, mientras las mujeres de Lara están casi siempre al alcance de las caricias. Laura fue amada después de muerta, mientras las mujeres de Lara son siempre "palpitantes" (adjetivo que él usa con predilec-

EL DESEO

ROMANZA
para
CANTO

COMPUESTA POR
ANGELA PERALTA.

PROPIEDAD DEL EDITOR

ción). Sin embargo, algo tienen en común: Laura es desdeñosa y altiva como muchas mujeres de Lara y el enamorado sufre pero acepta los desdenes; Laura es la encarnación misma de la belleza y como tal justifica la adoración que le tributa el poeta, y Laura está lejos, como sucede alguna vez en las canciones de Lara cuando la mujer lo abandona. Es decir que la situación de desear lo inalcanzable, de añorar lo perdido y de sentir a la mujer como el objeto de deseo y de añoranza es la misma, aunque en muy diferentes niveles de realización poética. En cuanto a Baudelaire, es evidente la coincidencia en el elogio de las flores del mal; y en este caso, hay también una influencia directa. Lo mismo puede decirse de Darío, de quién Lara tomó abundantemente marquesas, cisnes, flores y liviandades.

Todo esto indica que la imagen de la mujer no ha cambiado mucho a lo largo de los siglos, aunque difieran el tono y la calidad del lenguaje que la evoca. Aun las metáforas han variado poco; ya Cervantes en boca del Licenciado Vidriera, se sorprendía de que los poetas fueran pobres, cuando tenían a su alcance tantos rubíes, corales, perlas, zafiros y esmeraldas en el rostro de la amada...

Hemos visto como evoca Lara a las mujeres, lo que siente por ellas y lo que supone que ellas sienten, falta en este intento de retrato, el fondo. Decir que las sitúa en un marco urbano es demasiado poco. Diría más bien que las mujeres están poco situadas topográficamente, que el marco está desdibujado: ellas brillan con su propia luz en un firmamento abstracto. Sin embargo, la geografía de Lara merecería capítulo aparte, puesto que, si las canciones situadas en México no tienen mayores signos de reconocimiento ambiental, otras tienen una precisa denominación geográfica: toda una serie está dedicada a ciudades españolas o se refiere a España, mientras asoma en muchas el recuerdo o la nostalgia de París. Para la imagen de la mujer, sin embargo, esa geografía es secundaria: en Granada, en Valencia, en Veracruz, o en la Ciudad de México, las mujeres son las mismas. Como elemento de paisaje aparece con cierta frecuencia lo tropical, pero más que para definir el paisaje sirve para acentuar el carácter sensual de la amada del momento.

Falta preguntarse, después de haber

AÑOS A MÉXICO

FANTASIA

Para  piano

COMPUESTA POR

ANGELA PERALTA

Y DEDICADA A MORELIA.

intentado analizar la imagen de la mujer en Agustín Lara, a qué se debió la enorme fortuna de sus canciones, la popularidad que aún no ha declinado, el hecho de que estas canciones hayan sido cantadas, tarareadas, declamadas por más de una generación y que algunas de sus letras —no importan si dichas con dejo irónico o con ingenuo regocijo— formen todavía parte del repertorio de citas en la conversación de los maxicanos, y probablemente, del lenguaje amoroso de esa clase a la que están dedicadas. Supongo que en el hecho mismo está la respuesta: dentro de esa clase media urbana, hombres y mujeres siguen prefiriendo lo establecido, lo convencional y agradable; tanto

más si a las palabras se unen la música dulzona, la melodía fácil, los ritmos familiares. Los hombres siguen soñando con la mujer divina que conoce los filtros que hay en el amor; y las mujeres quieren parecerse a esas hechiceras con puñales en la mirada, o con ojos verde jade y palidez de magnolia, que tienen sometidos a sus enamorados bajo el dosel de las pestañas. No es muy diferente la imagen que aún presentan las revistas femeninas, la televisión y el cine comercial. Y al fin, mientras se corre al rutinario trabajo cotidiano, mientras los niños lloran y se verifica una vez más que el dinero no alcanza para el gasto, Agustín Lara puede todavía ofrecer un territorio de ensueño fácilmente accesible. *Jm*

Las leonas

Dicen que soy la leona porque no me ven que llore...”

Las Leonas son el único grupo “feminista, semicómico y levemente musical” con que contamos en México. Primero fue una, luego dos, después cuatro, ahora tres. Y a veces hasta han pretendido aumentar.

Allá por principios de los setenta —principios también del feminismo en nuestro país Marta Lamas, a quien toda la vida le ha gustado la cantada, insistía. —obsesiva como es— en que junto a los talleres de sexualidad, feminismo y demás había que dar uno de música. Y es que ella siempre ha sabido que la música es una vía efectiva para acercarse a la gente. Así, mes tras mes se anunciaba este taller musical. Pero la verdad es que nunca pegó.

La primera canción feminista arreglada que Marta cantó fue el “Querreque del aborto”, en 1972 durante una conferencia en el Poli. Con su guitarra y su cara de “yo no fui” soltó las subversivas estrofas: “Si el hombre se embaraza/ les apuesto lo que quieran/ habría abortos gratuitos/ seguro que entonces sería/ el aborto un sacramento/. ¡La que se armó!

Poco a poco, Marta fue reuniendo una serie de canciones mexicanas que ilustraban los papeles que se nos han asignado a las mujeres: noviecitas santas, esposas sumisas, madres abnegadas y malas mujeres. Estas últimas subdivididas en tradicionales y feministas.

En 1974, la Lamas se presentó cantando con Ana Luisa Liguori y en 1975, con motivo del Año Internacional de la Mujer, el MLM (Movimiento de Liberación de la Mujer) presentó un espectáculo en la Librería Gandhi. Ahí se lanzaron todas: Sara Seifchovich, Luce-ro González, Angeles Necochea y, claro, Marta y Ana Luisa.

Al año siguiente, la Lamas canta con Susana Vidales y como las dos traían sendas melenas, al cantar “La Leona” la gente comenzó a llamarlas así. Y la siguiente llamada que recibió Marta: “Oye, queremos que vengan a cantar Las Leonas” “Y ¿quiénes son las Leonas?” “¡Pues Susana y tú!”

Susana era militante del PRT, lo que permitió el acceso a un público formado por trabajadores. Recuerda Marta: “Tú

te d abas cuenta la diferencia de lo que era el discurso político, donde la gente estaba bostezando y mirando para arriba y lo que era llegarle con canciones que ya conocía, pero que, claro, le estábamos enseñando de otra manera, porque “El mil amores” todo el mundo la ha oído: ‘Si la vida es un jardín/ las mujeres son las flores/ el hombre es el jardinero/ que corta de las mejores/ yo no tengo preferencia por ninguna de las flores/ me gusta cortar de todas... pues te empiezas a dar cuenta del rollo de mujer objeto sexual. O sea que de cosas muy familiares se podía hacer una reflexión significativa. Fue un trabajo supergratificante”.

Desde Chapingo hasta “donde tú quieras” han cantado Las Leonas. Y en 1978, cuando se forma el Frente Nacional de Lucha y la Liberación y los Derechos de las Mujeres, Marta Lamas y Silvia Alatorre se conocen. Silvia sería la tercera leona, y una amiga de ella, Olivia Gall, la cuarta. El trabajo político de Susana hizo que poco a poco tuviera que retirarse del grupo, hasta que en 1980 Las Leonas se quedan como un trío en el que cada una cumple un papel, sin que ninguna se lo haya propuesto: Olivia es la música, Silvia la cómica y Marta la rollera.

De 1980 a 1982 fueron tiempos muy productivos. Las Leonas aprovecharon por un lado la rica veta de canciones mexicanas populares —Luis Pérez Meza, El Piporro, etc.—, y por el otro canciones conocidas a las que les ponían letras feministas. Como la Supermujer a la que todo le sale bien: trabaja, cocina, maneja, es sexy, buena madre y, por si fuera poco siempre tiene botanitas y vermut en su casa, y que se canta con la tonadita de “Parchís”.

En esos años surgieron canciones que se llegaban a corear en las manifestaciones, como “La lucha de las mujeres”, con la música de “La Cosecha de Mujeres”: “Nos niegan el empleo/ nos quitan el trabajo/ nos niegan guarderías/ y los noventa días/ no tenemos derecho a/ la maternidad ni a la anticoncepción segura y eficaz,/ pero... ¡La lucha de las mujeres/ nunca se acaba/ la lucha de las mujeres/ nunca se acaba!”.

O la “Canción a GAMU”, en la que se relatan las inquietudes que llevan a las mujeres a unirse y formar un grupo feminista, y por lo que pasa este grupo, sus cuestionamientos, luchas internas, y también logros.

De igual forma, nació “Nosotras le contestaremos”, que habla de la confusión que se ha creado en cuanto a las

funciones que la naturaleza otorgó a hombre y mujer, la esclavitud en qué se ha convertido a la maternidad y la historia de la humanidad en la que todo cambia menos dos cosas: la lucha de clases y la opresión femenina. Cientos de gargantas corearon con *Las Leonas*, en el Hemiciclo a Juárez: “¿Y si nos dice el presidente que no podemos abortar?/ nosotras le contestaremos/ ¿es usted el que lo va a cuidar?/ nosotras le contestaremos/ el aborto debe ser legal”. Y la piel se ponía chinita chinita.

Y aunque mucha gente lo dude, hay feministas a las que sí nos gustan los hombres, pero no cualquiera, sino como afirman *Las Leonas*: “Me gustan los hombres reales/ que aman las pastelerías/ que saben cultivar flores/ y contagian alegría/ Me gustan los hombres reales/ los que saben dar ternura/ y que no son menos hombres/ porque expresan su dulzura”.

Hasta al futurismo le hicieron *Las Leonas* en su canción “Feminista en Chihuahua” —obviamente con música de la querida “Jesusita en Chihuahua—. La cantaron por primera vez en 1982 y anunciaron la devaluación, el derrocamiento de De la Madrid para 1987 y ni más ni menos que la recuperación del territorio vendido por Santana a los gringos:

“Es el 8 de marzo de 2001. El Frente Zapatista de Liberación Nacional ha hecho de México el 37avo. territorio libre de América Latina. En Chihuahua, las mujeres celebran —¡en masa!— el Día Internacinal de la Mujer. Naturalmente, *Las Leonas* no podían faltar:

“¡Ay, mamá, qué feo se puso todo aquello!

¡Ay, mamá, qué rico se está poniendo hoy!

¡Ay, mamá, qué sorpresa dimos las mujeres!

¡Ay, mamá, nuestra lucha dio la revolución!”

El trabajo de *Las Leonas* ha logrado una cohesión feminista que va más allá de las posturas políticas personales. Sus foros son Múltiples: partidos, sindicatos, colonias populares, universidades y, por supuesto, actos feministas. En muchos casos surge el debate, las preguntas, el vencer, gracias a la música, la vergüenza de no saber y querer averiguar.

El grupo está actualmente en un receso que ya lleva tres años, porque *Las Leonas* se fueron a rugir a otro lado del mar. Olivia y Marta ya están aquí; Silvia regresa en enero. *Las Leonas* han amenazado con volver para 1986. Y nosotras con esperarlas 

Concha Michel

Concha Michel viste traje de tehuana y canta con su guitarra los corridos que compuso cuando militaba en el Partido Comunista, allá por 1918; ha coleccionado además siete mil cantos indígenas —“soy la folklorista más conocida de México”— y tiene publicados libros de sociología, de filosofía indígena, “que es lo que orienta al mundo, pero el mundo no quiere orientarse...”, “empecé a cantar a los nueve años acompañada de la guitarra. Cuando trabajé en las misiones culturales, recopilé leyendas, costumbres y filosofías de las gentes del pueblo... entré al Partido Comunista en 1918”. Dentro del Partido, hacía propaganda y llevaba sus canciones a los pueblos. “Desde entonces empecé a escribir cantos revolucionarios como éste (y saca una edición amarillenta en donde señala este corrido:) ‘Ya repican las campanas:/ ya comienza la función/ se visten los mamarrachos/ los curas para el sermón’ (se refiere al arreglo que hizo Portes Gil al conflicto religioso).

Y prosigue en otra parte: “Sigán llenando sus arcas/ y replétense la panza/ préndanle fuego a la lumbre/ señores, sigan su farsa”. “Las iglesias enemigas ya se quieren entender/ la romana y protestante y la ortodoxa también”. Fíjese, —comenta al margen— eso es profético. Yo qué sabía entonces que íbamos a tener un concilio donde el Papa lo que quería era contar la borregada. Y para medir sus votos, convocó a protestantes y ortodoxos.

Y sigue: “Que divina Trinidad/ lástima que sea de machos/ quizá también por milagro/ vayan a parir, muchachos”. Porque no hay diosa madre. Es el machismo total. Y la siguiente estrofa dice: “No será la cosa extraña/ aunque se quieran reír/ estos, señores, ya saben,/ a la mujer sustituir/”. “O sea, son los jotos”. Comenta Concha Michel mientras explica que se iba a las plazas a cantar y a vender los corridos. “Así ayudaba al Partido”.

“Mire, —prosigue— éste lo hice en Nueva York, a la madre de Tom Mooney, aquel líder obrero que se opuso a que sus compañeros fueran a la guerra porque Estados Unidos hacía un negocio de armas. Y logró que una gran cantidad se abstuviera, por lo cual le levantaron el falso de que había puesto una bomba de dinamita en un cuartel y que había matado a varios soldados. Pero se comprobó que un día antes él había salido del cuartel, y aun así, lo iban a ejecutar. Sin embargo, surgió un movimiento mundial; aquí en México apedreamos la embajada estadounidense y John Reed, Dos Passos y escritores de todos los países escribieron artículos a su favor en todos los periódicos. Pese a todo, cambiaron la pena a cadena perpetua. Yo conocí a la madre de Tom Mooney y le hice ésta canción, que se tradujo inclusive al ruso”.

¿No la quisiera cantar?

“Claro, déjeme sacar la guitarra” Y Concha Michel se diri-



Cardona, Patricia, costarricense, reside en México donde ha trabajado en el periodismo cultural desde 1977. Autora de varios libros, entre otros: “La danza en México en los 70” y “La danza y su tiempo”.

ge a un estuche situado tras un sillón. “Noo, yo tenía una voz estupenda, de conservatorio”, afirma, al tiempo que busca otro corrido, el de los agraristas, que empieza así: “que los agraristas somos una punta de ladrones, por que no queremos ser los bueyes de los patronos”. Y en esa tónica sigue la canción, que lee con lupa enorme.

Al lado de Aurora Reyes, Consuelo Uranga, “mujeres muy inteligentes y una tal Benita, que el Partido utilizaba porque los miembros eran todos una bola de cabrones”, Concha Michel militó desde 1918 y con sus canciones, “nos acercábamos más al pueblo que con los discursos”. Confiesa que pese a estar casada con Hernán Laborde, secretario general del Partido, y “a quien respetaban”, muchas veces fue “acostada”.

... Cuenta que hubo un secretario del partido de Jalapa que la invitó cierto día a un mitin, “dizque en un pueblito”. Y ahí van en el tren, “con mucho cuidado, porque el partido era ilegal entonces”. Se bajaron en una estación donde no había “ni casitas, ni nada solo la pura estación, en medio del campo desolado. Empecé a andar y a medio camino, el hombre se detiene y me dice: “Compañera, lo que yo quiero es que sepa que estoy enamorado de usted”. Le respondí: “Compañero, pero si usted está casado, tiene un montón de hijos, ¿por qué quiere andar haciendo más? Por otra parte, ¿No sabe que soy la compañera de Hernán Laborde, y que somos leales mutuamente? “De manera que no se le ocurran taruquadas”. Entonces me regresé y esperé en la estación hasta que llegara el tren. El otro quien sabe por donde se tría, pues conocía muchas veredas... Y para quitarle los “prejuicios”, el secretario del partido de Jalapa había querido convencerla de que con la lucha revolucionaria también obtenía la “libertad”: “Noo, compañera, si para eso luchamos. ¿Para qué serle fiel al compañero Laborde? ¿Le es fiel él a usted?”. “Yo creo que sí —le dije— y por otra parte, aunque no lo fuera, yo soy fiel a mí misma. Y cuando cambie de pareja, será porque tengo mis razones y ya rompí con Hernán. No voy a hacer batidillo de hombres”.

Y nombró de nuevo a Benita, “la hilacha de todos los cabrones”, porque era muy bonita. “Luego, otra vez, se me juntaron tres líderes importantes; uno era italiano, otro ruso y otro canario, y como era vegetariano, le llámabamos ‘la lechuga’. Los tres fueron a proponerme con cual iba a pasar la noche. ‘Yo voy a acostarme con mi compañero, que es Hernán, y ustedes lo saben’.

De nuevo, la labor de convencimiento fracasó y obtuvo la misma respuesta: “Nosotras, las mujeres no podemos tener esa libertad que ustedes dicen, tenemos hijos y ustedes lo que hacen es abandonar a sus esposas y a sus hijos”.

También Aurora Reyes descubrió que a los huéspedes ilustres se les entregaba una lista con nombres de posibles candidatas con quien relacionarse en México. Así sucedió cuando vino Mariátegui. En su lista estaba Aurora. “El la fue a buscar; ella tenía mucho interés en conocerlo por su trayectoria como revolucionario. Sin embargo, al verse en la lista, lo mandó al diablo”.

Determinó viajar a la Unión Soviética para alejarse de todas esas “experiencias” y observar por sí misma la condición de la mujer en un país socialista. Salió de México con 17 dólares y visitó 17 países, “a país por dólar”, comentó, sonriente e irónica. El caso es que se ganó el viaje interpretando canciones en todos los lugares en que estuvo. Primero en Nueva York, donde permaneció cerca de un año... “Mi estadía se alargó porque empecé a cantar en la Escuela de Ciencias Sociales. Allí me contrataron y fue donde los hijos de Rockefeller me escucharon y luego me invitaron a cantar a su padre un viejito de ochenta y tantos años, era casi una momia. Lo tenían sentadito entre cojines; preparé para él un repertorio de niños, porque cantarle a un anciano es co-



mo cantarle a un niño”.

¿No era contradictorio cantarle a Rockefeller, de acuerdo a sus principios revolucionarios?

“El partido no quería que lo hiciera, pero fui. Porque venía cantando para ganarme mi viaje a la Unión Soviética. Y no dependía del partido. En fin, mi hijo Godo y yo le cantamos al viejito, que estaba muerto de risa. Y los hijos, con una delicadeza —que dicen que los gringos son muy brutos y no es cierto— me enviaron de regreso en un coche espléndido, donde venían 800 dólares, me daban las gracias por la alegría que le llevé a su padre. Y junto con la carta venía un contrato para cantar en el Museo de Arte Moderno al lado de un conferencista, especialista en las culturas precolombinas. Ganaba 400 dólares a la semana”.

“Y eso me dió mucha luz —prosigue Concha Michel— porque ahí encontré la solución del problema; que sepan los hombres que somos un ser distinto, con necesidades diferentes, y no como el cabrón de Stalin, que proclamaba la incorporación indiferenciada: igual salario por igual trabajo. Pero que pongan a parir a los hombres, a ver, si somos iguales. ¿Y las energías que gasta la mujer en la producción de la especie? Esa nunca la gasta el hombre. En un momento de placer, engendra y ya queda libre. Después viene el nacimiento y la crianza y el cuidado de los hijos, porque si no, se mueren. Ya Engels lo había dicho, el problema económico abarca el de la subsistencia y el de la reproducción de la especie. Y con todo eso, expresado por los meros dirigentes, no entraba en las cabezas de los miembros del partido comunista. No les entraba a los cabrones. Transforman el mundo ellos solitos. ¡Y el hogar, y los hijos y la mujer que se vayan a la mierda! No les importa”, e indignada, narra cuando regresa a México, “con todas estas verdades, tan precisas”, por las que rompió con el partido comunista aquí. *Jem*

Amor de verano

Fruta
cortada por mi mano:
protégeme
de su encanto

(Potra
sin dueño
que galopa en celo
por las inmensidades
del deseo.

Dulce leona
que habita la selva
de mis pensamientos.

Flor del desierto,
espina de seda,
piedra de río que se pierde
en las aguas
de mi alma.)

Trigales y mieles,
flores
tienen su color.
Arenas y conchas,
frutas
tienen su sabor.

julio/ 81

Solas.
Desnudas.
Y la Tierra misma
escribe su historia.

julio/ 81

Ibas a cumplir
30 años
y no le rezabas
a tus dioses
como debe ser.
Por eso te sacaron de nuestro paraíso.

abril/ 84

Ayer escribí tu nombre
por última vez.
Hoy es sólo una sucesión de letras.

abril/ 84

Por las canciones que están de moda
no me preocupo.
Mañana habrá otras
y en ellas nada, nada me ligará contigo.

abril/ 84

De tu piel
(y a veces).
Qué pobre recuerdo
para tanta dolorida
intensidad.

Ya sin certezas,
amiga,
recomienzo.

Entre tantas liberacionistas que conozco
sólo tú
—de apariencia tan frágil—
has querido llevar a la cama
esos principios básicos de la teoría.

junio/ 85

Si habitamos el Distrito Federal,
las pueblerinas románticas
tenemos que resignarnos:
la vida no transcurre bajo un puente de piedra,
sino a un costado del Periférico.
Allí, muñeca del asfalto,
—bajo la lluvia—
decidiste
que esa noche dormirías conmigo.

junio/ 85

Cárdenas, Nancy, directora teatral, poeta y traductora.

Pilar Rodríguez

Las pasiones mueven montañas

"...La gente dice que es bella pero que su alma no es buena porque no tiene una casa, ay caray, donde sacudir las penas...

...Ella se va, ella se va, ella camina y no mira pa'atrás. No lleva cuenta de todos sus pasos, ni de los abrazos, ni de hambres ni nombres, ni de soledad...

...Ave María, llévatela, su alma era buena yo la vi rezar, Ave María, ténle piedad, porque murió por el frío de nuestra mirada,

de lo que no dimos, por amor a nada, por soberbia humana."

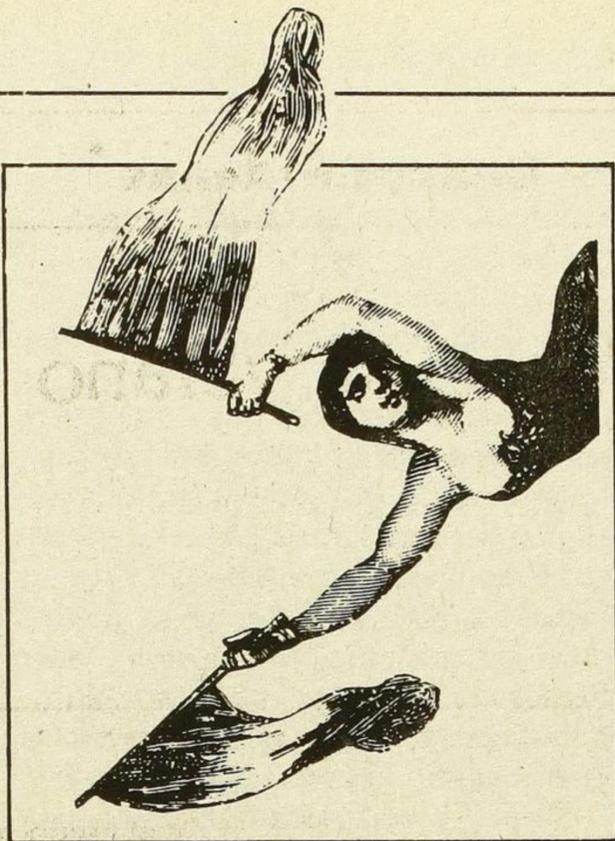
Norma Morell, 1983

PILAR: ¿Cómo empezaste a hacer música, desde cuándo?

NORMA: Empecé a componer hace unos 8 años. Había la posibilidad de que esto se lanzara comercialmente a través de Trigo, quien me apoyaba. Yo sentí el vértigo. No era lo que yo quería o buscaba. De un día para otro me hubiera visto dentro de los patrones comerciales y habría quemado una serie de cosas que podía decir. Me salí de esto. Fui explorando, me encontré con gente del Canto Nuevo y con gente que trataba de hacer cosas nuevas.

Yo me pongo desde la perspectiva de una mujer. Siempre se habían hecho cosas por hombres: los hombres tocan, los hombres componen, los hombres cantan, los hombres todo.

Me interesó pues, el hecho de poder escribir y como mujer poder decir algo. Esto de mujer, claro, condicionado. Tú también eres mujer y bueno, no todas somos iguales nada



más por ser mujeres, pero es cierto que es una forma de ver el mundo.

P. — ¿Qué es lo que dices en tus canciones?

N. — Siempre he dicho que mis canciones hablan de amor. Si les parece simple, para mí no lo es. Amor implica justicia, amor implica libertad. Parecen ser tres palabritas muy simples, pero pensemos en lo que conlleva cada palabrita. Si realmente nuestros sentidos se despertaran por el amor, sería un especie de bomba atómica, se daría un cambio radical.

Yo no creo pertenecer al género del Canto Nuevo, yo no sé donde ubicarme. A veces me preguntan, "¿qué son tus canciones?" No son baladas, pues éstas son hechas para que funcionen en la radio, que sean consumidas y desechables. Tal vez sean románticas, si por éstas entendemos que se habla de amor y de pasión. Pero también van un poco más allá.

P. — ¿Qué es la pasión? ¿Cómo surge?

N. — La pasión ya la tenemos, es parte de la esencia humana. Es la manera de vivir, de apoderarte de las cosas, de ver el mundo con los ojos grandes, de oírlo con los oídos grandes, de comértelo, de bebértelo.

Creo que muchas cosas se procuran mantener en un estado de sopor para que las pasiones no despierten. ¡Las pasiones mueven montañas! Si todos fuéramos tan apasionados como somos capaces de serlo creo que se daría una anarquía total.

Cuando lo que ves y oyes te lo presentan con espejos, con paños, con velos, con cosas que no te dejan ver ni oír muy bien, no te están dejando ser totalmente.

Si tú le dices a todos que atrás de

esos espejos las cosas se ven más claramente; si lo dices con amor, la gente es capaz de romper esos espejos.

P. — ¿Sí, yo creo que la gente quiere oír la verdad. Muchos se han abierto a lo que llaman Canto Nuevo. Sin embargo muchos músicos optan por ser violentos.

N. — Ese tipo de música tiene cabida dentro de un grupo pequeño de jóvenes, pero no todos. Se cae mucho en el sectarismo, pero por supuesto que vamos de gana cuando como músico uno sabe que no toda la gente le va a oír.

Yo no estoy en contra de la canción de protesta, de los que dicen las cosas muy directamente. Creo, sin embargo, que no funciona. Uno tiene que ver cómo se da el juego fuera de uno para ser escuchado. Si no, eres como una mosca que para poder salir se está golpee y golpee en un cristal.

Yo creo que tu sintaxis debe estar compuesta y organizada de tal manera que puedas penetrar y dar en el blanco sin sufrir el rechazo; son sutilezas.

Para mí ése es el compromiso de todo aquel que tenga la palabra. Ya sea el locutor, el escritor, etc.; tampoco en el plan de evangelista de querer despertar a los demás para que se den cuenta de...

Hay cosas muy esenciales y necesarias que nadie las puede discutir. Todos necesitamos un mejor nivel de vida, no creo que nadie se atrevería a decir que debe haber gente tirada que sirva de colchón, obviamente ésa no es la verdad.

Yo no grito; no digo "mujeres levántense, hombres levántense..."

No, no, no. Yo creo en las sutilezas, en la ternura, en la forma de proyección. Por ejemplo, tengo mucho cuidado en dejar que alguien cante mis canciones. Quien las interprete tiene que hacerlo con la intención que yo les puse al crearlas.

P. — Sin embargo, una vez que tu canción se hace pública, pierdes control. ¿Has grabado algo? Si no, ¿qué posibilidades hay?

N. — Hay dificultades de todo tipo. Por ejemplo, si en la terna estamos una muchacha con lentejuelas que canta "corazón, eres mi vida, mi amor" mil veces, pues ella se queda con el lugar y el tiempo para grabar pues la venta está asegurada.

Es una mala jugada, una falta de visión porque a lo mejor yo podría

tener más público. Hay una falta de ética.

Me han dicho, "qué bonitos son tus temas, pero no son comerciales". Yo no estoy dispuesta a cambiar. Sería muy fácil para mí, de estar escribiendo y escribiendo, hacer un material que les serviría a las grabadoras. Pero a mí no me interesa, yo quiero decir las cosas como quiero, ser honesta conmigo misma.

P. — ¿Qué posibilidades hay de grabar de forma independiente?

N. — Esa es la única solución, pero se necesita mucho dinero y un buen promotor. La otra alternativa es ser trovador, pero imagínate si ahora ya todo funciona con videos, ya no es sólo el disco.

P. — ¿Encuentras que siendo mujer es más difícil? Yo me encuentro con que cada día hay más producciones independientes, y sin embargo no hay ninguna mujer compositora o músico. Unas pocas intérpretes, y eso es todo.

N. — A mí me parece muy raro también. Hay muy buenas intérpretes, sobre todo del llamado Canto Nuevo. No se por qué no componen. Yo creo que tienen la capacidad. Además, yo estoy segura de que han vivido una serie de experiencias compartidas por

muchas de nosotras, como el enfrentarse a un campo de trabajo en el que los hombres todavía no se acostumbran a que podemos estar con ellos. No quitarles el puesto, sino estar con ellos.

Tal vez las mujeres que componen no sienten que es importante lo que quieren decir. Yo estoy segura de que si abro sus cuadernos voy a encontrar cosas bonitas. Pero no tienen la seguridad de que es bueno lo que dicen y de la manera en que lo hacen. Parece ser que para enfrentarte a un mundo masculino tienes que gritar igual y yo no lo creo.

P. — En los Estados Unidos hay una compañía grabadora llamada Olivia Records. Son puras mujeres: ingenieras, compositoras, intérpretes, músicas, etc. Parece ser una solución el tratar de no depender de los hombres. Yo veo que no tan sólo nos falta seguridad a las mujeres en México, si no que siempre hacemos las cosas con la ayuda de nuestros cuates hombres; ellos dan un paso, y nosotras los seguimos. No nos atrevemos a dar esos pasos primero.

N. — No sería fácil. No se daría espontáneamente. Habría que platicar y hacer proselitismo al respecto, juntar

una serie de gente y echar a andar la idea.

A mí me disgustaría mucho que las cosas tuvieran que suceder así, porque esto denotaría una separación sexista. Estaríamos diciendo: "nosotras las mujeres también podemos y les vamos a demostrar, vamos a quitarles su puesto". Yo no quiero eso, no es lo que pretendo como mujer. Yo no quiero viajar ni adelante ni atrás, yo quiero viajar a un lado.

Sin embargo, es cierto que cuando nos emparejamos con ellos, ellos a su vez nos vuelven a dejar atrás a través de mil mecanismos. Yo creo que si ahorita en México se formara una organización independiente como la que tú describes, sería aplastada por mil cosas. Se diría que son una serie de lesbianas y minimizarían cualquier posibilidad de crear algo así.

P. — ¿No crees que las mujeres mismas participamos en ese juego? A mí me parece que entre las mujeres mexicanas hay muy poca solidaridad; siempre estamos compitiendo.

N. — Estamos inmersos en todo un círculo, en una cultura, en una serie de rupturas que nos ha llevado a lo que somos ahorita, con un barniz por fuera de liberales.

P. — Volviendo al tema de tu música, ¿tocas algún instrumento?

N. — No soy una buena ejecutante del instrumento. Toco la guitarra pero como para mí o para tí, no para un público.

P. — ¿Aun así, tu compones la música...?

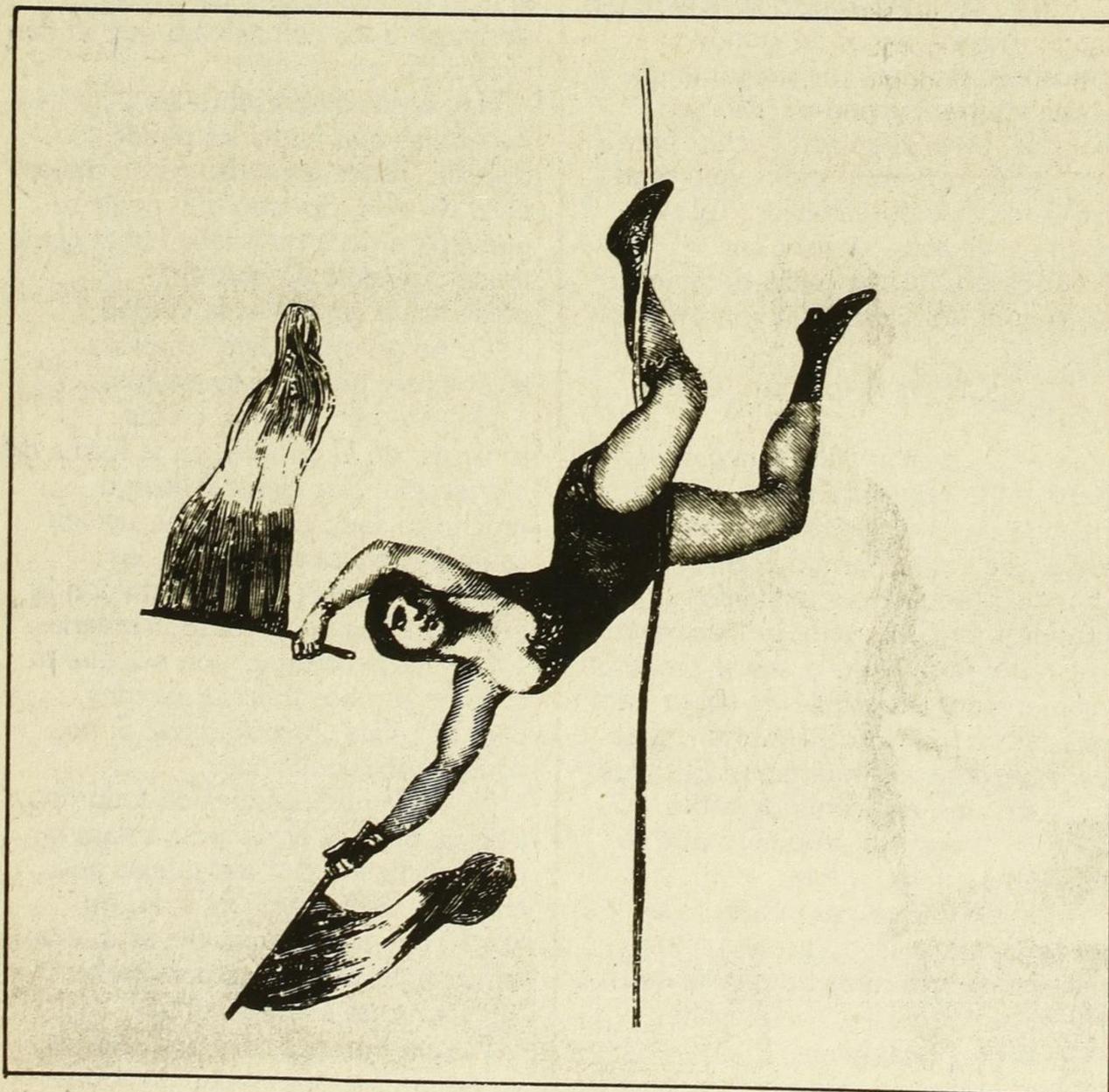
N. — Sí.

P. — ¿Y en los grupos con que has cantado te has topado con mujeres?

N. — No. Hay muy pocas ejecutantes. Y si hay o no se conocen o no están en México. He visto algunas mujeres que llegan con su guitarra, como trovadoras. Yo podría hacer eso también, sin embargo yo creo que el "producto" debe tener cierta calidad y cierta presentación para que sea aceptado.

P. — Las mujeres estamos llenas de miedos que no son naturales, sino que los aprendemos. Creo que nos falta la confianza de sentarse diciendo "voy a aprender esto", mi abecedario, mi pala, mi cámara, mi música.

N. — ¡Tus juguetes! Si, desde chiquitas nos han enseñado de tal manera que cuando creces y quieres tener alas, y quieres volar te das cuenta de que hay algo que lo impide.



Si lo piensas te puedes dar cuenta desde cuándo venimos arrastrando eso de pensar que lo que uno hace no está bien hecho, que está mejor lo que hizo nuestro hermano, tu hijo o tu esposo. Los hombres están educados con la idea de que lo que hagan les va a salir bien. Con las mujeres es una "monería" que escribamos o que pintemos, pero no se le da un lugar real dentro de la sociedad, no trasciende (salvo sus excepciones claro).

También como mujeres está el hecho de que podemos ser madres... Este es un hecho que muy pocas mujeres tocan. No creo que nuestra función de "hacer hombres" sea la única, aunque en cierta forma es cierto que en nosotras está el futuro del mundo...

P.— *A la mujer se le ha limitado su capacidad creativa por el hecho de que somos madres potenciales. Sucede entonces que el amor que las mujeres desarrollamos es un amor maternal. Yo veo que mi madre (y yo misma, por supuesto) no sólo es madre conmigo, sino con todos. A la mujer se le han negado muchas cosas, una de ellas la capacidad de amar en igualdad a los hombres y a otras mujeres.*

N.— *Ese amor "maternal" se vuelve voluntarioso, y crea dependencia en tus relaciones: es un amor*

transgredido. El hombre y la mujer son seres diferenciados por la naturaleza pero eso no justifica el que se nos diga a las mujeres que solamente servimos para esto o para lo otro. El hecho de que tenemos hijos, cierto, es la creación más grande del mundo; si nosotras tenemos todas las herramientas y "juguetitos" para "jugar" con esa creación, podemos hacer de ese niño o niña un bello cuadro, una bella canción. A una madre que logra esto yo nunca le exigiría que además de sus hijos tuviera que hacer una pintura o componer una canción. Para mí esa mujer fue capaz de resumir todo el cosmos en su hijo. A algunos esto les resultará exagerado; a mí no.

P.— *Yo lo acepto, pero creo que hay tiempos. Tiempo para ser hija, mujer independiente, estudiante, esposa, madre... Para mí uno de los problemas es que queremos seguir siendo madres toda la vida, sin darnos espacio para otras creaciones tan simples como crecer una planta. Claro que al hombre también se le ha limitado en su capacidad para ser creativo en su vida cotidiana. Pero hablo de las mujeres porque yo soy una.*

N.— *Si, yo siempre defenderé a una mujer porque dime, ¿quién si no nosotras podemos entender lo que le está pasando a otra mujer? No*

importa si es una mujer que no es de tu agrado, al final uno puede comprenderla.

P.— *¿Dónde te has presentado?*

N.— *En auditorios de universidades, bares "de categoría" fuera de la Ciudad de México. A los bares la gente va a tomar y la música está de fondo. No sé si es suerte, pero las veces que he estado la gente escucha. Serán las canciones nuevas, los arreglos, no lo sé. A veces alguien que va por segunda vez pide cierta canción que le gustó; para mí esto también rompe con esa idea de que los "señores" no quieren oír cosas diferentes. No es cierto. La gente quiere cosas nuevas y quiere oírlas de maneras nuevas.*

P.— *¿Has tenido algún tipo de respuesta por parte de mujeres en particular?*

N.— *Yo no me he puesto a ver si son mujeres las que responden. Son personas, sin hacer la diferencia.*

P.— *¿Qué estás haciendo actualmente? ¿Planes? ¿Perspectivas?*

N.— *Acabo de terminar la universidad. Estoy trabajando en nuevos temas que todavía no están listos para salir. Quiero trabajar un poco en video. Sin embargo definitivamente quiero dedicarme a componer. Creo que tengo más cosas que decir a través de mi música.*

P.— *Hay más cabida para la espontaneidad, el instinto...*

N.— *Para lo más elemental. Ahora, lo primero es formar un grupo, hombres o mujeres, para comenzar a hablar sobre lo que se quiere. Ese es un proceso muy tardado y difícil, pero espero lograrlo en este año. Sería un enorme gusto para mí poder estar de acuerdo musicalmente con tres o cuatro personas más, ser capaces de negociar entre nosotros a nivel de pequeño gremio para poder expresarnos al exterior.*

P.— *Sin ser pesimista, ¿qué harías si lo del grupo no funciona? ¿Te "lanzarías" como solista?*

N.— *Sí. De cualquier manera uno siempre tiene que manejarse a un nivel individual. Lo importante es decir lo que se tiene que decir. Uno no sabe el día de mañana cómo vaya a salir eso que te guardaste; tal vez salga como una agresión terrible. Cuando uno se guarda las cosas por mucho tiempo, éstas se pudren. Hay que ser espontáneo. Aun siendo "universitaria" lo que me mantiene*



vibrando es ese no dejar de ser niña, no perderme en la "intelectualidad".

P. — ¿Piensas estudiar música?

N. — Sí, yo veo y siento la necesidad (angustiante porque es como empezar otra vez) de estudiar música. Todo lo que he hecho hasta ahora es muy lírico, muy "de corazón". El mundo está lleno de buenas intenciones y creo que es necesario que lo lleve a cabo. La música está en mi cabeza muy claramente, pero si trato de expresarlo a músicos que han estudiado, por ejemplo, en el conservatorio, pues no me van a tener confianza o respeto alguno; primero porque soy mujer —desgraciadamente así son las cosas— y segundo porque ven que yo les digo, "pues quiero que suene tilín, tilín" y no soy capaz de decirles qué nota es.

P. — Como tú decías, es parte de la responsabilidad de los que tienen la palabra. Para ser escritor no sólo debes saber el abecedario. Una vez que eliges tu medio de expresión pues hay que entrarle de lleno.

N. — Yo creo que las mujeres somos muy receptivas y tenemos una gran capacidad de entender el mundo sin tener que leer todos los libros publicados hasta hoy.

Aunque parezca tonto decirlo, yo trabajo día a día para no perder mi espontaneidad...

P. — Creo que se tiende a confundir espontaneidad e inspiración con lo esporádico.

N. — A veces llego un día a escribir como loca, pero no es que la inspiración me haya llegado de pronto. Es algo que yo había venido pensando por mucho tiempo, cargándolo en mi bolsita del inconsciente, y que en ese momento "sale" con cierta forma: lo acomodo, lo baño, lo pulo, y queda algo, una canción, un poema.

P. — Me pregunto por qué a las mujeres nos cuesta tanto trabajo rascar en nuestras obsesiones y desarrollar ese tipo de disciplina... Para mí, miedo es la palabra clave. Hay ganas y energía, pero nos dispersamos muy fácilmente. Claro, la falta de apoyo de que hablabas tiene mucho que ver.

N. — Yo veo que los hombres cuando se ven "atacados" por el sexo "opuesto" se asocian; entre nosotras no. Queremos ser la mejor "presa" y la lucha es a muerte: una de las dos se muere aplastada por la otra. ¿Será natural o cultural? *Jm*



De diosas y heroínas, nobles y plebeyas

De diosas y heroínas, nobles y plebeyas.

Notas sobre algunas mujeres como protagonistas en la ópera.

Los personajes de las óperas reflejan de algún modo las costumbres, convenciones y valores de la época en que fueron escritas, independientemente del tiempo histórico o mítico en el que ocurren. Por lo tanto, no es extraño que las protagonistas mayores y menores respondan a los modelos femeninos hartos conocidos a través de la literatura de los siglos en que ha florecido la ópera como género.

El nacimiento de la ópera se sitúa convencionalmente en 1600 con la *Eurídice* de Peri, que es la primera ópera que conocemos. Naturalmente, existían antecedentes de unión del teatro con la música; sin embargo, es a partir de esa fecha que podemos observar un constante desarrollo del género que hasta hoy continúa.

Muchas de las primeras heroínas de ópera provenían de la mitología y la historia griegas y romanas; tenemos así a Eurídice, Popea, Penélope, etc., que desfilan prominentemente por las obras de Monteverdi; a Alceste, Ifigenia y nuevamente Eurídice en los trabajos de Gluck, y a otras diosas y figuras míticas en la obra de otros compositores. Sólo con el advenimiento de Wolfgang Amadeus Mozart, que tantos hitos marca en la historia y desarrollo de la música, aparecen las primeras heroínas de "carne y hueso".

Precisamente quisiera referirme a algunas de las protagonistas mozartianas en la primera parte de estas notas. Mozart escribe óperas prolíficamente, con la misma facilidad que escribe música de cámara, conciertos, sinfonías, música sacra. Muchas de ellas constituyeron grandes éxitos a su estreno y probablemente los vieneses de la época tocaban en sus casas versiones para piano o silbaban por la calle música de arias, oberturas, concertantes, etc., que aún hoy conservan su frescura y encanto y esa capacidad de "pegarse" que hace que una melodía se grabe en la memoria y allí se repita incesantemente aun antes de que necesitemos cantarla.

De estas óperas, un buen número constituye parte del repertorio de todo teatro lírico que se respete. Algunas han sido respuestas después de mucho tiempo de no haber sido interpretadas y así hemos tenido la oportunidad de ver casi todo el repertorio mozartiano. Sin embargo, las tres obras más representadas, más tocadas e, indudablemente, las más bellas en mi opinión, son *Las Bodas de Figaro*, *Don Giovanni* y *Cossi Fan Tutte*, son las tres escritas en italiano en colaboración con el libretista Lorenzo da Ponte, todas referidas a conflictos, pasiones, virtudes y vicios humanos que combinan magistralmente momentos dramáticos, o sencillamente trágicos,

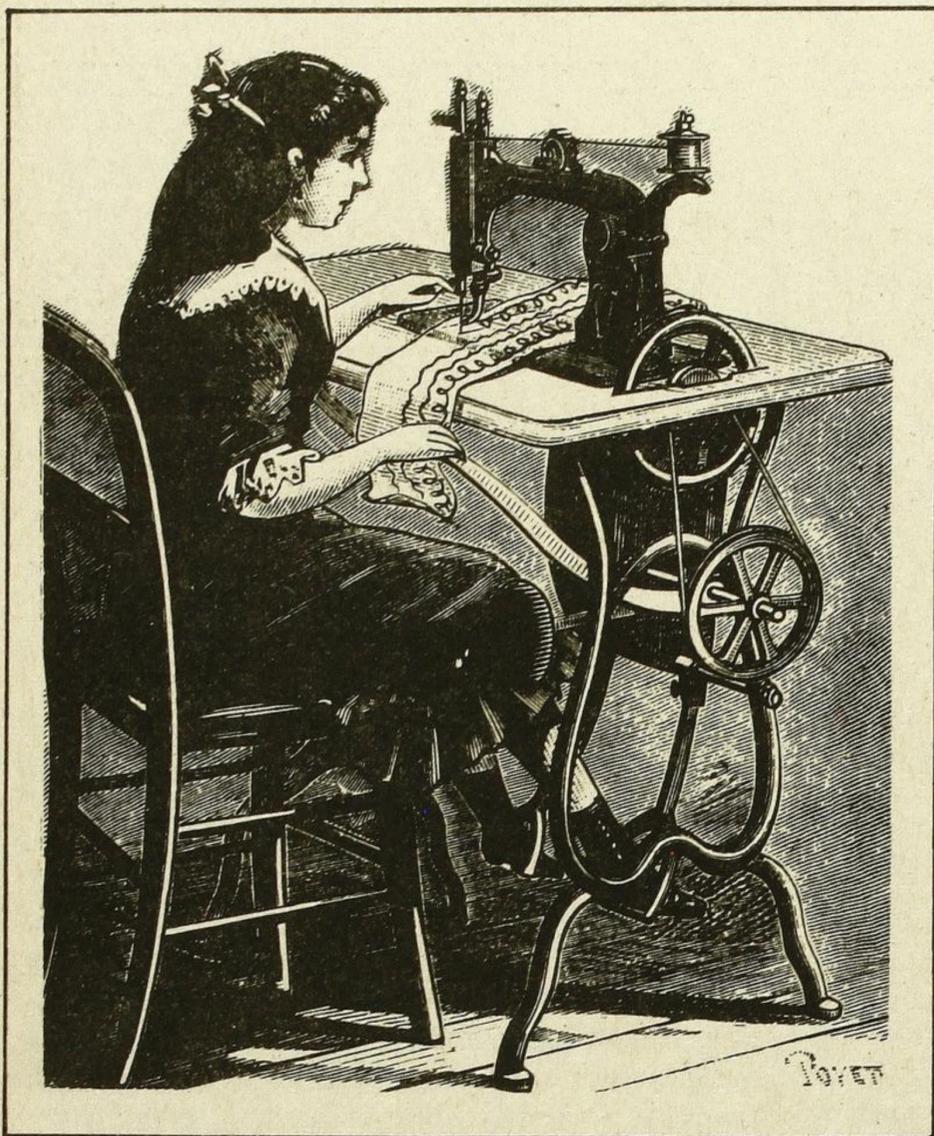
con el humor y la risa.

En las tres óperas existen, no una sola protagonista sino grupos de ellas, prácticamente de igual importancia dramática y musical. ¿Quién podría argumentar en *Don Giovanni* que Doña Ana es más importante que Doña Elvira o que Zerlina, la sencilla campesina? ¿Cómo decir que la Condesa Almaviva de *Figaro* es más que Susana? En *Cossi Fan Tutte* es donde se produce el contraste más interesante entre las diferentes mujeres concebidas por Mozart y Da Ponte y donde mejor se refleja la opinión que la época tenía de las mujeres, la cual, por otra parte, aún es sostenida por un gran número de hombres y hasta por muchas mujeres.

En *Cossi Fan Tutte*, que libremente traducido significa "así son (o hacen) todas", figuran tres mujeres principales: Dorabella y Fiordiligi —hermanas comprometidas en matrimonio con dos oficiales, Ferrando y Guglielmo, respectivamente— y Despina, su sirvienta. El argumento es sencillo, Ferrando y Guglielmo, convencidos de la constancia y fidelidad de sus prometidas juegan una apuesta con su viejo amigo Don Alfonso que insiste en que las mujeres son (todas) frívolas e inconstantes. Incidentalmente, no será la primera vez que este tema se presente en una ópera, y si no, recordemos la popular aria *La donna e mobile* (la mujer es inconstante) que entona el Duque de Mantua en *Rigoletto* de Verdi.

Volviendo a *Cossi*, para demostrar lo que afirma, Don Alfonso organiza toda una mascarada, en la que los jóvenes oficiales pretenden irse a la guerra, sólo para retornar disfrazados de albanos (sic), e iniciar el cortejo de las dos hermanas en forma cruzada, es decir cada uno con la novia del otro. Por supuesto, como debe ocurrir en una ópera buffa, Fiordiligi y Dorabella no los reconocen. Al principio hacen caso omiso de los requerimientos amorosos de los falsos albanos pero terminan enamorándose de ellos y accediendo a casarse con ellos. Durante la boda desaparecen los albanos y regresan los oficiales para reconvenir a las hermanas por su poca constancia. Finalmente, todos se reconcilian, aunque nunca queda claro quien con quien.

En contraste con la actitud de las hermanas, que se lamentan de la partida de sus prometidos y que posteriormente se sienten culpables al sentirse atraídas por los novios disfrazados, Despina asegura en su primera aria —de una gran frescura y alegría ("In uomini, in soldati")— que los hombres están hechos de la misma sustancia que la que Don Alfonso atribuye a las mujeres, y que, además de inconstantes, sólo aman por comodidad y vanidad y que, en consecuencia, lo que deben hacer las damas es aprovechar la ausencia de sus parejas. Despina auxilia a Don Alfonso porque no comparte



la visión del amor romántico de las dos hermanas y, en este caso, también de sus prometidos. Esto es posteriormente confirmado en otra aria ("Una donna a quindici anni") en la que señala lo que toda mujer debe saber ya a los quince años y que consiste precisamente en no forjarse ilusiones respecto del amor y los hombres. Es de notarse el hecho de que esta posición que yo juzgaría realista y que otros tacharían de cínica es expresada por una sirvienta, en tanto que las elegantes y aristócratas hermanas deben responder a los cánones de la propiedad en cuanto a sus sentimientos. Inclusive, si finalmente se enamoran, es como si fuera en contra de su voluntad, arrastradas por un sentimiento del que no son responsables.

En una ópera llena de simetrías —dos damas enamoradas de dos caballeros balanceada por un hombre y una mujer realistas y traviosos, y con una construcción impecable— existe una gran asimetría: los dos hombres les juegan una jugarreta a las mujeres, basándose en la premisa de que ellas deben ser fieles y, cuando esto no ocurre, concluyen que así son todas (*così fan tutte*); no existe, por cierto, ninguna expectativa respecto a la constancia en el afecto de los hombres,

Al continuar el desarrollo de la ópera, aparecen otros personajes femeninos interesantes como pueden ser la Leonora-Fidelio del *Fidelio* de Beethoven y, por supuesto, toda la gran variedad de heroínas de la ópera italiana que llega a su apogeo con Verdi y Puccini. Mujeres "buenas" y mujeres "malas", seducidas y seductoras, muchas veces en la misma ópera pero nunca en el mismo personaje, pero necesariamente mujeres del siglo XIX respondiendo a conciencias de su siglo, movidas en sus acciones básicamente por el amor, definidas casi siempre por sus relaciones con los demás, eso sí, llenas de fuego y pasión sexual, muy lejos de la fría imagen de la anorgásmica mujer victoriana.

En la ópera alemana, Wagner retoma historias y mitos si-

tuados en el tiempo indefinido de la mitología germánica o bien en el medioevo, con mujeres que nuevamente caracterizan uno solo de los aspectos de la dualidad "buena/ mala" de la mujer, también descrita como madona/ prostituta. Así tenemos a las nobles y fieles Elsa y Elizabeth contrastadas con las hechiceras Venus y Ortrund de *Lohengrin* y *Tannhäuser*. La sacrificada Senta de *El buque Fantasma* y la fresca Eva de *Los maestros cantores*. Sólo Kundry en *Parsifal* es a la vez, aunque no simultáneamente, buena y pura y mala y seductora, aunque no por voluntad propia sino sujeta a los poderes mágicos de un hombre.

Párrafo aparte merecerían las heroínas, diosas, ninfas, valquirias, etc., de *El anillo de los Nibelungos*, de las que podría hacerse un detallado análisis que está fuera de los alcances de estas notas.

No podemos dejar el tema, sin embargo, sin mencionar a Isolda, que, por supuesto, no es creación wagneriana, sino personaje de una antigua leyenda, parte de la tradición romántica, en la que el amor como fuerza irracional envuelve y arrastra a los actores del drama. Tristán muere de una herida incurable, e Isolda, simple y sencillamente "de amor".

La última ópera que quisiera comentar es una un tanto extraña en el sentido en que no es el amor romántico entre una pareja (o varias) lo que desempeña un papel principal, sino la asociación y sujeción de la mujer a su maternidad. En *Die Frau ohne Schatten* (La mujer sin sombra) de Richard Strauss, el Emperador de las Islas del Sureste está casado con un ser sobrenatural, hija del Rey de los Espíritus. Se aman pero no tienen hijos: según algunas interpretaciones porque ella es estéril y según otras debido a que sencillamente no quiere tenerlos, por esta razón ella no tiene sombra, lo que también simboliza el carácter no totalmente humano de la mujer. Keikobad, padre de la emperatriz, decreta que a menos de que ella adquiriera una sombra, deberá dejar la tierra y el emperador deberá ser convertido en piedra.

El Aya de la Emperatriz decide ayudarla a buscar una sombra y así llegan a la cabaña del tintorero que es paciente y bueno y de su esposa que es quejumbrosa, regañona y que tampoco le "ha dado" un hijo en los nueve meses que llevan de matrimonio. El Aya ofrece riquezas a la mujer de Marak el tintorero, a cambio de su fecundidad y de su sombra. Ella acepta y así deberá negarse coitalmente a Barak. La ópera continúa con un argumento por demás complicado pero, en resumidas cuentas, lleva a las dos mujeres de estratos sociales opuestos, la emperatriz y la tintorera, a aceptar su potencial maternidad, la primera adquiriendo una sombra sin quitarle la suya a la segunda con la consiguiente felicidad de todos los personajes (especialmente los masculinos). Durante toda la ópera se escuchan voces de los niños aún no nacidos de ambas parejas.

A mi modo de ver, ésta es la ópera en la que más evidente es el control social de la sexualidad y sus consecuencias. El Rey de los espíritus (¿el Estado?) dicta cuándo y cómo deben las mujeres tener hijos, y el argumento sugiere los modernos dilemas de los úteros alquilados, de la maternidad como una opción y no una obligación, de la anticoncepción: Por supuesto, triunfan el "instinto" y el "deber" maternos con la sumisión de las mujeres a su destino. No podría esperarse otra cosa de Strauss y de su libretista, Hugo von Hofmannsthal.

¿Tendremos algún día óperas con mujeres independientes, autónomas, responsables de sí mismas y, aún más difícilmente con hombres que acepten y respalden a las mujeres; parejas liberadas de estereotipos, es decir, otra sociedad? *JBM*

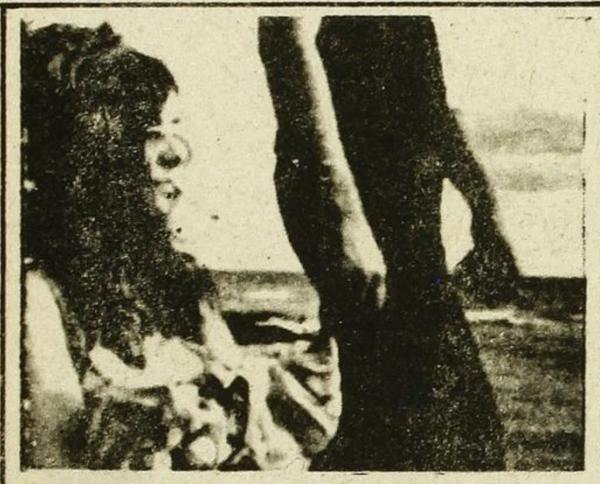


Jorge Martínez *

Turtle Blues

La 4 cae en la buchaca del lado derecho (?)
Tal vez afuera pasa Lady Godiva cabalgando en una moto
Estoy pensando Janis en el día de tu asesinato:
...se encontraba tirada entre la cama y la mesa de noche,
vestida con un breve camisón. Al volverla,
descubrieron que sus labios sangraban y su nariz estaba rota.
En una de sus manos retenía con fuerza 4.50 dólares."
La tristeza es una carcajada en un cuarto oscuro y lleno de ratas
Si logro una buena triangulación caerán la 12 y la 15
Recuerdo tu risa quebrada en Mercedes Benz
Sólo tu voz y el baterista llevando el ritmo
Hay un foco de cincuenta watts. Favor de guardar silencio.
En estas condiciones debo realizar algo brillante
Debo reconstruir para mí y para otros a la gran bruja.
Te enamoraste del hombre sitting in the dock of the bay:
"El forense del Condado de Los Angeles, Thomas Noguchi,
no aclaró la confusión en su reporte preliminar,
emitido al día siguiente,
pero afirmó que murió a causa de una dosis excesiva de drogas,
si bien no especificó cuáles fueron:
alcohol, somníferos o algo más poderoso."
No te equivocarás amigo si en tu memoria aparece Marilyn Monroe
Estoy de tu parte muchacha si mencionas al American Dream
¿Qué presidente yanqui habló de la Gran Sociedad?
Por supuesto: Carlos Marx observa silencioso mi juego
Y afila su sonrisa más irónica desde el fondo de sus ojos.
Tú sabes: el Moro de Tréveris casi siempre tiene la razón.
En esta parte del mundo todavía vivimos en la prehistoria
El 4 de octubre de 1970 la muerte te visitó en Landmark
gran edificio de estuco situado en la Avenida Franklin
cerca de los estudios de Sunset Boulevard
cerca de las oficinas de las compañías disqueras
cerca de las editoras de música.
Según el encargado de Landmark Motor Hotel
es un edificio "pintado en color naranja explosión solar y pardo oso."
Los buitres policiacos comunicaron a los buitres de la prensa:
"Janis Joplin tenía de diez a catorce marcas recientes de aguja
en el brazo izquierdo."
Ese día AMERIKKKA aulló de placer
Y como sucede cuando nadie se preocupa por los vivos
Nadie te advirtió en tu idioma *and the next shot will be your last*.
En mi mente flota tu pasión por Otis Redding:
"... Y cuando abríamos, allí estaba ella, entre los demás muchachos,
recargada en el borde del escenario y mirando hacia arriba
maravillada por la habilidad de Otis.
En una ocasión fue atrás del escenario
para pedirle su autógrafo.

Martínez, Jorge, poeta mexicano, dirige el taller de lectura en el CCH Naucalpan. Ha publicado varios libros de poesía: "El blues de la tortuga" es uno de ellos.



Era como un aficionado al beisbol."

Mujeres estúpidas pequeñoburguesas triviales charlan en la calle:
"¿Y no tenía parientes...? Hacía mucho ruido cuando ensayaba con su orquesta, si puede llamársele así... Nosotros nunca le hablamos. Ella se limitaba a pasar en su auto una y otra vez."

Estuviste sola toda la vida. Sola y sin amor real.

Fuiste una negra blanca o viceversa.

Con el estilete del blues en el centro del pecho.

La 13 no cayó como yo había imaginado.

Debo pensar con cuidado los efectos. La iluminación es pobre

¿Mis lágrimas podrían rasgar el paño de esta mesa de billar?

Te derrumbaste con la espada del blues en el corazón.

El periodista Paul Nelson dijo acerca de ti:

"Se tiene la alarmante sensación de que el mundo de la Joplin está equilibrado precariamente sobre lo que le ocurre en la música.

El grado necesario de cinismo

que se requiere para sobrevivir en cualquier medio

ha sido sepultado por una tremenda dosis de ingenuidad."

Observa Janis: ángeles de fuego y lluvia te llevan flores al cementerio.

Las mismas rosas que tú depositaste ante la tumba de Bessie Smith.

¿Quién puede ignorar que Bessie Smith

fue rechazada por un hospital sureño debido al color de su piel?

¡Poca cosa en verdad!

IN GOLD WE TRUST (como dicen los gringos).

Sería un buen título para una canción que hablara del crimen.

Te veo en el pequeño cartel pegado en la pared con tachuelas.

Relajada en un sofá. Acida erótica.

Los ojos vacíos perdidos en el vacío.

Reflectores de mierda alumbrando la habitación.

En el piso está un amplificador.

En una repisa alguien colocó un rollo de papel sanitario.

La botella de whisky entre tus manos. Sobre tu pierna izquierda.

Tristísima la Janis.

Te dijeron que las cantantes de blues morían jóvenes.

Te dijeron que las cantantes de blues terminaban muy jodidas.

Por la vida. Por el miedo.

Porque the wolves are running around my door.

Por eso te asesinaron Janis poco a poco.

Como a Marilyn (¿violada a los 6, a los 9 años?).

Te volvieron heroína de una cultura hecha para devorarte.

Como a Marilyn (había que trabajar muy duro para Hollywood).

Sólo te ofrecieron para tus problemas la alternativa de la evasión.

Como a Marilyn (alcohol, somníferos o algo más poderoso).

Tú afirmaste en alguna ocasión:

"Tal vez no dure tanto como otros cantantes,

pero creo que puede destruirse el hoy por pensar en el mañana.

Como casi toda mi generación, y aun como los más jóvenes,

miramos hacia nuestros padres y vemos cómo cedieron,

cómo se comprometieron y acabaron con tan poco...

De no haber sido por la música,

probablemente ya hubiera acabado conmigo misma."

Tus palabras calan como un arpón en el pez que soy ahora.

Pez jugando billar mientras caen la lluvia y la noche

Juan de Yepes (alias "San Juan de la Cruz") medita en su cuarto.

Saca la pluma del tintero y echa una ojeada al techo.

Escribe un poema para una increíble y fabulosa mujer:

"¡Oh si tu amor ardiese

tanto que mis entrañas abrasase!

¡Oh si me derritiese!

¡Oh si ya me quemase

y amor mi cuerpo y alma desatase!

Mujer asesinada en el Landmark Motor Hotel un domingo de octubre.

Yo salgo al frío de la calle solitaria.

Un piano lejano y melancólico anuncia la llegada del autobús. *Janis*

Angela Peralta

El 19 de julio de 1845 era bautizada una niña de tres días de nacida, en la Catedral Metropolitana de la ciudad de México, con los nombres de María de los Angeles, Manuela, Tranquilina, Efrena.

Con el tiempo, sería bautizada como "El Ruiseñor Mexicano" y su nombre, Angela Peralta, estaría irremediamente ligado al arte y a México.

Angela era hermana de mi abuelo, Manuel Peralta Castera. De niña escuché interesada las anécdotas y proezas de mi célebre pariente, tal vez la mexicana más universal, por que como es sabido, en la Scala de Milán no se ha escuchado otra voz como la de Angela Peralta.

En 1851 llegó a nuestro país la célebre diva Enriqueta Sontag, —entonces en la cumbre de su fama— para actuar en el Teatro Nacional.

Mi parienta, entonces de ocho años de edad, aprendió de memoria la Cavatina de *Belisario* la ópera de Bellini que cantaba la Sontag. Esta, al enterarse de que tenía una imitadora, quiso conocer a la atrevida que reproducía su modo de cantar, sus inflexiones y maneras teatrales... cuando vió a la pequeña imitadora, no solo se rió; pronosticó que tan

extraordinaria niña llegaría a ser una de las grandes cantantes del mundo, si la llevaban a estudiar a Italia.

Como su madre era maestra, le había enseñado el italiano, no se le dificultaba aprender las óperas de memoria.

En 1860, cuando tenía quince años de edad, Angela debutó con *El Trovador*, aquí en México. Su éxito fue tal, que con los ingresos que le produjo su *Eleonora*, ella y su padre partieron para Italia en 1861.

Después de una gira triunfal por Europa, en la que verdaderamente enloqueció al público, llegó el gran día, o mejor dicho, la gran noche: la del 23 de mayo de 1862, cuando debutó en la Scala de Milán.

A partir de esa fecha, su vida fue una serie de triunfos sucesivos hasta que regresó a México en 1865.

El público mexicano le tributó una emotiva bienvenida. Su carruaje fue arrastrado por la multitud desde las afueras hasta el centro de la ciudad.

Pero si su vida artística estuvo signada por el éxito, su vida privada estuvo marcada por la tragedia. Casada por amor con su primo hermano Eugenio Castera —a quien dedicó varias de sus composiciones— la diva fue



explotada sucesivamente por su padre y luego por su apoderado, Julián Montiel y Duarte, cuyos descendientes todavía disfrutaban de las riquezas producidas por esa voz angelical, que alcanzaba todos los registros (lo mismo cantaba *Aida* que *Lucia*, que *El Trovador*), voz de la que escribió el crítico Agustín Balderas: "...era una voz soberana que parecía descender de una región desconocida y superior a la terrestre, para infiltrarse como una caricia en el alma de sus oyentes".

El Papa, el zar de Rusia en persona, los reyes europeos, la obsequiaron con joyas y regalos. De poco disfrutó. Afectada en su salud —era evidente el

bocio que deformaba sus rasgos—, y luego la diabetes que la dejó ciega a los treinta y tantos años. Dicen que perdió la vista por el esfuerzo tan grande que hacía al cantar, y por la conformación de sus ojos, que eran saltones, propensos a la miopía desde niña, yo creo que perdió la vista por la diabetes.

Angela regresa a Europa y confirma su lugar de Prima Donna (a pesar de las intrigas de Adelina Patti y otras cantantes que envidiaban su voz, porque ninguna de ellas tenía su color, su registro) Los cronistas de la época, cansados de reseñar sus noches de triunfo, concluyeron así: "...algún

Haza, Isabel, La "Tía Chata" ha dedicado sus 83 años a la música y a recuperar textos, fotos, partituras y noticias sobre su tía, Angela Peralta.



día se dirá: yo oí el *Otelo* de Verdi, cantado por la Peralta, como los soldados del Primer Imperio decían: yo estuve en Austerlitz, con Napoleón”.

Muerto su marido en un manicomio, Angela pasa los últimos años de su vida manipulada por Montiel y Duarte, su apoderado, quien le hace creer que el público la había olvidado, dicen que la ponía a cantar detenida de un palo, cuando ya estaba ciega, por supuesto que el público no la olvidó nunca, eso decía el apoderado para no pagarle.

Angela muere el 30 de agosto de 1883, contagiada por el cólera que asolaba a la ciudad de Mazatlán en esos días. Montiel y Duarte se casa con ella en *artículo mortis* se dice que él mismo le sacudió la cabeza —ya inconsciente— para simular el consentimiento. De esta manera, él quedó como su heredero. Todo le quedó a él: joyas, fincas, muebles, cuadros, casas, propiedades.

Angela ganó mucho dinero, pero no disfrutó de nada. A nosotros no nos quedó nada, solo las fotos, las cartas y su *Album*

Musical, con sus composiciones. Cuando murió tenía 38 años de edad. En su acta de defunción quedó asentado: “...Angela Peralta, de profesión Prima Donna Absoluta de la Opera de Italia...”.

Por sus cartas, que denotan un talento singular, por los recuerdos de familia y las anécdotas que conservamos, yo me siento muy cerca de esta excepcional mujer, que no fue únicamente una cantante con una voz privilegiada, sino una virtuosa ejecutante del

piano y el arpa, que estudió toda su vida y fue, además, compositora.

Yo quisiera que Bellas Artes construyera una estatua de mármol, como las que hay en los teatros de las grandes ciudades del mundo para honrar la memoria de los artistas; quisiera que se grabara un disco con sus composiciones de su *Album Musical*, para que las generaciones actuales no olviden a esa mujer que vivió para el arte y que tanto brillo y renombre dio a nuestra patria, a México.

El matriarcado sentimental de Christina Rubalcava



Gracias a la vida



Tú sólo tú

Ellas no bailaban boleros: en mi recuerdo, bailábamos el mambo en el Salón Los Angeles, el danzón en el Río Rosa y el cha-cha-chá en el decrepito Leda. El bolero se escuchaba. Tomados de la mano. Mirándonos a los ojos, repasando el vocabulario y los sentimientos de nuestra última cursilería latinoamericana, frenada acaso por normas de buen gusto, disfrazada a menudo por las caretas de una sensibilidad que quisiera ser otra, de allá, proustiana y siempre en larina de Lara, manzanera, ruizeña, barcelatosa, larina y latina, levadura de nuestro optimismo melodramático que prefiere el llanto aleve de la telenovela a cualquier gravedad trágica que ponga en entredicho nuestra vocación primera, que es la de la Utopía. El Nuevo Mundo del bolero es el de esa utopía degradada, pero jamás renunciada regada "por agua que cae del cielo", flor que ya no retoña "porque tiene muerto el corazón". Rescatar el Paraíso — la vereda tropical — mediante las operaciones del corazón es el proyecto imposible del bolero, típica forma antipopular de una cultura elitista de decadencia (es decir: divertida), lenguaje culterano de los modernistas adaptado a las necesidades sentimentales de la alcoba, la playa y el burdel. Amado Nervo vive en la voz de Lucho Gatica. No, bailar el bolero hubiese sido una profanación, como bailar un oratorio de Bach. Sólo Antonio Badú, con Leticia Palma entre los brazos, se atrevía a hacerlo mientras murmuraba las inmortales palabras: "Hipócrita, sencillamente hipócrita, perversa, te burlaste de mí". Lamento de los amores traicionados, el bolero, a diferencia del tango, a diferencia del corrido ranchero, nunca desemboca en la sangre. El corazón llora por dentro. No hay crimen pasional en el



Hipócrita



¿Por qué te hizo el destino pecadora?

bolero. Oda a la sensiblería de la clase media, en el bolero las Cleopatras y los Otelos del sub-desarrollo se dan cita nocturna para encarnar la paradoja de una misoginia delirante — la mujer es pecadora, hipócrita, vendida, perversa, aventurera — en la que la sangre nunca llega al río porque el macho se muestra extrañamente impotente, adorador y dominado por la hembra. En el gran matriarcado del bolero, el hombre no pretende ser dueño de la mujer, sabe que Dios nos hizo quererlas para hacernos sufrir más, siente celos hasta de lo que pudo ser, pero está dispuesto a creer que no existe el pasado “y que nacimos el mismo instante en que nos conocimos”. Al cabo, habrá una recompensa: “yo no sé si tenga amor la eternidad”, pero “allá tal como aquí . en la boca llevarás sabor a mí” Con los ojos implacables de las terribles diosas ambiguas del panteón azteca — vida y muerte, corrupción y pureza, alba y crepúsculo — Cristina Rubalcava pinta ahora el orden del matriarcado secreto de América Latina, el oratorio de las mujeres humilladas, pero vengativas, de los amores perdidos que dan luz a la vida apagándola después, de las bocas de púrpura encendida que nunca podrán besarse, y donde crueles son las preguntas que nos grita el corazón. Música disfrazada, el bolero pintado por Rubalcava es nada más y nada menos que “el último brindis de un bohemio por una reina”. Luego, como dijera Hamlet, el silencio. O sea: no me platiques más, déjame imaginar. *Jem*

Princeton,
8 de julio de 1980.

Patricia Morales*

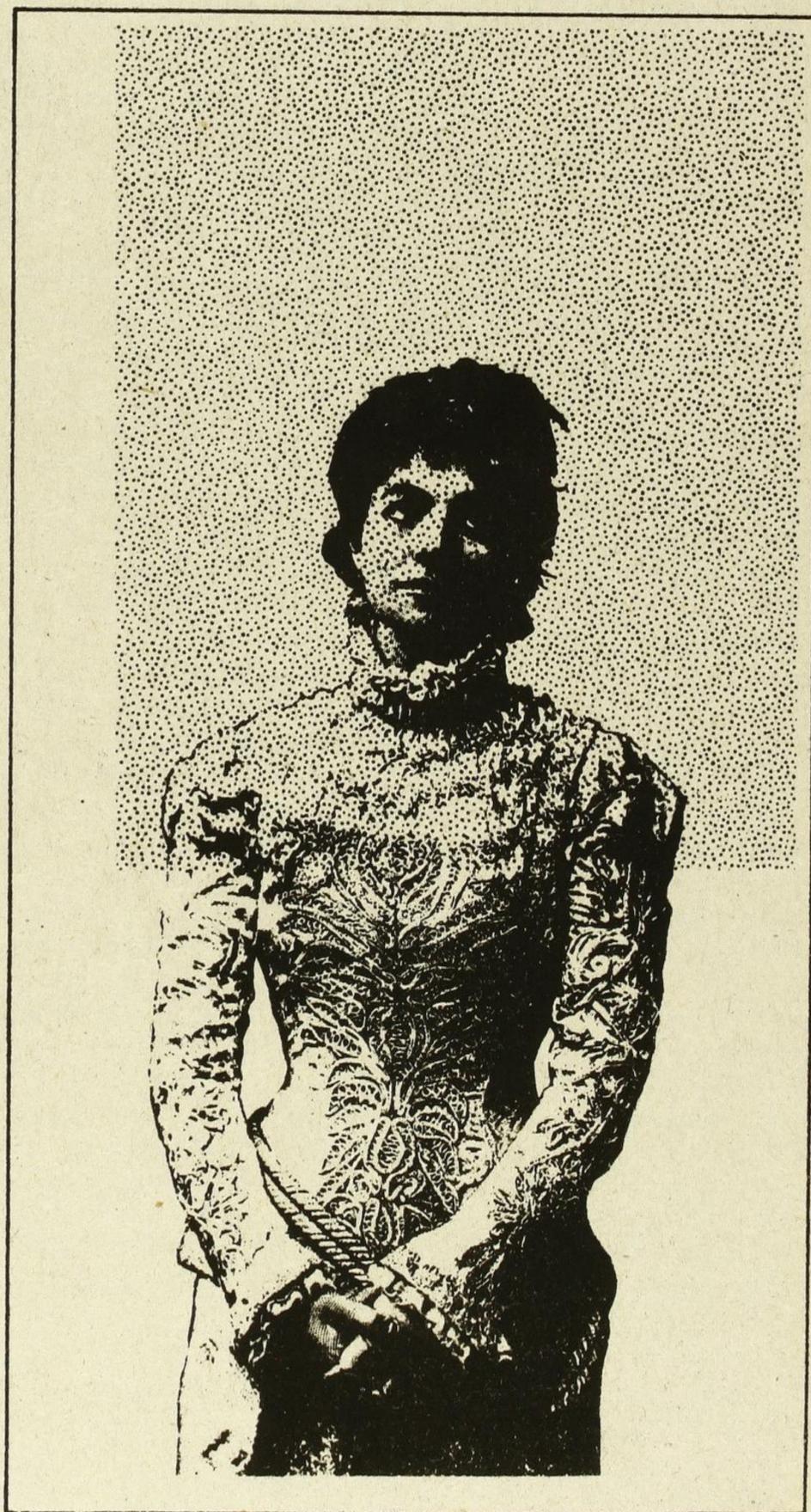
Mi vida, de Alma Mahler-Werfel

No fue así. Pero acaso Alma Mahler-Werfel pudo pasar a la historia como compositora. En lugar de desarrollar su propio talento optó por consagrar su vida a los hombres que amó, todos artistas. Y con una actitud muy femenina, incluso maternal, se dedicó a cuidar de ellos con esmero y favorecer un ambiente propicio para la creación.

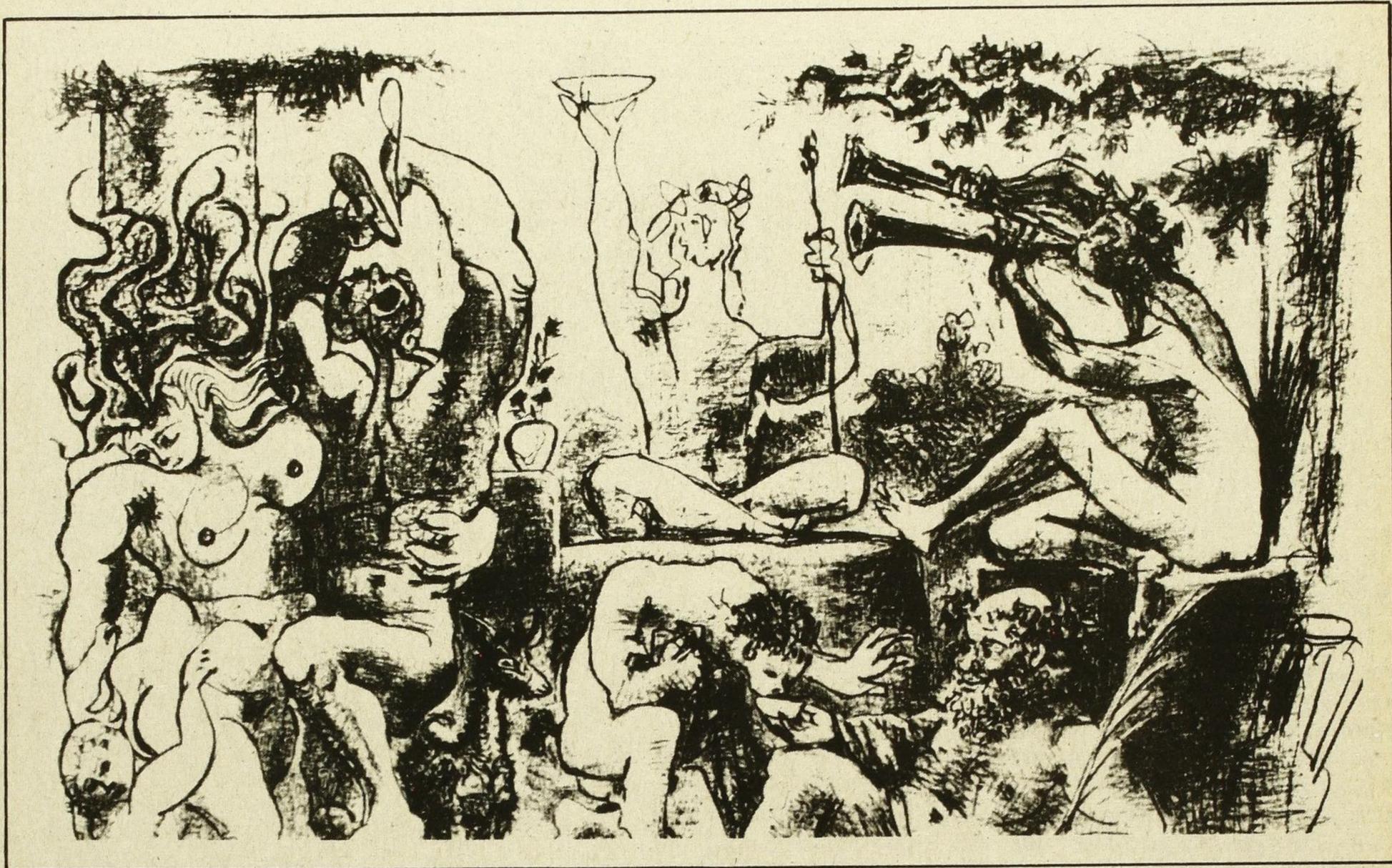
Alma nació en 1880; contemporánea de Lou Andreas Salomé, le tocó vivir en la Viena de Freud, más libre que la sociedad puritana de Inglaterra en la que escribió la autora de *Tres Guineas*. El sacrificio de su carrera se explica, quizá, por el tamaño de los personajes con quienes convivió; no, no debió haber sido fácil para una mujer destacar al lado de Gustav Mahler. Y también a la prematura muerte de su padre. Emil J. Schindler "fue el paisajista más importante de la monarquía austriaca", aristócrata y de fácil conversación, "era amante de la música. Tenía una maravillosa voz de tenor alto y cantaba lieder de Schumann y cosas por el estilo". Además, "mi padre siempre me tomó en serio". Murió cuando Alma era apenas una niña de doce años. Y desde entonces buscó la mirada paterna en los hombres amados.

Primero en Gustav Klimt, pintor ya famoso por aquellos años, a quien conoció en casa de su padrastro Carl Moll. Ella era muy joven y su madre interrumpió violentamente sus relaciones. Ya había escuchado su obra, cuando conoció personalmente a Mahler a los veinte; se casó con él dos años después. Su matrimonio fue difícil. Alma empezó a componer música a la edad de nueve años, y continuó tenazmente sus estudios hasta que Gustav, aún antes de casarse, "exigió que abandonase inmediatamente mi música, que tenía que vivir sólo para la suya". Y ella aceptó. Como Sonia Tolstoi, quien pasaba en limpio y corregía una y otra vez las páginas de su marido, Alma utilizó su saber musical para copiar el trabajo de Mahler. Y no fue feliz, a juzgar por lo que ella misma dice en su libro: "Gustav vive su vida y yo también tengo que vivírsela". Pero a cambio se imaginaba comprometida con ese destino de grandeza masculino y vivió con el creador antes que con el hombre; más que de caricias y ternura, su amor se alimentó de notas musicales. Dos hijas nacieron de su unión: María y Ana. Mientras Mahler componía sus *Canciones de los Niños Muertos*, Alma, horrorizada, contemplaba a sus dos niñas corretear felices por el jardín. No sabía que su María iba a morir poco después. Y también Gustav en 1911. A los treinta años, con Ana de seis. Alma pudo recuperarse; pero no retomar el camino de la creación: ya era tarde para eso. El encuentro con Mahler había sido decisivo.

Un año después conoció al pintor Oscar Kokoschka, y tuvo



Morales, Patricia, periodista. Colabora en UNOMASUNO. Ha publicado "Indocumentados mexicanos".



con él un romance intenso que luego se convertiría en apasionada amistad de por vida. Oscar se quería casar con ella, pero "sus celos y su desconfianza acabaron con nuestra unión". A saber por qué no aceptó, ya que "toda la pureza de este mundo salía a mi encuentro en Oscar. Pero yo no podía soportar la luz fuerte". A Walter Gropius, destacado arquitecto, lo había conocido en 1910; y fue él quien se convirtió en su segundo esposo cinco años después. "Mi voluntad está clara: no quiero otra cosa que hacer feliz a este hombre". Sin embargo, a pocos meses de su matrimonio leyó un poema de Werfel: "el poema me impactó. Me sentí fascinada, presa del espíritu de Franz Werfel. Este poema es una de las cosas más bellas que conozco"; y le puso música. Un año después nacía Manón, hija de Alma y Walter. Durante el otoño de 1917 conoció a Werfel, quien amaba la música de Mahler. Y desde el primer día Alma se sintió atraída por él. "Me fui al dormitorio con mi marido y las sensaciones más extrañas. Embriagada de música, me dormí al lado de alguien que se me había vuelto singularmente extraño". Ya a principios de 1918 Alma y Franz se amaban.

Ese amor fue el responsable de que ella diera a luz prematuramente a su único hijo; y de que se viera al borde de la tumba. Es conmovedor el texto de Werfel sobre su pasión por Alma durante aquellos meses. Esta experiencia la uniría al escritor para siempre. Pero ese niño murió antes de cumplir el año; y Alma se divorciaría de Gropius. Porque él estaba lejos en la guerra y también porque "Doña música nos separó. No era lo suyo". En cambio quería a Manón más que a nadie. "era congénito en ella ese milagro de equilibrio al que yo siempre he escapado".

Se casó con Franz Werfel en 1929, a los 49 años. Y todo parece indicar que Alma por fin halló la tranquilidad amorosa con este escritor judío pero conversó al catolicismo, de filiación izquierdista primero y luego feroz anticomunista. En

1937 comienzan su peregrinar huyendo del peligro nazi; hasta que llegaron a los Estados Unidos: Nueva York y California. A fines de 1945 murió Werfel. Y Alma, en 1960, vivía aún en Nueva York, administrando dos empresas: una herencia musical y otra literaria, de las cuales siempre fue perfectamente consciente.

Mi Vida de Alma Mahler-Werfel es un libro escrito a saltos, desordenado y lleno de vehemencia; como su vida misma. Mujer de intensas pasiones y experiencias profundas; disfrutaba de la compañía de amigos. Uno de sus aciertos es, sin duda, los retratos de los personajes con quienes convivió. Amó mucho y también sufrió mucho, sobre todo la muerte de sus seres más queridos: en primer lugar la de su padre, luego la de Mahler y su hija María; después Martín a los diez meses y más que la de nadie, padeció la pérdida de Manón en 1935; finalmente Werfel, y con él la de muchos amigos que quería.

Su libro nos deja la impresión de una mujer dependiente, no obstante contar con todos los recursos —herencia, belleza, talento, vitalidad— para llevar una existencia, no solitaria, pero sí autónoma. De una mujer que buscó la mirada aprobatoria y amorosa del padre; y que a cambio de esa comprensión incondicional: apoyo y aliento para el desarrollo creativo, encontró grandes pasiones, intranquilidad y el íntimo conocimiento de hombres geniales. Vivir la música, la gran música y también la pintura y literatura (las dos primeras pasiones del padre); poseer el arte mediante la unión con sus creadores parece haber sido su destino: "He tenido una vida hermosa. Dios me permitió conocer obras geniales de nuestro tiempo antes de que dejarán las manos de sus creadores. Y si me fue dado sostener algún tiempo los estribos de esos abandonados de la luz, mi existencia queda justificada y enriquecida".

Destino, por lo demás, no poco frecuente en las mujeres.

Elena Poniatowska

Amparo Ochoa

Nadie tiene derecho a alimentarse de otro, nadie tiene derecho a vivir de otro, nadie tiene derecho a cortar alas, a cerrar puertas, a tapar ventanas. Y sin embargo, la mujer ha sido relegada siempre y durante toda su vida se ha estrellado con los "No, no, no", "Esto no es para ti", "Esto nada tiene que ver contigo". ¿Con qué tiene que ver la mujer? Con la maternidad, el servicio, los oficios pequeños, la rutina. ¿El amor? Sí, claro. Desde niña se le indicó que ése era su patrimonio, tan impreciso y desgredado como la nebulosa de Andrómeda que gira por los espacios siderales. "A ti te toca el amor y te lo dará un solo hombre y se lo transmitirás a tus hijos y a los hijos de tus hijos, esa será tu descendencia, tu semilla sobre la Tierra. Ellos girarán en torno a ti construyendo diques y contrafuertes, edificios de cristal e imperiales torres que rasgan el aire, descubrirán continentes e irán hasta el Centro de la Tierra, asolarán los mares y conquistarán al cielo por asalto, y en la noche, regresarán a ti, oscuridad, mujer que teje junto a la chimenea".

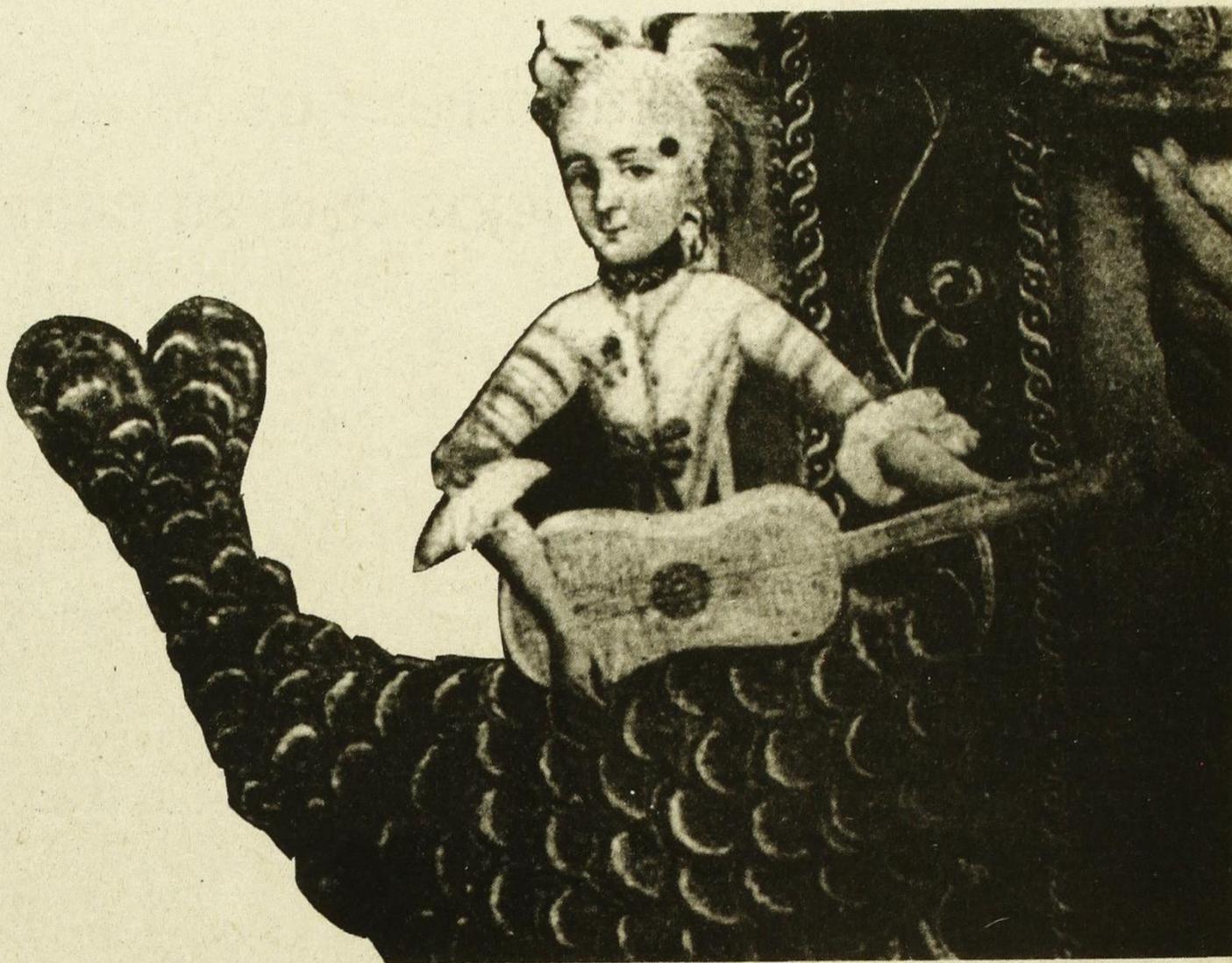
¿Y qué tal si de pronto las mujeres decidieran también emprender el viaje? ¿Y qué tal si cerraran la puerta de su casa y echaran bajo el tapetito que dice "bienvenido" la llave de la abnegación? ¿Y qué tal si tocaran bajo su propia música? ¿Y qué tal si se pusieran botas de explorador, cargaran al hombro con su mochila, llevaran un piolet y de vez en cuando se lo encajaran en la garganta a modo de advertencia? ¿Qué tal si quisieran analizar el átomo y desmenuzar cosmogonías para en la noche regresar a casa a gritarle reproches al hombre y pedirle reparación de dos



mil años? A ver, a ver ¿qué tal? El mundo al revés volteado para que vea usted. Puras botellitas de Jeréz alebrestadas diciendo sus verdades para que el mundo se ponga el saco y cambie y venga sobre nosotras el reino de los cielos, ya no del hombre, el de allá arriba, que con sus nubes rosadas y sus crepúsculos ensangrentados es a veces tan arrebatadoramente femenino.

Amparo Ochoa le canta a la mujer que abre la ventana, a la que franquea la barrera, a la que rompe las ataduras, a la que se quiere a sí misma (¡Ay Dios, cómo les gusta eso de "quererse a sí mismo" a los psicoanalistas), a la que se suelta el pelo, a la colegiala que se oculta asustada tras los pilares y los pasadizos escondiendo bajo un delantal a cuadritos los meses de más, a la que trae en la mochila, además del cometa aposentado en su vientre, un corazón pintado que dice: "Tú y yo". Amparo

Ochoa abre los brazos y desafía. Amparo ahora cuestiona, no solo canta por cantar sino por denunciar que los niños en la calle lloran de hambre y las Marías se pican los dedos al bordar y traen el alma cacariza de tanto piquete, que en México el patrón hincha su panza con el pellejo y los huesos de los fregados, que México es el país de la impunidad, que unos son los que dominan, ¡eso sí, Oh, tan pulcramente! y otros los que avientan los gargajos en la banqueta, se ponen pedos, se rascan las verijas, andan de sinvergüenzas, de cafres employerados, troles, greñudos, motos, no hay quien les de trabajo porque no saben hacer nada, eructan, los acarrearán a la plaza de toros para que le hagan bulto al candidato —a ellos, los mucho menos que nada—. Y mueren porque los muros se vienen abajo, y aplastados son cubiertos con periódicos. Sí, sí, unos son los pelados y otros los arrogantemente saludables,



los trajeados, los licenciados, los del prestigio, los que planifican, los que van a Cancún, los de la Reforma Agraria, los del Bannural, el IEPES, el INFONAVIT, el FONATUR, el BANOBRAS, el ALFA, el CREA, LA CONASUPO, hijoles, nuestros meros meros papacitos que nos cuidan, nos protegen y nos respetan.

Amparo Ochoa fue una niña libre. Como le gustaba bailar, la subieron a una mesa grande donde comían los diez hermanos con sus padres, quitaron el mantel de linóleo floreado y ¡A darle! Amparo tenía buenas piernas porque los hombres y las mujeres se dan fuertes en Culiacán. ¡Ay, los norteños, tan coloradotes! Y ellos la rodearon, protegiéndola. Toda vestida de escarolas, aquí en las mangas y acá en las pompas, Amparo bailó el danzón. Y la rumba. Y los boleños. Y el rico mambo. Los vecinos pagaban veinte centavos por verla y palmeaban al seguir sus piruetas y sus contoneos, criatura joven y elástica, "Toma chocolate, paga lo que debes", criaturita a quien nunca se le ha olvidado vivir, criatura flexible y feliz subida a la mesa que los diez hermanos hicieron a machetazo limpio. Arbolada y ondeante. Amparo

se puso a cantarles a todos los niños de los pueblos de Sinaloa, de Sonora, de Coahuila "Se va el Caimán, se va el caimán, se va para Barranquilla" y con los bolsillos de sus jeans repletos de romances atravesó barrancas y arroyos, tan tranquila como el caimán, pero menos hocicona, verde y reluciente como las grandes hojas brillantes que hablan de la jungla y de toda esta vegetación intrincada y pantanosa que es la América Latina. Así recorrió los pueblos de América que luchan por su libertad, los del cielo azul rasgado por los balazos que no son cohetes (en México, hasta los cohetes son de pólvora mojada) los pueblos calientes del trópico, de las lianas y manglares, zonas inexploradas que ni siquiera aparecen en el mapa, Guatemala, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Cuba, lindo caimancito, y entonó a Gabino Palomares, a Chava Flores, a Roberto González, a Carlos Mejía Godoy, su zentzontle y su colibrí, su guardabarranco, pájaros de la sierra y de la fronda, allí donde los hombres de barba crecida beben agua de manantial y pelean la vida y el pan.

Ahora Amparo le canta a la mujer, la previene y la alienta: "Mujer, si te

han crecido las ideas/ de ti van a decir cosas muy feas/ cuando no quieras ser incubadora/ dirán no sirven estas mujeres de ahora/ Mujer, semilla, fruto, flor, camino/, pensar es altamente femenino/ hay en tu pecho dos manantiales/ fusiles blancos/ y no anuncios comerciales"/.

Al igual que otros toman su fusil, Amparo alza la voz y es esta la más bella de las armas. A José Revueltas que empuñó su pluma para dar su grito de guerra, le hubiera gustado esta hermosísima voz de mujer hermosa, la reciedumbre y la altivez de Amparo Ochoa. Amparo anuncia la buena nueva por los caminos, pregona el día de la gran liberación, el día en que ningún hombre esclavice a otro (y por lo tanto se esclavice a sí mismo), el día en que ningún hombre sea para ninguna mujer, un ancla que la arrastre hasta el fondo del Océano, el día en que ningún país sea un pulpo asfixiando a otro, el día que a ningún niño le falte su cometa, el día en que se acabe el orden caníbal y nadie devore a nadie y el granero sea de todos y las uvas sólo estén verdes para las zorras plateadas. *Jom*

Esta mujer que viene * de tan lejos con su canto

Violeta Parra penetra al mundo por la puerta de San Carlos, pequeña ciudad chilena, cercana a Chillán, el 4 de octubre de 1917. Un mes y tres días más tarde, triunfa la primera revolución socialista en las antípodas de Chile, acontecimiento que marcó profundamente la historia de los pueblos del mundo, y más fundamentalmente a las generaciones que nacen y se despliegan a la sombra de su influjo. Violeta lo sentirá y será testigo y juglar de las luchas de su pueblo. Las canciones campesinas que cantará más tarde, aprendidas muchas de ellas en su primera juventud, en la primera de sus juventudes, le hablarán del amor, y ella mirará al amor desde el borde, primero contemplará el desangrarse de los otros, hasta que un día aullará su desgarradura con la sangre al cuello. Para las cosas de la vida no hay espectadores. Y con la sangre al cuello dejará de cantar las experiencias ajenas para narrar las suyas.

Arauco tiene una pena
que no la puedo callar
son experiencias de siglos
que todos ven aplicar.

Arracimada la familia en torno al viejo profesor de música, campechano, dulce, enamorado del vino, el viejo Parra recorre el campo y las ciudades del sur en busca de trabajo, especialmente después de que la dictadura de Ibáñez arremete contra la clase trabajadora, desintegra los sindicatos, elimina a los adversarios políticos y culmina dirigiendo los fuegos de su artillería contra el profesorado, que es, a su juicio, el sembrador de los vientos cuyas tempestades cosecha. Es esta la primera relación de Violeta con los avatares políticos.

Chile limita al Norte con el Perú
Y con el Cabo de Hornos limita al Sur
Al medio de Alameda de las Delicias,
Chile limita limita al centro
De la injusticia.

El padre, amargo y hosco, arrastra a la familia en una fuga constante. La miseria, como un cóndor hambriento se abate sobre la casa campesina de esta familia intensa que resuelve sus penas en fiestas familiares; de estas fiestas, de esta vitalidad comunitaria, guardará siempre Violeta un poderoso calor de resolana:

Al centro están los valles con sus verdores,
donde se multiplican los pobladores.
Cada familia tiene muchos chiquillos,
en su miseria viven en conventillos,
en conventillos.

Sus primeros años conocen las polvaredas fecundas de la historia social chilena. Tras la masacre de San Gregorio (1921) se funda el Partido Comunista, al cual Violeta pertenecerá en 1946; vendrán luego una serie de dictaduras militares, la entrega del cobre a los norteamericanos, la compañía de teléfonos a la ITT y la descarga de una violenta represión contra los trabajadores organizados que arroja un saldo de asesinatos incontables, carcelazos y atropellos.

Miren cómo sonríen los presidentes
cuando te hacen promesas al inocente.

Miren cómo le ofrecen
el sindicato
este mundo y el otro
los candidatos.

Violeta experimenta en carne propia, el estilo de gobernar de la derecha:

Mientras más injusticias, señor fiscal,
más fuerzas tiene mi alma para cantar.

La experiencia política abre las compuertas de su sensibilidad; el tema central de su poesía es el sufrimiento de los trabajadores, los abusos del gobierno y del clero;

Porque los pobres no tienen
en este mundo esperanza,
se amparan en la otra vida
como una justa balanza,
por eso las procesiones,
las velas, las alabanzas, palomitay,
¡qué cosas tiene la vida, sambitay!

La tradición campesina, las viejas coplas populares van a enriquecer las propuestas musicales que formula y van a constituir una intensa búsqueda de estilo y expresión.



Un ojo dejé en Los Lagos
en un descuido casual,
el otro quedó en Corral,
en un boliché de trago.

Su fantasía desbordante, sus dificultades técnicas, la convierten en una pieza difícil. Violeta logra, mediante la isocronía, la síncopa, la parcelación silábica, la trastocación de vocablos, cambios tonales y excelentes efectos disonantes en el trabajo de la guitarra:

Me han preguntádico muchas persónicas
si peligrosícas para las másicas
son las canciónicas agitadóricas.
¡Ay que preguntica más infantilica!
sólo un piñúflico la formulárica,
pa mis adéntricos yo comentárica.

Preguntádónicos partidirísticos
disimuládicos y muy malúlicos,
son peligrosícos más que los vérsicos,
más que las huélgicas y los desfílicos,
bajito cuérdica firman papélicos,
lavan sus mánicos como Pilático.

Lo que yo cántico es una respuéstica
a una preguntica de los graciósicos
y más no cántico porque no quitérico:
tengo flojérica en los zapáticos,
en los cabéllicos, en el vestídico,
en los riñónicos y en el corpiñico.

Su contenido reconoce otros orígenes y otras influencias: la poesía popular, el canto popular.

Violeta misma reconoce esa influencia:

“Cuando me iba a imaginar yo que al salir
a recoger mi primera canción, un día del
año 53, en la Comuna de Barrancas (en Santiago)
iba a aprender que Chile es el mejor libro
de folklore que se haya escrito.

Cuando aparecí en la Comuna de Barrancas
a conversar con doña Rosa Lorca, me pareció

abrir este libro. Doña Rosa Lorca es una fuente folklórica de sabiduría. Es una mujer alta, gorda, morena, de profesión partera campesina. Es arregladora de angelitos, es cantaora, sabe santiguar niños, sabe quebrarles el empacho, sabe las palabras que hay que decir cuando hay mala suerte en la casa. Detrás de la puerta tiene crucecitas de palquí; sabe ahuyentar al demonio con unas palabras especiales; es decir, Rosa Lorca, de la Comuna de Barrancas.

Entre 1932 y 1952, Violeta compone numerosas canciones, se casa, se divorcia, vuelve a casarse, nacen sus hijos Isabel, Anjel, Carmen Luisa y Rosita Clara. Comienza a recorrer la campiña chilena y los barrios populares de Santiago, a la búsqueda de canciones conservadas en la memoria del pueblo:

Las lágrimas se me caen
pensando en el guerrillero
como fue Manuel Rodríguez
debiera de haber quinientos...

Surge su personalidad fuerte, definitiva, identificada con el canto anónimo del pueblo. Sus trabajos despiertan interés en algunos círculos europeos. Violeta viaja a Europa y luego regresa a la Peña de la calle Carmen, que será, junto con su carpa, el escenario de sus triunfos. Inquieta y chispeante, llena de vida, renovada, se incorpora y preside noche a noche, la fantástica asamblea de la calle Carmen.

Quienes la tratan en esos años afirman que Violeta poseía una de las más profundas temuras femeninas, pero que era, además, un terremoto voluntarioso y agresivo, dominante y avasallador.

En esa época, en América Latina surge un himno de esperanza:

Gracias a la vida
que me ha dado tanto.

La canción comprometida se convierte en el himno de la clase trabajadora latinoamericana, de los estudiantes, del pueblo.





Campea en su canto todo el fuego de la lucha social: huelgas, denuncias; arremete contra la injusticia, la miseria, la opresión militar; como ramalazos surgen entre sus imprecaciones imágenes de liturgia:

Miren cómo nos hablan
del Paraíso,
cuando nos llueven balas como granizo.

Un día enferma de hepatitis y en la inmovilidad, descubre que es una artista del tapiz. Sus apilleras son solicitadas en Francia. Regresa a Chile, donde vuelve a buscar las canciones campesinas:

“Quiero contarles de mí. He llegado a un punto de mi trabajo en que ya no me basta con pintar, tejer, hacer cerámica, componer y cantar en aislamiento. Necesito ahora la comunicación, la conexión de mi trabajo con el mundo que me rodea... yo vivo recorriendo mi país, mi trabajo consiste en recoger las canciones y mostrarlas lejos del lugar en que han sido encontradas...”

Su estilo evoluciona. Su guitarra aprende. Es el punto de despegue. Desde esta música, ingenua y melancólica, simple, carente de pretensiones, se elevará hasta culminar en el drama:

Maldigo del alto cielo
la estrella con su reflejo...

Maldigo la primavera
con sus jardines en flor
y del otoño el color
yo lo maldigo de veras;
a la nube pasajera
la maldigo tanto y tanto
porque me asiste un quebranto...
¡cuánto será mi dolor!

Violeta Parra pone fin a sus cantos el 5 de febrero de 1967.
¡Qué cosas tiene la vida, zambitay! *VP*

*Texto elaborado con datos de los libros *Violeta Parra* de Patricio Manns, ediciones El Juglar, Barcelona, 1976; y *La nueva canción chilena*, ediciones de La Casa de Chile, México, 1982.

Poemas

Nos ataviamos, nos enriquecemos

Nos ataviamos, nos enriquecemos,
con flores, con cantos:
ésas son las flores de la primavera:
¡con ellas nos adornamos aquí en la tierra!

Con Flores negras veteadas de oro...

Con flores negras veteadas de oro
entrelaza el bello canto,
con él vienes a engalanar a la gente,
tú cantor:
con variadas flores
revistes a la gente,
gozad, oh, príncipes.

Ponte de pie, percute tu atabal...

Ponte de pie, percute tu atabal:
dése a conocer la amistad
Tomados sean sus corazones:
Solamente aquí tal vez tenemos prestados
nuestros cañutos de tabaco,
nuestras flores.

Ponte en pie, amigo mío,
toma tus flores junto al atabal.
bellamente canta aquí,
el ave azul, el quetzal, el zorzal
preside el canto el quechol,
le responden todos, sonajas y tambores.

Los cantos son nuestro atavío...

Como si fueran flores
los cantos son nuestro atavío,
oh, amigos:

Con ellos venimos a vivir en la tierra

Verdadero es nuestro canto,
verdaderas nuestras flores,

el hermoso canto,
aunque sea jade,
aunque sea oro.
ancho plumaje de quetzal...

No acabarán mis flores,
no acabarán mis cantos:
yo los elevo: soy un cantor.

Tununa Mercado

Los bosques abandonados de Marcela Rodríguez

Quienes asistieron al coloquio *La mujer en la música*, organizado por la UNAM, y celebrado desde el 24 hasta el 28 de junio último en el Palacio de Minería —en el que participaron las compositoras Alicia Urreta, Graciela Asudelo, Graciela Morales de Elías, Rosa Guraieb, Ana Lara, Lucía Álvarez, Marta García Renart y los moderadores José Antonio Alcaraz y Jorge Ayala Blanco,— pudieron gozar de algunos excelentes estrenos o descubrir nuevos matices de obras muy sólidas ya escuchadas en público. El encuentro, que fue intercambio de ideas y de composiciones, de quejas por la suerte marginal de las mujeres músicas y de reflexión sobre el quehacer en el campo, ha sido uno de los acontecimientos musicales de 1985, año considerado como muy estimulante gracias a las iniciativas de la Jefa del Departamento de Música de la UNAM, Alicia Urreta, quien ha propiciado que se escuche música de compositores mexicanos de manera permanente y, también, que los músicos y las músicas puedan hablar sobre lo que hacen con el público, enriqueciendo sus perspectivas de creación y de crítica.

Entré esas músicas estaba Marcela Rodríguez (34 años) quien estrenó *Este mundo*, cuarteto para cuerdas y mezzosoprano (interpretado por el Cuarteto México y la mezzo Tiqui Bermejo; basado en un poema de la escritora uruguaya Ida Vitale), obra de una gran audacia instrumental y compositiva que puso a su autora en un sitio de privilegio para los oídos de los conocedores o, al menos, como una compositora cuyo desarrollo habrá de deparar buenas sorpresas al ambiente mexicano.

Autora de un *Concierto para oboe y orquesta de cuerdas* y de *Canto sin luz*, obra para conjunto de alientos (ambas

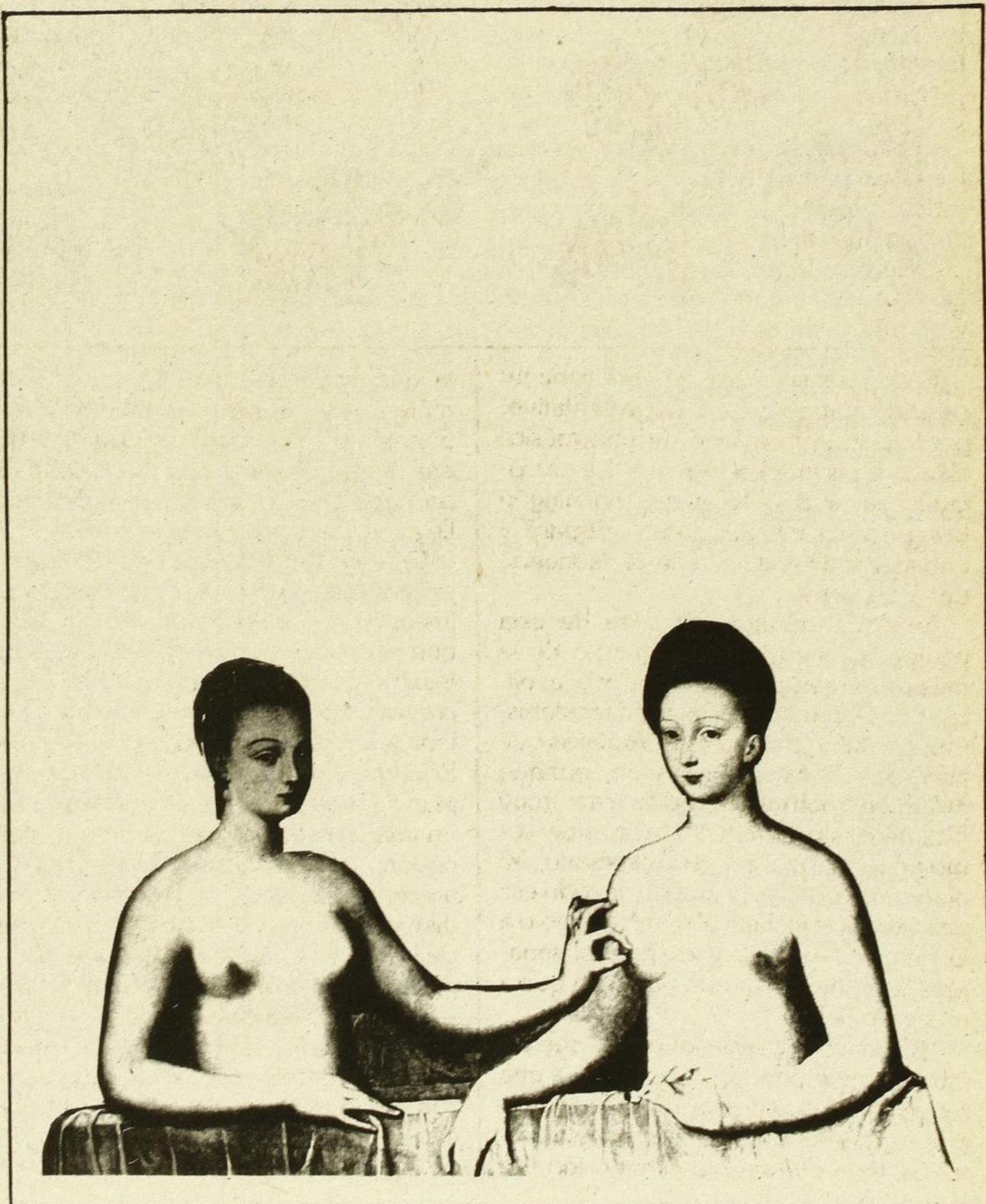
sin estrenar), a pocos días de la puesta en escena en la Sala Covarrubias del CCU de su ballet *Los bosques abandonados* ("Danza" y "Ritual"), cuya versión coreográfica, de Adriana Castaño, llevará el nombre de *La muerte de un burócrata*, Marcela Rodríguez describe los dos movimientos que conforman éste su último trabajo:

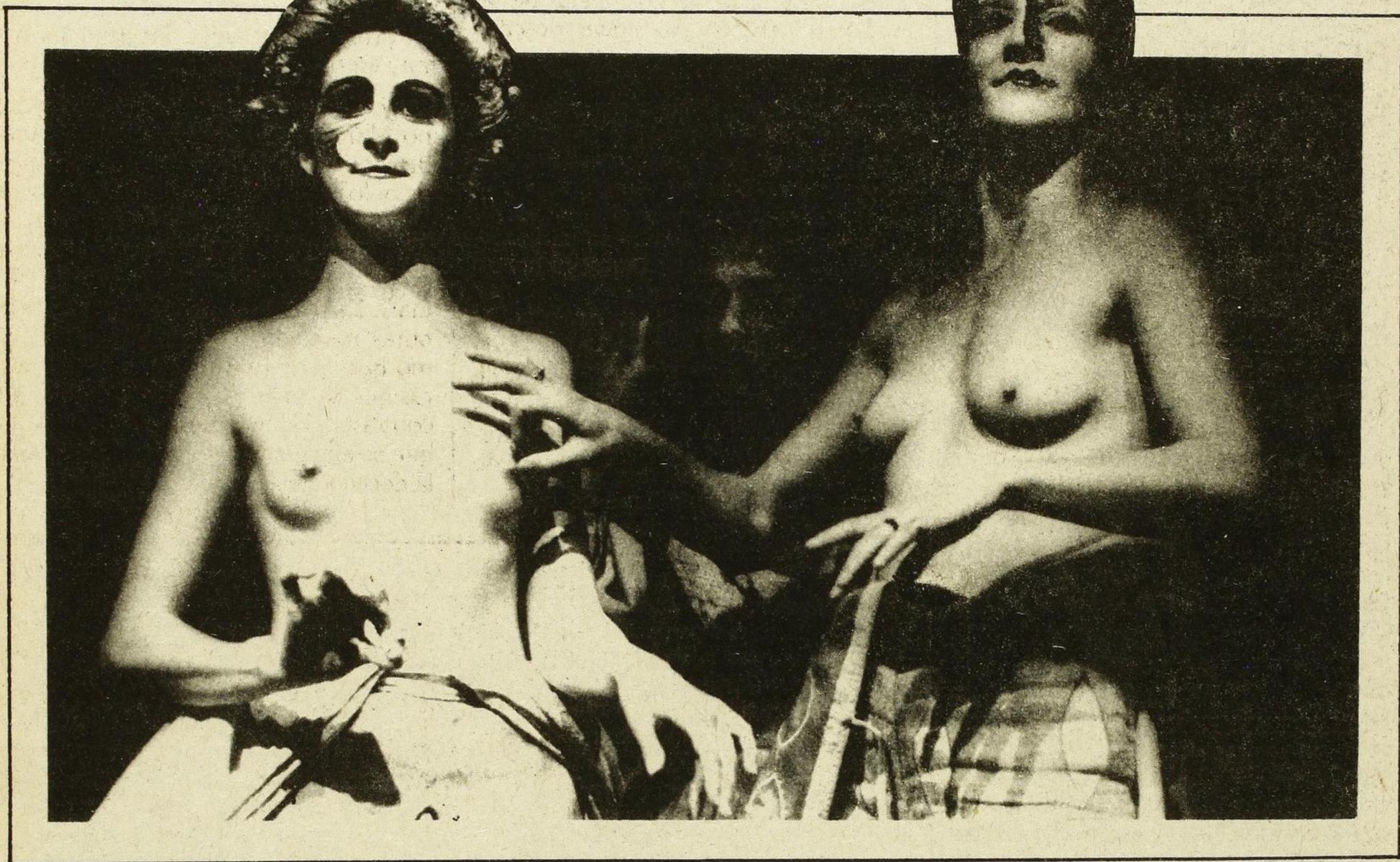
"En el primer movimiento, "Danza" utilizó sólo maderas: dos marimbas solistas, maderas templadas ("cocos"), bloques de madera, instrumentos éstos que se golpean con baquetas y que por sus diferentes tamaños dan diferentes alturas; jícaras; fuetes (unidos por una bisagra y que se entrechocan); castañuelas; palos de lluvia (cilindros de la misma fibra dura de las jícaras, llenos de piedritas, arena, conchas de mar y otros elementos que al deslizarse de un extremo a otro producen un sonido como de lluvia, o de viento.)

"Las dos marimbas llevan el tema principal, con frases muy repetitivas y rítmicas; dan la idea de la danza del bosque, una danza terrible cuya agitación postrera reflejan los instrumentos.

En contraposición, en el segundo movimiento, "Ritual", los sonidos son muy amplios: es la muerte del bosque."

Con timbales, tambor bajo y vibráfono Marcela Rodríguez crea un mundo de sonidos. Usa otros recursos: en lugar de golpear la marimba con las baquetas la frota con arcos de violonchelo: el efecto que obtiene es como el de un lamento que acompaña a todo el "Ritual". La pieza termina con el sonido de puras maderitas —simantras—, lo último que queda del bosque: "las maderas que se están muriendo evocan, por contraste, la profusión vibrante de las que se agitaban en 'Danza'. De la vida a la declinación."





Podría pensarse que la obra tiene un carácter narrativo y/ o representativo; pero se trata más bien de una música abierta a las interpretaciones. La coreógrafa, sin ir más lejos, no vio ningún bosque y su imaginación se disparó a una idea más social y urbana: la muerte de un burócrata.

Es difícil enmarcar la obra de esta compositora en un estilo dentro de la música contemporánea. Marcela explica: "El último corte fue el dodecafonismo, pero luego hubo otras rupturas que abrieron un campo inmenso, aunque peligroso, porque se podía caer muy fácilmente en la incoherencia. Fue como un caos, pero un caos necesario. Mi obra es un poco el resultado de todo ese proceso, que incluye al minimalismo o a la música repetitiva y excluye al serialismo (Schoenberg) que yo sentía que a mí me limitaba."

"Ahora se regresa a la forma, que estaba un poco perdida, e, incluso, a una forma romántica que aprovecha toda la riqueza que el caos puso en descubierta. Se trata de una reacomodación, en

la que hay cosas que se salvarán —la música— y otras que se pierden como por ejemplo la gestualidad catártica que era momentánea y que ha dejado de ser necesaria (romper los instrumentos, llegar al silencio por destrucción)."

Una de las aventuras de la nueva música mexicana es la incorporación de instrumentos o la invención de otros que permiten llegar a registros y sonidos inexplorados, como es el caso de la combinación marimba/arcos de violonchelo en la obra de Marcela Rodríguez o el uso de las cuerdas del piano como si éste fuera propiamente un instrumento de cuerdas y no de percusión, o la vibración de láminas de acero, efectos todos de sonido que pudieron oírse en la obra que presentó Alicia Urreta en el coloquio mencionado.

"La simbología de la escritura musical —continúa Marcela— también se enriqueció: se adecuaron los signos a efectos que antes requerían escrituras complicadas. Se incorporó a la partitura el texto literario ('Ahora vete yendo poco a poco a los graves con el mismo di-

bujo musical', y otras anotaciones de este tipo)."

Marcela Rodríguez, quien confiesa que el "inconsciente" de su música es la música del Renacimiento, y que ahora está deslumbrada por el instrumento voz, empezó su carrera de compositora escribiendo música para teatro. Había estudiado guitarra durante años y, de pronto, como por una revelación, se dio cuenta de que la música había quedado fuera de ese estudio y de esa práctica. "De ahí fui a dar a la composición. El teatro ha sido mi escuela (música para *Qué formidable burdel* de Ionesco, *Macbeth* en la puesta en escena de Jesusa Rodríguez, etc.)", termina diciendo esta compositora nada académica, más bien autodidacta, que se mete en los instrumentos, que se deja atrapar por las cuerdas hasta descubrirles todos los misterios, que de ahí pasa a los vientos, también para conocer sus secretos, y que, de manera casi irrefrenable llega a la orquesta, con una obra sinfónica que vamos a conocer este mismo año

LM

“Como una escultura que se talla”

Cuando su *Don Giovanni* fue presentado en México, Jesusa Rodríguez —inventora y directora de esta criatura dramática— no sabía en ese momento que, en realidad, nacía al mundo una obra multiforme que día a día se gestaría, crecería, y se transformaría al calor del público —y también, como contraparte, “al frío” de cierta crítica cuya supuesta ortodoxia le impedía absorber propuestas fuera de la norma—. Teatro cantado, ópera bufa, comedia del arte, “kabuki para niños”, o simplemente teatro, muchos fueron los marbetes que, en un afán por clasificarla dentro de un género, se intentó anteponer a la pieza. Esta siempre se deshizo de ellos como si buscara una desnudez fundamental que fue, al mismo tiempo, premonitoria: la obra se vistió y desvistió hasta encuerarse totalmente al cabo de los años.

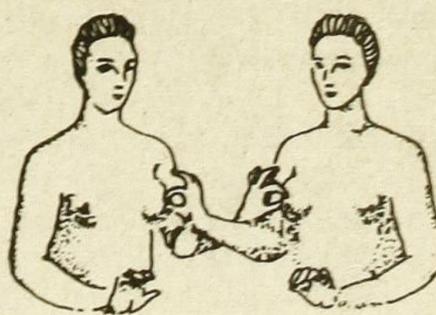
Mientras tanto, en las escasas funciones que se dieron en México, la gente asistió a un espectáculo desbordante y orgiástico: Si se aflojaba un poco y se dejaba penetrar por la obra era muy probable que llegara a desternillarse de risa; sí, por el contrario, permanecía en una actitud contemplativa o de reserva intelectual, las numerosas referencias literarias y plásticas que a cada instante surgían en la escena —guiños de la “intertextualidad”, como se usa decir— en cierto modo la confirmaron en su saber.

El público cambió. De México, Divas A.C. —como se llama la compañía que dirige Jesusa e integran también Regina Orozco, Astrid Hadad, Liliana Felipe, Francis Laboriel, Victoria Gutiérrez, Tolita Figueroa, Claudia Hinojosa, Jimena Cuevas, Daniel Giménez Cacho y Gustavo Rivero— se fue a Alemania, Francia y España en septiembre de 1984 y abril de 1985 donde recorrieron varias ciudades. El producto que juzgó el público europeo había absorbido experiencias, estaba, para decirlo con una imagen corporal “preñado” de nuevas significaciones que se sumaban a las que ya habían sido puestas a prueba en México, pero seguía resistente a cualquier clasificación: Un crítico francés se preguntó, como si estuviera devanándose los sesos, dónde “emboletar” a estas mujeres; otro, en Viena, sin lograr determinar con certeza el objeto que tenía ante sus ojos lo celebró como un logro largamente acariciado, casi con envidia: “Siempre hemos querido hacer eso con la ópera”, escribió. Algunos, incluso, compararon la “irrisión” del *Don Giovanni* mexicano (convertido en Europa en *Donna Giovanni*, título que define mejor su singular androginia) con la caracterización

punk de Mozart en *Amadeus*, sin saber que la puesta en escena de Jesusa fue anterior a la película de Forman... En cuanto a Mozart, nadie vio en Europa la versión como un sacrilegio y hasta en Viena sintieron recuperar el espíritu mozartiano. El gran seductor (a) jesuiano fue así descrito: Don Juan se fue a México, y el regreso es más apasionado”.

Como se sabe, la fusión de bellas artes en *Donna Giovanni* es profusa: desde la Santa Teresa del Bernini, cuya languidez orgásmica sirve de telón de fondo a la escenografía, hasta *La pesadilla* de Füssli, el *Nacimiento de Venus* de Botticelli o algunos clásicos cuadros de Magritte, pasando por *Las dos hermanas*, de autor Anónimo, imagen que Divas A.C. ha elegido como logo de su empresa teatral. Este acopio de datos y documentos, tanto visuales como de construcción dramática, son la armadura del espectáculo, y tienen el mismo valor que la música (ahora desgranada en un piano por Gustavo Rivero, en sustitución de la orquesta que se vio en México). Esa estructura, de una riqueza que habría que poder leer en todos sus dobleces, sostiene la obra pero sin asfixiarla, dejándola crecer indefinidamente. Jesusa misma señala: “Es una obra para hacer durante muchos años, como una escultura que se talla noche a noche con el público”. Es ahora un producto acabado, pero puede llegar a cambiar todavía. “Creo que ahora recupera el estilo originario de teatro cabaretero en el que fue concebida y que el género “teatro cautivo” podría haberle hecho perder”.

La próxima gira por Europa será para fines de año; de regreso a México, después de mucho alimento, veremos a una *Donna Giovanni* bien dotada, crecida por la experiencia del mundo, con su energía intacta y renovada, virtud que sólo son capaces de generar las buenas obras de la imaginación, con el señalamiento particular de que esa energía en *Donna Giovanni* es, además de dramática, fundamentalmente erótica.



DONNA GIOVANNI
DIVAS A.C. MEXICO

Rosario Andrade, una cantante excepcional

SIEMPRE ESTARE JUNTO A TI

DOTADA de excepcional talento para el canto y estimulada por su madre, Rosario empezó a estudiar en Veracruz con la profesora Margarita López de Ayala. Pero la ilusión de progresar y ampliar sus conocimientos, la llevarían a la ciudad de México, donde estudió con el notabilísimo maestro Angel R. Esquivel y, posteriormente, con Guadalupe Vázquez Vda. de Molina. Sus adelantos no dejaban duda. Rosario, con febril empeño estudiaba. Y las cartas de aliento de su madre, que mantenían viva la llama de su entusiasmo, no faltaban semana a semana, preñadas de amorosas recomendaciones. Mas he ahí que la Sra. Andrade se agravó del terrible cáncer que padecía. Y Rosario, a pesar de la oposición materna, estuvo junto al lecho de la moribunda, cuyas postreras palabras seían: "No dejas por ningún motivo tus estudios. Tienes que llegar a ser la gran cantante que yo he soñado. Siempre estaré junto a tí"... A los 5 días de fallecida su madre, Rosario, cumpliendo las promesas que le hiciera, cantaba en Jalapa el papel de Sor Genoveva de la Sor Angelica de Puccini. Pero... "DESPUES de esto —nos dice— me quedé sin voz. Una inmensa angustia se apoderó de mí. Pensé que ya no tenía quien me impulsara, quien se preocupara por mi carrera, como lo había hecho mi madre y caí en un profundo abatimiento físico y moral"... En tales condiciones, ese trágico 1967, Rosario Andrade regresaría a la ciudad de México, mas no para estudiar sino para atender su decantada salud. Por fortuna, conoció a un médico honesto y competente, el homeópata Julio Quiroz. La curó del trauma psicológico que le había provocado el deceso de su madre y le devolvió la voz. ¡Al fin!

Cano Farfán Isabel, crítica musical. Sus crónicas se publican en varios diarios. Ha publicado varios libros sobre su especialidad.



RUMBO A ITALIA.

ROSARIO Andrade retoma el camino. Nuevamente tiene confianza, seguridad y fe en ella misma. Así, en 1970 gana el Concurso Fanny Anitúa, patrocinado por el periódico "Excelsior", la Compañía Alitalia y Sala Shopin. El premio consistió en una beca por un año, para estudiar canto en Roma, Italia. pero, a petición de sus maestros, le fue prolongada por 3 años más. Durante ese lapso, la inteligente y talentosa Rosario Andrade, se diplomó en el Conservatorio de Santa Cecilia e hizo 2 años de perfeccionamiento en ópera italiana. En 1974 gana el Concurso Internacional de Canto en Treviso, Italia, con La Bohemia, cantando así, la primera Mimí de su brillante carrera. Preparó dicho papel con el ilustre maestro Gennaro D'Angelo. Recuerda con emoción que el Jurado estuvo integra-

do por 24 eminencias (directores musicales, de escena y cantantes), como el tenor Ferreccio Tagliavini, el barítono Paolo Silveri, la mezzosoprano Giulietta Simionatto y la famosísima soprano Toti Dal Monte que, cuando terminó el concurso, la felicitó y abrazó conmovida. "Deseosa de cantar en mi patria, de que mis hermanos mexicanos aquilataran mis progresos, ese mismo año vine a México, logrando cantar en Bellas Artes, pero, gracias a una Compañía Polaca de Opera que se encontraba aquí y cuya directora, María Foltyn, me escogió para el-papel titular de Halka de Moniuszko (que es la ópera nacional de Polonia). En esa misma época canté una Butterfly en la temporada del INBA y después me fui a París". En las palabras vertidas por Rosario Andrade, hay cierto dejo de tristeza, cierta desilusión. Y la reportera se pregunta: ¿Le hemos dado en México el lugar que se merece y al que tiene derecho?



EL ARRANQUE DEFINITIVO

IMPULSADA por esa fuerza interior que la ha llevado de éxito en éxito, Rosario Andrade gana en 1976 el Primer Gran Premio en Todas las Categorías (ópera, opereta y comedia musical) del Concurso Internacional de Canto, efectuado en Lieja, Bélgica. "Esa fue el arranque definitivo de mi carrera en Europa" —subraya Rosario, poseedora de una voluntad de triunfar, de llegar a sus metas, verdaderamente ejemplar. En 1977 canta en Bruselas el papel de Doña Ana del Don Juan de Mozart. La escucha el famosísimo director de orquesta, Sir John Pritchard. Y queda tan agrado, que la llevó a Londres para que cantara la Doña Elvira (de la misma ópera) en el Teatro Glyndenbourne Festival Opera de tradición mozartiana. El éxito fue tal que la contrataron para que interpretara nuevamente el personaje en 1978. Al año siguiente, Rosario Andrade canta Manon Lescaut en nuestro Palacio de Bellas Artes, obteniendo elogiosas críticas. En 1980 la directora

artística del Metropolitan, Sra. Joan Ingpen la escucha y queda tan sorprendida de la belleza de su voz, que le ofreció una beca para que se perfeccionara con los más grandes maestros del señero Metropolitan. En 1982 la invitaron para que cantara en el Carnegie Hall de N.Y. el estreno en América del Nerón de Boito. Vuelve a escucharla Joan Ingpen y la contrata para cantar en el Kennedy Center de Washington el rol de Antonia de Los Cuentos de Hoffman. Y, el mismo papel en 7 importantes ciudades de la Unión Americana. En 1983 Rosario canta en la Opera de Varsovia con motivo del 150 aniversario, una Traviata y en la Sala Chaikovsky de Moscú da un recital de árias de ópera que fue televisado a lo largo y ancho de la URSS.

UN SUEÑO QUE SE REALIZA

Y POR FIN el sueño de doña Lolita Andrade se realiza. En noviembre de 1983 la soprano mexicana Rosario Andrade, hermosa, de porte distin-

guido, juncal, debuta en el Metropolitan Opera House de N.Y. con La Traviata bajo la dirección de Sir John Pritchard, a quien la joven diva conceptúa como su descubridor. Ese mismo año, Rosario recibe la distinción de ser la única cantante mexicana invitada para la celebración del centenario del Metropolitan. Cantó La Traviata, compartiendo honores con el barítono Cornell Mac Neil. Dentro de ese mismo ciclo (1984) canta la Mimí de Bohemia al lado del tenor Neil Shicoff y luego haría historia cantando en alemán el papel titular de Arabella, ópera de Strauss que fue transmitida por radio en Estados Unidos, Canadá y Puerto Rico. En la ópera de Filadelfia (1984) canta Traviata con Carlo Bergonzi y también en San Diego. Ese mismo año inaugura el Teatro Wolf Trap con el tenor más famoso del mundo, Plácido Domingo, cantando árias de ópera y zarzuela. Este año la contrató el Ministerio de Bellas Artes de Puerto Rico para cantar una gala de zarzuela con selecciones de Luisa Fernanda, Marina y La Leyenda del Beso. Después, Rosario Andrade saldría de gira al Oriente con un grupo de jóvenes cantantes del Metropolitan. El itinerario comprendió China, Filipinas y Tailandia. Así, en el Teatro de la Opera de Hong Kong, cantó la Aída de Verdi y en el Teatro de la Opera de Bankok la Carmen (Micaela) de Bizet, asistiendo la reina de Tailandia. En la Sala de Conciertos de Manila, ofreció dos audiciones ante la Sra. Imelda Marcos, Primera Dama del país. Y en Taiwán cantó La Bohemia. Recientemente Rosario fue objeto de un homenaje en la Hofstra University de NY. Por ser la única cantante latinoamericana integrada al selectísimo elenco de la temporada 1985-1986 del Metropolitan Opera House. Cantará dos óperas, La Traviata con Luis Lima, bajo la batuta de Thomas Fulton y la Carmen (nueva producción) con Plácido Domingo, bajo la dirección de James Levine. En la Opera de Chicago se le escuchará La Rondine de Puccini, dirigida por Bartoletti y en la Opera de Mississippi, Traviata con el tenor Pablo Elvira. Ahora bien, deliberadamente hemos seguido un esquema cronológico en la entrevista que nos concedió Rosario Andrade, a pocas horas de haber regresado de su triunfal gira por Oriente, para que se vea la magnitud de una carrera artística que no ha tenido pausa ni tregua. Gracias a lo cual, el nombre de esta cantante mexicana excepcional, se escribe con mayúsculas ya, en las carteleras del arte lírico universal.

Discografía de mujeres compositoras

Nombre	Título de la obra	Disco Número
1. Aderholt, Sarah, (1955-)	String Quartet Crescent	Leonarda III
2. Anna Amalia, Duquesa de Saxe-Weimar (1739-1807)	Concerto for 12 instruments & Cembalo obbligato; Divertimento para piano & strings	turn. 34754; ct-2276
3. Backer-Gron-dahl, Agathe, (1847-1907)	Piano music	Gene. 1024
4. Ballou, Esther Williamson (1915-1973)	Sonata for 2 pianos (1949)	CRI. SD.-472
5. Barkin, Elaine (1932-)	String Quartet (1969) Two Emily Dickinson Choruses (1976)	ARL2.2094 CRIS. 338
6. Bauer, Marion (1897-1955)	From New Hampshire Woods, op. 12 for piano Turbulence op. 17, No. 2 (1942)	NORTH. 204
7. Beach, Amy Marcy	Concerto para piano and orchestra op 45	TUM. 34 665 Q.
8. Bond, Victoria (1945-)	Peter Quince at the clavier; Monologue, for cello	Prot. 150
9. Boulanger, Lili (1893-1918)	Clairières dans le ciel	

	(song cycle) (1914) Pour les funeraillles d'un soldat (1914) Faust et Hélène (cantata) (1913) Nocturne (1918) & cortège pour violín & piano	Leonarda 118 Spectrum 126 Var. Sara 81095
10. Brockman, Jane (1949-)	Tell-Tale fantasy for piano	Coro 3105
11. Callaway, Ann (1949)	Theme & 7 variations, for piano (1972)	Coro 3105
12. Chaminade, Cécile (1857-1944)	Concertino for flute, op. 107 Concertstück for piano & orchestra Piano music Sonata in c for piano, op. 21 Trío (piano) No. 1, in g. op. II	RCA. ARL. I-3777 TURN. 34754 Gene. 1024 Pel. 2017 3-VoxSVBX-51-12
13. Chance, Nancy Laird (1931-)	Daysong for Flute & percussion (1974) Duos III, for violin and cello (1980) Exultation & lament, for alto, sax & Timpani Ritual sounds, for Brass and Percussion (1975)	op. one 72 op. one 85 op. one 79 op. one 69
14. Clarke, Rebecca	Trio for violin, Cello	

- | | | | | | |
|---|---|--|--|--|--|
| (1886-1979) | and Piano (1921) | Leonarda 103 | | | |
| 15. Cory, Eleanor, (1943-) | Desirgs, for piano trio | CRI-S-459 | | 23. Finzi, Gra-ciane (1945-) | De l'un a l'autre, for Saxophone & Piano GC-7089 |
| 16. Daniels, Mabel (1878-1971) | Three Observations (1943) | Desto 7117 | | 24. Formann, Jo-
anne (1934-) | 4 songs for sopra-
no,
Harp & Organ op. one-34
3 Lorca Songs
(1973) op. one-44 |
| 17. Davis, Sharon (1937-) | Though men Call Us Free,
for soprano Clar. & Piano | WIM. 13 | | 25. Gaingsborg,
Lolita
Cabrera (1895-) | Lullaby, for Piano Pel. 2017 |
| 18. De Fries-D'Albert, Beverly (1944-) | Mental sailing, for electric strings, piano, timpani
Nosce Teimsum, for voice,
Percussion (1980)
Lodoxonta Africa-na called
Njogu in Kikuyu, for
Synthetizer (1981) and
the Sea turned red...
Forgice them, for Synthetizer (1984) | Coro 3110 | | 26. Gideon, Mi-
riam (1906-) | The adorable Mouse Ser. 12050

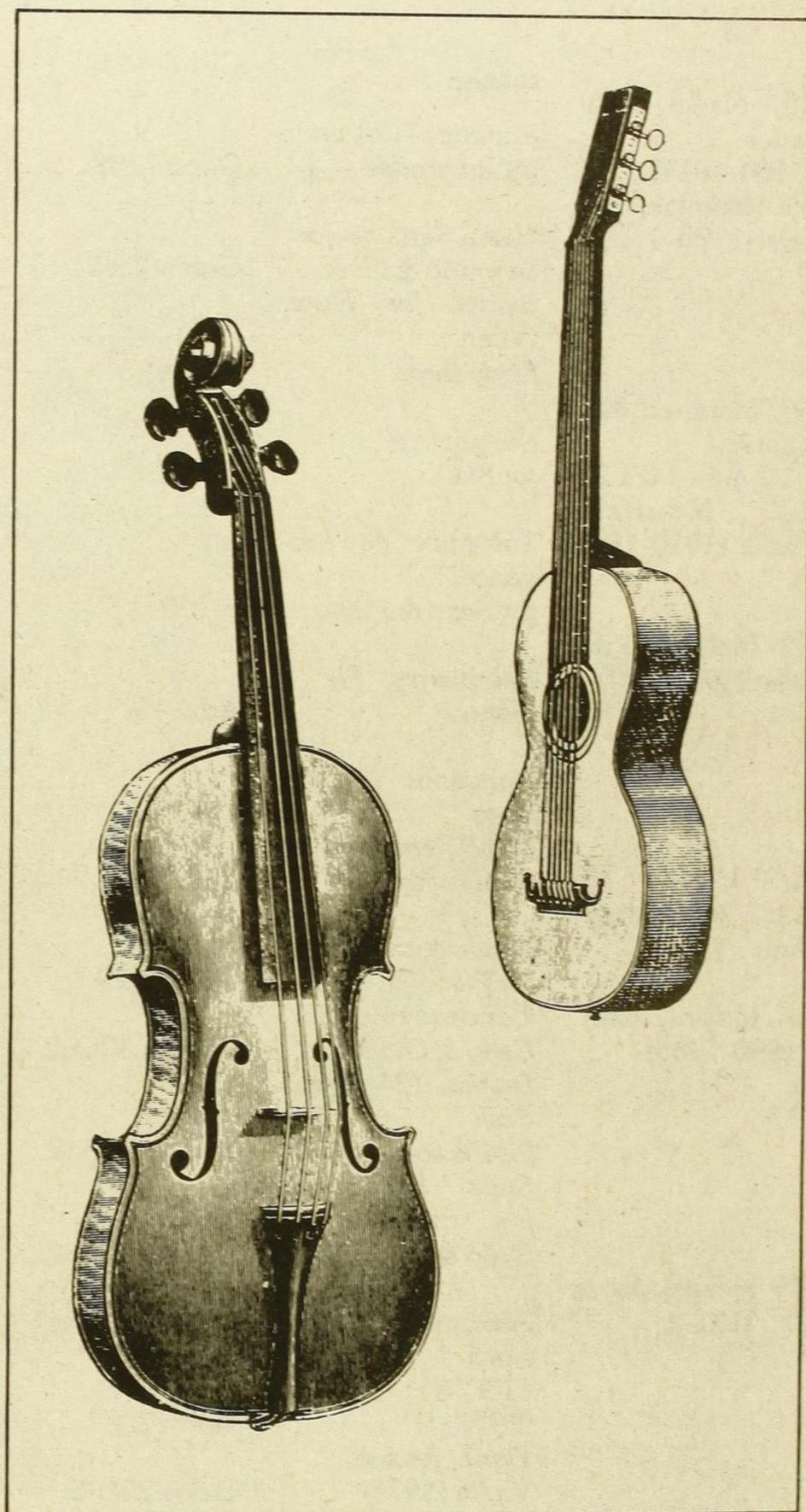
Nocturnes; Songs for Youth and Mad-ness CRI-S-401
Questions on Natu-re:
The condemned Playground CRI-S-343
Rhymes from the Hill (1968) SER.12078
Seasons on time (1977)
Sonata for Piano ((1977) CRI-S-481 |
| 19. Diemer, Emma Lou (1927-) | Choral music
Organ music; Declarations (1973); Toccata and Fugue (1969)
Toccata for Flute Chorus (1968)
Toccata for Piano (1979)
Youth Overture (1959) | GC 5063

GC S-4088
Coro 3105
OAS-007 | | 27. Gilbert, Pia (1921-) | Transmutations, for Organ & Perc.; Interrup-ted suite Prot. 150 |
| 20. Dlugoszewski, Lucia (1931-) | Angels of the in-most
Heaven, for Brass.
Space is diamond
Tender Theatre Flight
Nageire, for Brass & Percusion | Folk. 33902
None. 71275

CRI-S-454 | | 28. Goolkasian-Rahbee, Diane (1938-) | Phantasie-Variatio-ns for Piano, op. 12 Educo. 3130 |
| 21. Farrenc, Je-
anne-Louise (1804-1875) | Nonnetto in E.
Op. 38 | Leonarda II | | 29. Gyring, Eliza-
beth (1896-1970) | Piano sonata No. 2 (1957) CRI-S-252 |
| 22. Fine, Vivian (1913-) | Paeon
Quartet for Brass (1978),
Momenti (1978)
Missa
Brevis, for Mezzo-soprano
& 4 Celli (1972) | CRI. S-260

CRI-S-434 | | 30. Hays, Doris (1941-) | Southern Voices for Tape (1980);
Blues Fragments, , for Soprano & Piano (1982)
Celebration of. No. for Women's Voices (1982); Exploita-tion (1980) Folk. 37476
Sunday Nights, for Piano (1977) 2-Fin-730 |
| | | | | 31. Hildegard of Bingen (1098-1179) | Kyrie, for Women's Voices Leonarda 115 |
| | | | | 32. Holloway, Robin (1943-) | Romanza, Op. 31 for Violin & Small Orchestra Chandos. 1 0 5 6 D |

33. Hoover, Katherine (1937-) *Sea Surface Full of Clouds (cantata) op. 28* Chandos 1056D
- Divertimento for Flute & String Trio* Leonarda 105
- Medieval Suite, for Flute & Piano (1981)* Leonarda 121
- Trio for Violin, Cello & Piano (1978)* Leonarda 103
34. Isabella Leonarda (1620-1700) *Mass op. 18* Leonarda 115
35. Kalnins, Janis (1904-) *The long Night (cantata)* 30Col
36. Kolb, Barbara (1940-) *Fragments for Flute; Chansons Bas; 3 Place Settings* Desto 7130
- Homage to Keith Jarret & Gary Burton; for Flute & Vibraphone (1976)* Leonarda 121
- Looking for Claudio; Spring river flowers* CRI-S-361
- Moonlight Rebuttal, for 2 Clarinets (1964)* CRI-S-361
- Three Lullabies, for Guitar (1980)* Bridge 2001
37. Kessler, Minuetta (1914-) *Ballet sonatina, Sonata Concertante* Afka-SK-288
38. Jacquet de la Guerre, Elizabeth (1666-1729) *Cantatas Samson; Le sommeil d'Ulysse* Leonarda 109
39. Jolas, Betsy (1926-) *Pièces de Clavecin J.D.E. for 14 Instruments (1966)* Har. Mun 1098
- Points d'Aube, for Viola & 13 Winds* Ades. 14013
- Quatour III (9 études)* CRI-S-332
- Stances, for Piano & Orchestra (1978)*
40. Kankainen, Jukka *Cycle to Poems by Mika Waltari, for Chorus* Finlandia 327 PSI
41. Kuusisto, Ilkka (1935-) *Finnish husbandry* Bis 89
42. Lang, Josephine (1815-1880) *Songs* Leonarda 107



43. Layman, Pamela *Gravitation, I, for solo Violin* Grenadilla 1032
44. Le Baron, Anne, (1953-) *Dog-gone cat act, for Harp* op. one 58
45. Leginska, Ethel (1886-1970) *3 Victorian Portraits for piano* Orion-75188
46. Lomon, Ruth (1930-) *Dust devils, for Harp* 1750 arch. 1787
- Five ceremonial masks, for Piano* Coro 3121
- Soudings for Piano & 4 hands* Capriccio 2
47. Mac'Gregor, Laurie (1951-) *Intrusion of the hunter,*

48. Mader, Clarence (1904-1917)	for Percussion Prelude, Tune and masquerades	CRI-S-444 Orion 7142	Gladys (1924)	Zeit XXIV (Pandula) for Soprano	Orion 79348
49. Mamlok, Ursula (1928-)	Haiku Settings, for Soprano & Flute Sextet for Flute; When Stray Birds	Grenadilla 1015 CRI-301	60. Norman, Ruth (1927-)	Molto Allegro (1970) Prelude for Piano	opus one 35
50. Martínez, Marianne (1744-1812)	Sonata in A for Piano	Pel. 2017	61. Oliveros, Pauline (1932-)	Horse sings for Cloud	Lovely VR-1901
51. Maurice, Paule (1910-1967)	Tableaux de Provence, for Saxo & Piano	S-105	62. Orbeck, Anne-Marie (1911-)	Pastorale and Allegro for Flute & Strings	Bis 103
52. McLean, Priscilla (1942-)	Interplanes for 2 pianos Variations & Mosaic on a Theme of Stravinsky	Adv. 19 Lou. 762	63. Perry, Julia (1924-1979)	Homunculus C.F., for 10 percussionists (1960)	CRI-S-252
53. MacMillan, Ann (1923-)	A little cosmic dust, for Piano & Tape	op. one 79	64. Pierce, Alexandra (1934-)	Cader Idris, for Brass Quintet	Capriccio 2 op. one 61
54. Medins, Janis (1890-1966)	Concerto No. 2 for Cello & Orchestra Dainas (24 Preludes), for Piano (1921-63) Suite concertante for Cello & Piano	Kaibala 30Co2 Kaibala 60Fo2 Kaibala 60Fo1	65. Polin, Claire, (1926-)	Mago'a, for solo flute, Synaulia II O Aderyn Pur, for flute, Saxo & Tape	Orion 79330 op. one 72
55. Mekeel, Joyce (1931-)	Alarums & Excursions (1978), Rune (1977) Planh, for solo Violin (1975) Vigil, for Orchestra	North 203 Delos 25405 Lou 768	66. Rainier, Priaulx (1903-)	Quartet for Strings (1939)	Leonarda 117
56. Mendelssohn, (Hensel), Fanny (1805-1847)	Songs Songs (6) op.1 Trio (Piano) in d. op. 11	Leonarda 107 2 Leonarda 112 Crys. 642	67. Ran Shulamit	Private game, for Clarinet & Cello	CRI-S-441
57. Musgrave, Thea (1928)	Chamber Concerto No. 2 (1966) A Christmas Carol (1979) Mary, Queen of Scots (1977)	Delos 25405 3 MMG. 302 3 MMG. 301	68. Reichardt, Louise (1799-1826)	Songs	Leonarda 112
58. Natvig, Candace	Eupherbia; a little left of center	op. one 58	69. Richter, Marga (1926-)	Sonata for Piano (1954)	Grenadilla 1010
59. Nordenstrom,			70. Robert, Lucie (1936-)	Sonata for Alto Saxophone & Piano	Coro. 3044
			71. Scaletti, Carla (1956-)	Motet for Narrator, Mezzo, Bass Clarinet & Harp	op. one 42
			72. Schonthal, Ruth (1924-)	Love letters for Clarinet & Cello Piano music, sonata breve, sonatensatz Sonata concertante for Cello & Piano String Quartet (1962) Totengesänge (1963)	Capriccio 1 Orion 81413 Orion 83444 Leonarda 111 Leonarda 106
			73. Schumann, Clara 1819-1896)	Prelude & Fugue, op. 16; Piece Fugitive op. 15/1; Impromptu; Scherzo in C. op. 14	Pel. 2017

- 3 Romances for
Violin
& Piano, op. 22 Leonarda 107
Trio in G for Violin,
Cello, Piano, op.
17 2-Phi-6700051
Variations on a
Theme
of Robert Schu-
mann,
op. 20, Romances,
op. 21, Mazurka in
G. Orion 75182
Turn 34685
74. Crawford
(1901-1953) Diaphonic suite No.
1
for Oboe Solo
(1930) CRI-S-423
Preludes (9) for
Piano;
Piano Study in mi-
xed
accents (1930) Coro 3121
Preludes for Piano
Nos. 6-9 North 204
Quartet (1931) None 71280
Study in mixed ac-
cents;
nine preludes for
piano (1926) CRI-S-247
Suite for wind
Quartet (1952) CRI-S-249
Three songs
(1933) New. W. 285
2 Movements for
Chamber
Orchestra (1926) DELOS25405
75. Semegen, Da-
ria (1946-) *Jeux des Quatres,*
for Cello, Piano,
Clarinet and Trom-
bone
(1970), *Music for*
Violin
Solo (1973) op. one 59
Wildcat songs
(1966) op. one 13
76. Shields, Alice
Ferree (1943-) *Oboe Sthenics for*
Oboe Solo (1980) Fin 90008
77. Silverman Fa-
ye-Ellen *Silver Thaw; De-*
sign
Groups No 1 & 2
Daisy (1973) Desto 7128
Orion 76248
78. Simons, Netty
(1913-) *Quartet for Strings*
(1966) Desto 7117
79. Smith, Julia
(1911-) *Choral music; Four*
madrigals, Missa
Brevis, etc. GC.5076
80. Spencer,
Williameta
(1932-) *Ballade for piano*
and
81. Tailleferre,
Germaine
(1892-1983)



- Orchestra (1922) Turn. 34754
Concertino for
Harp &
Orchestra (1927) DG. 2543806
Pastorale for Flute
& Piano Stolat 0119
Six chansons fran-
caises
(Cycle song) Cam. 2777
82. Talma, Louise
(1906-) *Six etudes for*
Piano (1953-4) Desto 7117
Sonata No. 2 for
Piano (1955) CRI-S-281
3 Doulogues, for
Clarinet & Piano CRI-S-374
83. Themmen,
Ivana Marburger
(1936- *Ode to Akhmatova*
(from
poems of Akhmatova

En pocas palabras

El mundo de Doña Mariyita

Maña Teresa Cruz de Velasco (Mariyita, como se le dice desde siempre) que en 1890 llegaba a los Baños de Tonalá en carreta desde San Cristóbal de las Casas, conserva de aquellas remotas vacaciones un recuerdo auditivo: el bramido del mar. Entrevistada por *fem.* en su casa baja y solariega en la que ya vivió su padre en siglo XIX, Mariyita se defiende con modestia de los elogios que sus visitantes le prodigan. Tiene 99 años recién cumplidos en junio y unas semanas después, en el Museo Regional del INAH que dirige Emma Cosío Villegas, se inaugurará una exposición con su obra pictórica. En la sala, en efecto, lucen *La Niña de las trenzas*, *La Rubia de Córdoba*, paisajes, retratos, flores. Intimista, con un aire Romero de Torres, las obras son testimonio de esa pintura esmerada, de buen trazo y color que era virtud en las manos de tantas mujeres pero que no lograba trascender al público por razones sociales y de época. Esta será su primera exposición, pero no su primera actuación: varias veces el público capitalino la escuchó en el Palacio de Bellas Artes allá por los años veinte, con repertorios que revelaron sus dotes de concertista. Emocionada por la atención que se le presta pide ayuda para levantarse y se sienta frente al piano; con una memoria finísima que ha permanecido viva durante toda la plática, evocativa, como si ya no tuviera otra misión que remontarse al pasado, Doña Mariyita se disculpa por no ofrecer a sus escuchas una sonata de Beethoven, y toca *El mundo de Meccia-Fontana*. Ese mundo —cuadros, partituras, viejos programas de concierto, fotografías, bordados, el retrato de una abuela pintado por Anselmo Rodas Domínguez, recuerdos familiares y de la época — es el que vio San Cristóbal de las Casas el mes último: la historia viva de la ciudad en un siglo, encarnada en la presencia y la obra de doña Mariyita.

¡Chaley!

Anarquistas, Dictadores, Tubos, Los Mugrosos del M, Sátiros de X, Los Cru-

dos de R.M., Las Tigresas de I, Los Venenosos, Las Forasteras, Los Bastardos, Las Fresas de la A, Virginidad Sacudida de SF, Los Defectuosos, Las Amazonas de la C, Los Genios, Los Ramones, Las Viudas Negra, Los Sex Pistols, Las Gruesas, Los Musgos, Los Gandallas, Mamones Punk, Los Chichimecas, Los Sex Leprosos de A, Los Damnificados, Los Calaveras Punk, Los Osos Grises, Los Chidos, Los Pañales, Los Benignos, Zorros de Golondrinas, Los Anfetaminas, Los Sex Panchitos Punk, Las Sex Capadoras, Las Bad Boys, entre otras centenares de bandas firmaron un desplegado en *La Jornada* en contra del Reglamento sobre Faltas en Materia de Policía y Buen Gobierno del D.F. “¿Es esto un avance de la ley federal de la juventud? —se preguntan—. La situación en nuestro país está cada vez más difícil. No hay nadie que no lo sepa (...) ¿a quién quieren pegarle la jalada de la nueva Ley de Policía y ‘buen gobierno’? (...) ¡Cada vez sacan más rollos con que agandallarnos!”, se lee en el

texto de las Bandas Unidas que constituyen el Consejo Popular Juvenil. “Dicen que alteramos el orden público con actitudes y el uso de un lenguaje especial, ¡chaley! Si el caló se usa desde las oficinas hasta las casas chicas de estos gobernantes (...) Dicen que no se puede hacer pi pi ni po po en cualquier lugar ¡chaley! Ni los perros de cuatro patas se salvan. Dicen que no se puede realizar alboroto o actos que alteren el orden (...) o sea que si no hay deportivos, ni centros culturales y sociales en tu cantón, no salgas a cotorrear ni a danzar en tu calle porque te apañan. Dicen que no se puede usar prendas u objetos que por su ‘naturaleza’ denoten ‘peligrosidad’, o sea gargantillas o pulseras con toperoles ¡qué miedo! Pero ¡por suerte! no más macanas ni toletes, ni gases ni ametralladoras, ni pistolas, porque ‘son un peligro para la tranquilidad pública’. Ya sabes, si no hay agua en tu colonia y andas mugroso, ponte al tiro, si no, que nos regalen casimires a todos”.

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Julio 1985

414

*Nicaragua:
sexto aniversario*

Danza Nacional de Cuba

*Entrevista
a Reinaldo Arenas*

POEMAS DE MARIN SORESCU
1985: ELECCIONES Y DEMOCRACIA

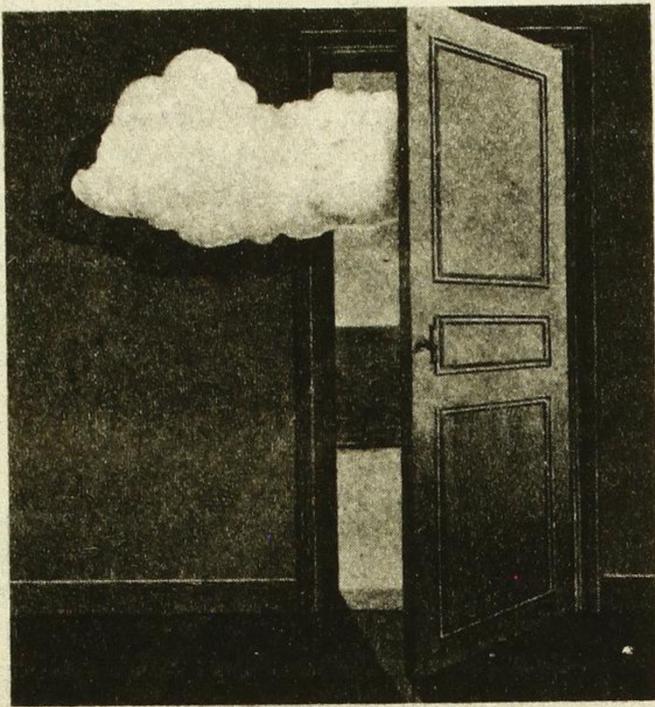
Suscripciones:

Apdo. Postal No. 70-288 / Ciudad Universitaria / 04510 México, D. F.
Tel. 550-55-59 y 548-43-52

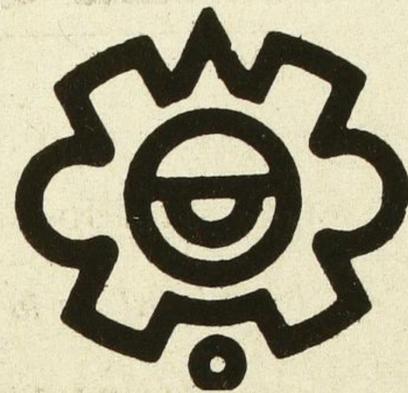
De venta en Librerías Universitarias, Tiendas de la UNAM,
Sanborns y diferentes librerías del D. F.

Las razones del loco
El movimiento italiano de psiquiatría alternativa

Ethel Correa Duró



Colección Científica
INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

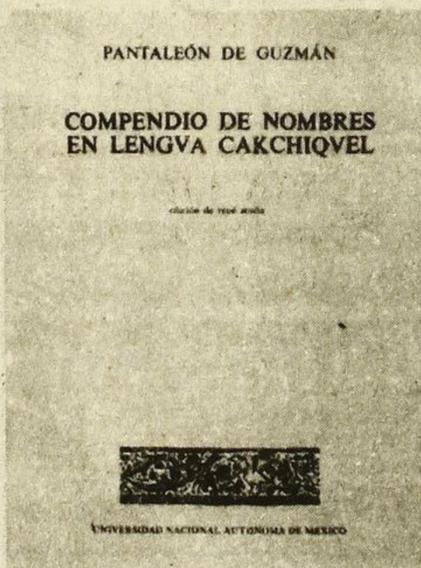


Las razones del loco
El movimiento italiano de la psiquiatría alternativa

Ethel Correa Duró

Colección Científica

Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM



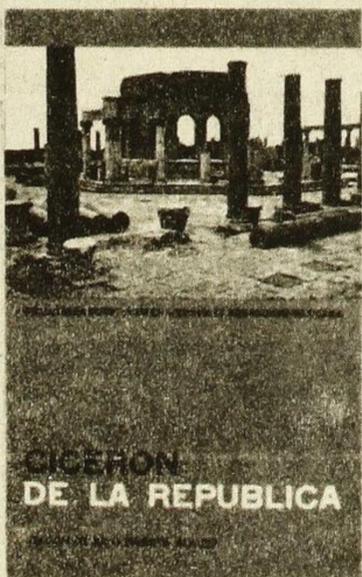
Compendio de nombres en
Lengua Cachiquel

Pantaleón de Guzmán
Edición René Acuña
Col. Filología, Gramáticas
y Diccionarios 1



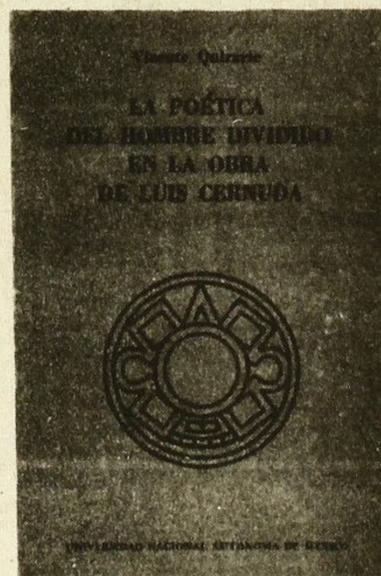
Diez diálogos de Luciano
de Samosata

Versión yuxtalineal de
Arturo E. Ramírez Trejo
Centro de Estudios Clásicos



Cicerón de la República

Introducción, Traducción y
notas de Julio Pimentel
Alvarez.
Biblioteca Scriptorvm
Graecorvm et
Romanorvm Mexicana



La poética del hombre
dividido en la obra de Luis
Cernuda.

Vicente Quirarte

Artes/Letras/Ciencias humanas

DIALOGOS

El Colegio de México

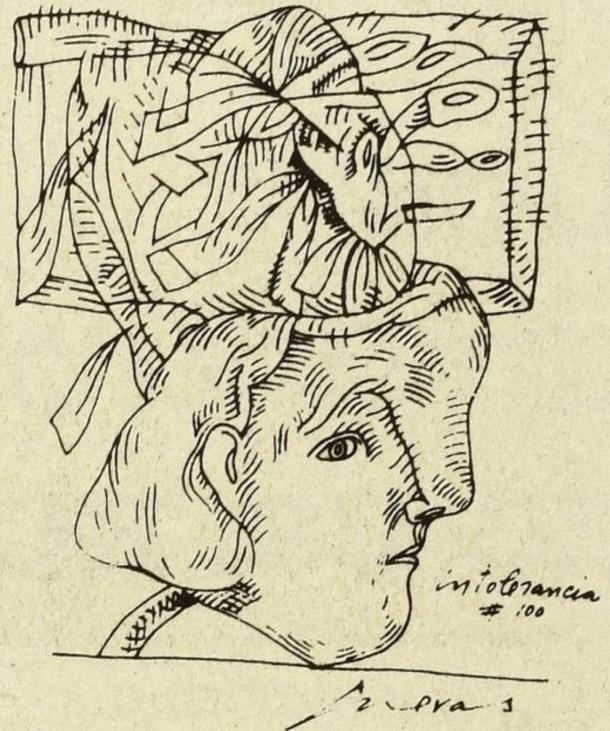
Intolerancia: entrevista a José Luis Cuevas

Jaime del Palacio, *Mitad de la vida*

Jomi García Ascot, *De una nueva ciudad*

Leopoldo Solís, In memoriam *Jesús Silva Herzog*

Dibujos de José Luis Cuevas



129

volumen 21, número 9 / septiembre de 1985 / precio: \$180.00 m.n.



Publicaciones de la Casa Chata

Colección Cuadernos

La educación superior de la mujer en México
1876-1940
Luz Elena Galván

La Cosecha del agua en la cuenca de México
Teresa Rojas

El Caribe mexicano: hombre e historias
Alfredo César Dachary y Stella Maris Arnaiz B.

Los pescadores de Oaxaca y Guerrero
Roberto Rodríguez e Imelda García

De venta en el Depto. Editorial del CIESAS,
Hidalgo y Matamoros, Tlalpan, D.F. 573-43-18 y
en las principales librerías.

Centro de Investigaciones y Estudios
Superiores en Antropología Social

AMAHTLACUIL ¹⁰

El Pintor de Papel
Órgano Oficial de la Asociación de Escritores de México, A.C.

JULIO/1985

Director:
Luz Elena Galván
Secretario de Redacción:
Fernando Quirarte

Comité Editorial:
Eugenio Aguero, Dolores Arana, Carmen de
la Piedad, Alicia Reyes, Edmundo Valdez,
Francisco Valera
Consejo de Redacción:
Elvia de Angelis, Leonardo Añón, Ali
Chauvenet, Carlos Landa, Blanca Luz
Pardo, Bernardo Ruiz, Micaela Toledo, Carlos
Eduardo Turiso

Diseño:
Rocío Almagro
Formación:
Chaplin, Taller de Gráfica, S.C.
Impresión:
Impresora Egan

Ampliación: El Pincel de Papel
Región en México
Todo correspondencia dirigida a:
Luz Elena Galván
Apartado Postal No. 51 503
Coyoacán, 06033, México, D.F.

SUMARIO

Número especial coordinado por:
Elvia de Angelis y Tununa Mercado.

VIA LIBRE

Oración de abril: Esther Seligson ■ 1

LAS JORNADAS Y LAS OBRAS

Pabellón: Elsa Cruz ■ 1
Patriarca: Elsa María ■ 1
Obsesiones sobre el mismo tema: Andrea Montiel ■ 2
Cuestión de tiempo: Mariana Frank Westheim ■ 2
Recuerdo de lo posible: Mónica Mansour ■ 2
Reposo del alba: Tatiana ■ 3

SIGNIFICACIONES Y PRETEXTOS

Mujeres escritoras en el siglo XVIII: breve noticia
bibliográfica: Margarita Peña ■ 4
El teatro de Pilar Campesino y Sabina Berman: lo que se
escribe hoy para recuperar un ámbito antiguo: Jennie
Ostrach ■ 5
Promover una presencia: Elena Urrutia ■ 7

TRANSCRACION

Poemas de Giovanna Bemporad: Elvia de Angelis ■ 7

DE TINTA AJENA

Mi querida amiga: Tununa Mercado ■

CUENTA PENDIENTE

A cinco años de la muerte de Alaide Toppe: Ana María
Puentes ■ 9

LA VIDA LITERARIA

Elvia de Angelis/Tununa Mercado ■ 10

Ilustraciones de Helen Escobedo

VIA LIBRE

ORACION DE ABRIL

Para ti ¡horizonte!

EN un ruego piadoso
se desprende el olor de tus caricias
desde mis senos
desde el parque humedecido
por las lluvias de abril
sibitas, inesperadas,
las aguas
las caricias
un olor de capullos tiernos
temblosa desnudez
de la tarde que sube

y me encuentra
donde nacen los sueños
y estás tú
en lo más sencillo
donde es puerto
el abrazo que te llama
abiertos los muelles
silenciosa la espera
donde no hay torres para levantar la mano
y despedirse
la plegaria, únicamente...

Esther Seligson

LAS JORNADAS Y LAS OBRAS

PABELLON

VIDA del agua,
el brillo en tu mirada
me detiene para siempre
en este umbral.
No he de volver ya sobre mis pasos.
Las puertas que entreabres
devuelven a los ojos el esplendor
perdido.
Esplendor de ramas como de plata
brillando arriba.
Esplendor bajo sus celosías,
sobre las miradas de hierba fresca.
Esplendor en el estanque de loto.

Auf en tu pecho,
donde huende mi frenar a la
mañana.
Ciegos de luz bajo la sombra
contemplamos Aquello
su forma ni figura,
invocamos a Aquello sin nombre.
El sol se pierde tras los árboles.
Rayos oblicuos pasan entre los
árboles.
Hagan hasta la orilla del estanque,
danzan, danzan
sobre el agua.
Claridad ebrieta en el mismo.
-lo luz en tu mirada-
Y en ese brillo
se anega todo impulso.

Herano estado desde siempre
bajo estos pabellones
y la ternura de la boca del bostezo
habita nuestro tacto.
Elsa Cruz

PATRIARCA
EL PORVENIR apunta
y su horizonte
aguarda los rales de su imperio.
Virgen bondad asustada
la nobleza de nuestra usución.
En los límites de sus fronteras
el agua es conducida
por la mano del hombre,
las robedas se pliegan
con las voces del hombre,
el pan se multiplica
con las formas del hombre.
Entes se veían
donde hay mucho más que
la ternura de los insectos,
la generancia de los conejos
y la laguna de los gansos
que añoraban nuestra permanencia.
Elsa María

Los tintoreros de caracol

■ El caracol púrpura:

Un tintero con vida que tiñe a las prendas de vida y color

■ Museo Nacional de Culturas Populares/

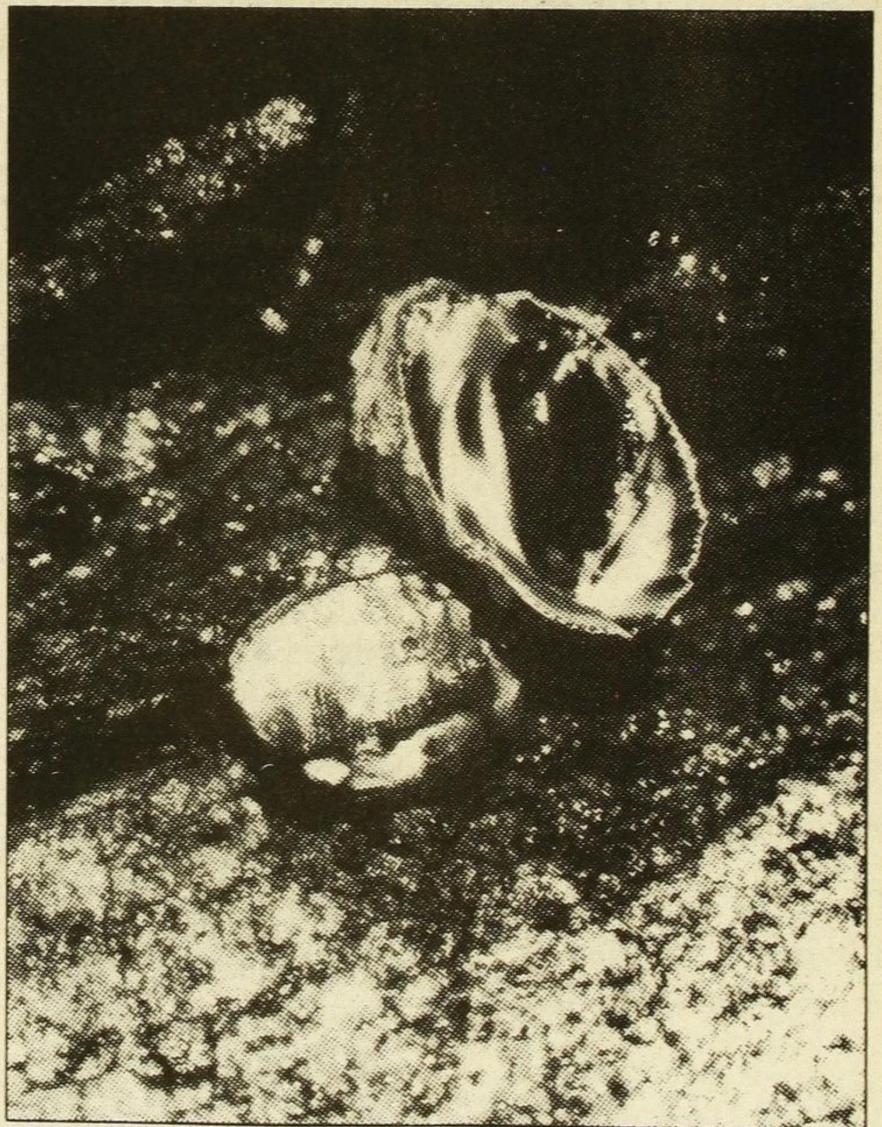
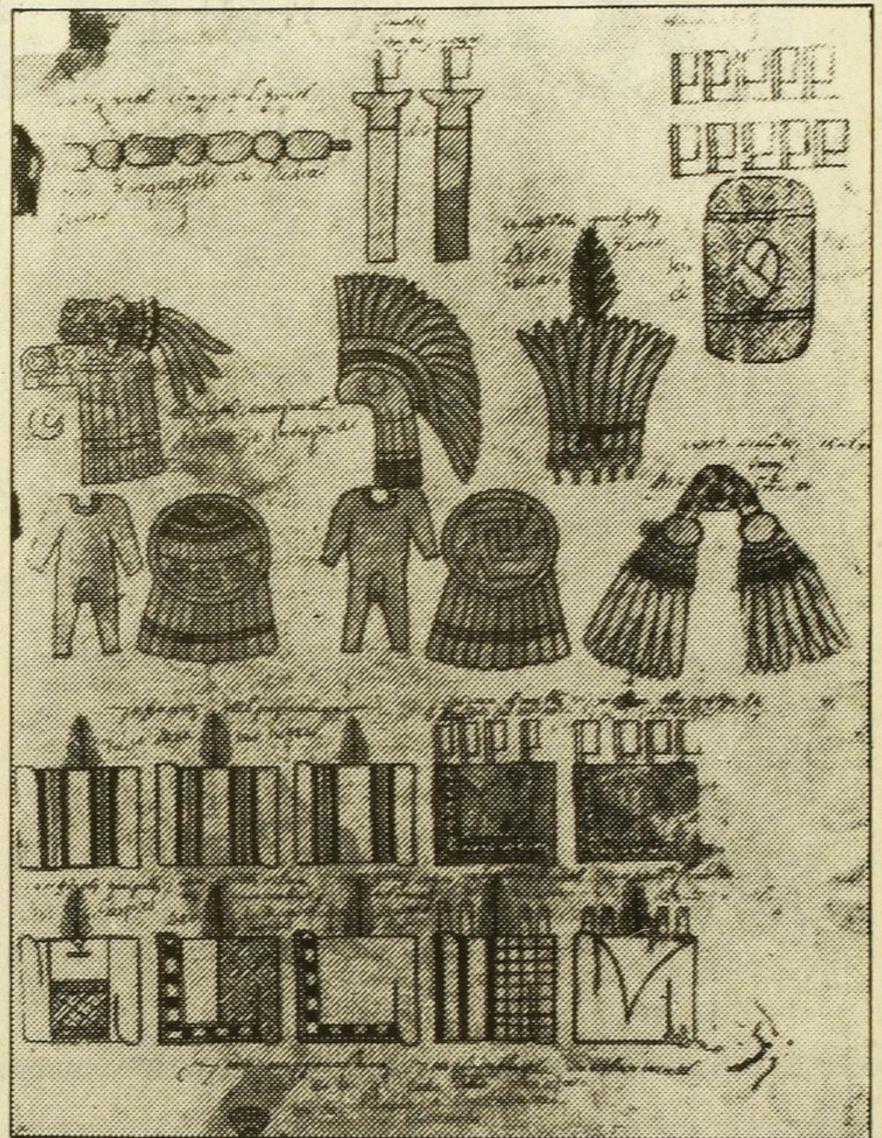
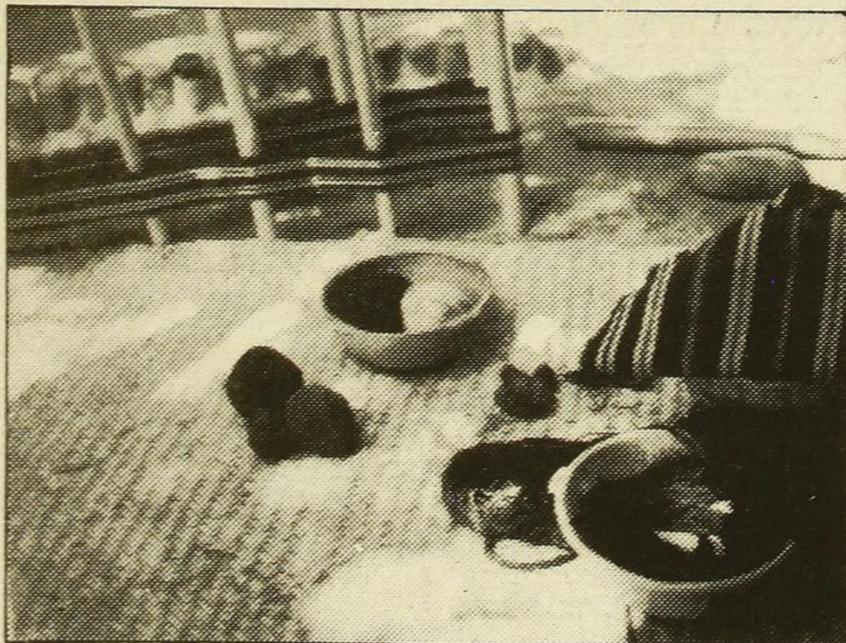
Hidalgo 289, Coyoacán

■ Martes, jueves y sábado / 10:00 a 15:00 hrs.

■ Miércoles y viernes / 10:00 a 20:00 hrs.

■ Domingo / 11:00 a 15:00 hrs.

■ Dirección General de Culturas Populares



SOCIEDAD MEXICANA DE PLANIFICACION AC

México, 6 de agosto de 1985.

La Subsecretaría de Desarrollo Social y Rural de la SPP, licenciada María de los Angeles Moreno Uriegas dijo hoy que no se puede seguir asignando al desarrollo rural una función subordinada y exclusivamente de apoyo al crecimiento urbano industrial y aseguró que tampoco se puede esperar que éste último induzca automáticamente un desarrollo equitativo en el campo.

“El México del futuro, subrayó, deberá proyectarse hacia una sociedad agrícola e industrial y no con el tipo de predominancia industrial que algunos modelos tradicionales, pero ajenos a la realidad, han planteado”. Agregó que por lo anterior, con base en las necesidades y potencialidades del mercado interno, es que debe reorientarse el aparato productivo nacional, con énfasis en la satisfacción de las necesidades básicas y en la soberanía alimentaria.

La licenciada Moreno Uriegas, quien habló en el marco de los trabajos de la Jornada Nacional en Defensa del Ejido organizada por la Sociedad Mexicana de Planeación, insistió en que la construcción de una sociedad agrícola industrial, donde el desarrollo del sector rural se plantea en función del bienestar de su población y no exclusivamente para ser funcional en la acumulación industrial o a las necesidades financieras requiere que opere mecanismos para retener en el campo sus excedentes. “En la construcción de esa sociedad, el ejido juega un papel fundamental” enfatizó.

En su ponencia “Ejido, Reorganización del Campo y Cambio Estructural”, la Subsecretaría de Desarrollo Social y Rural recordó que los países con más altos niveles de desarrollo industrial, con mayor peso en el sistema internacional y en el comercio exterior siempre han considerado estratégica su autosuficiencia alimentaria, y esto ha sido el eje de su relación agricultura-industria.

En el caso mexicano, dijo que la pérdida de visión sobre la importancia del sector agropecuario en la



dinámica del desarrollo nacional, el no reconocimiento explícito de lo estratégico de la autosuficiencia alimentaria y, dentro de ello, de la trascendencia de la organización campesina, fundamentalmente ejidal, fue lo que condujo a un deterioro de la capacidad productiva y a una crisis que se volvió estructural en el sector.

“No obstante los problemas confrontados, enfatizó, el campo mexicano ha seguido siendo un importante potencial de producción y empleo y, sin duda, la alianza del Estado con los campesinos contribuye como piedra angular a ratificar la validez de la rectoría del Estado en la conducción del desarrollo económico y social”.

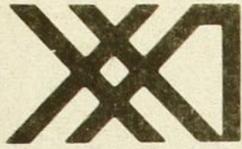
Subrayó que la crisis por la que atraviesa nuestro país nos enfrenta a la necesidad de adoptar decisiones críticas, impulsar un crecimiento alto y equilibrado y avanzar hacia la sociedad igualitaria, lo que implica lograr una forma distinta de inserción del desarrollo rural en el desarrollo nacional. “Esto es justamente lo que ha planteado el Presidente de la Madrid a través de la estrategia de desarrollo rural integral, aspecto de capital importancia en el Plan Nacional de Desarrollo”, dijo.

La licenciada Moreno Uriegas indicó más adelante que un ejido fortalecido, que recobre sus características como eje fundamental del desarrollo agrícola, constituirá un importante sustento para llevar a cabo una integración en el proceso productivo, que permita a los ejidatarios tener control sobre la comercialización, el abasto, la adquisición de insumos y la fase agroindustrial.

Recalcó la evidente prioridad de fortalecer a los ejidos como organizaciones económicas —sociales reales, lo que implica reconstituir al ejido como organización nuclear en las zonas donde haya perdido cohesión y avanzar en la formación de organizaciones superiores, regionales o sectoriales, basadas en el ejido.

Dijo que tarea indispensable es avanzar en la instrumentación de acciones; en la afinación de recursos humanos y el desarrollo tecnológico; en el diseño de un paquete de acciones que permitan fortalecer el sector social y con ello, propiciar un cambio estructural que signifique la transformación positiva de la vinculación campo —ciudad, mayores oportunidades de empleo permanente, más elevada producción, productividad y una distribución más equitativa del ingreso nacional.

Finalmente, la Subsecretaría de Desarrollo Social y Rural de la SPP mencionó los objetivos básicos del desarrollo, en cuanto asegurar la soberanía alimentaria y garantizar a la población rural la mejoría de su nivel y calidad de vida, como premisas para la construcción de una sociedad nacional más justa, “Plantea, dijo, con renovado vigor la importancia de fortalecer la alianza Estado-Campesinos, una de cuyas bases más trascendentes es la vigorización del ejido”.



Libros
recientemente
aparecidos

LA LUCHA POR LA SALUD EN CUBA

varios autores
Coords. Leopoldo Araujo Bernal y José
Lloréns Figueroa
384 pp. \$ 1,850.00

ESTADO MUNDIAL DE LA INFANCIA 1985

Coedición con UNICEF
144 pp. \$ 1,200.00

**KEYNES ANTE LA CRISIS MUNDIAL DE
LOS AÑOS OCHENTA**

Antonio Sacristán Colás
200 pp. \$ 790.00

**RELACIONES INTERNACIONALES DE
PRODUCCIÓN, LEY DEL VALOR Y
DISTRIBUCIÓN SOCIAL DEL TRABAJO EN
EL MERCADO MUNDIAL**

Gonzalo Pereira
200 pp. \$ 1,290.00

**LA CULTURA DEL 900
Vol. 3: FILOSOFÍA. PSICOLOGÍA**

Remo Bodei/Giovanni Jervis
320 pp. \$ 1,350.00

**LA CULTURA DEL 900
Vol. 4: SOCIOLOGÍA. ECONOMÍA.
DERECHO. HISTORIOGRAFÍA.**

Carlo Donolo/Franco Donzelli
Francesco Fenghi/Bernardino Farolfi
272 pp. \$ 1,350.00

Novedades

**LA EXPERIENCIA
FEMENINA**

Raya Dunayevskaya

*Rosa Luxemburgo, la liberación
femenina y la filosofía marxista
de la revolución*

•
Asunción Lavrin (Compiladora)

*Las mujeres latinoamericanas:
perspectivas históricas*

•
Christiane Olivier

Los hijos de Yocasta.

La huella de la madre



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

era



Elena
PONIATOWSKA

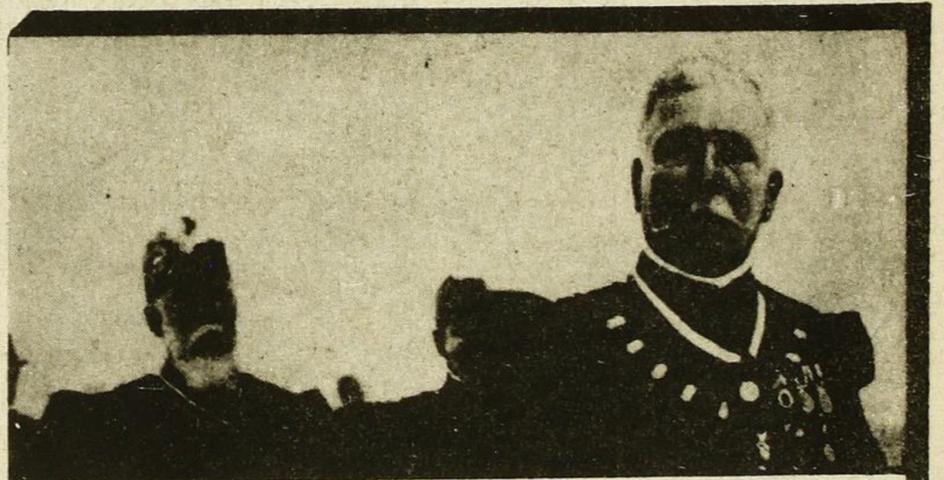
De noche vienen

(cuentos)

En estos cuentos cortos —recreación poética de la
cotidianidad solitaria y marginada de la mujer me-
xicana en nuestros días—, Elena Poniatowska nos
descubre las redes del deseo y las palabras que
dormitan en la esencia de "lo femenino".



EDICIONES ERA ■ AVENA 102 ■ 09810 MÉXICO, D. F.
MÉXICO, D. F. | GUADALAJARA, JAL. | MONTERREY, N.L.
☎ 581 77 44 | ☎ 14 90 48 | ☎ 42 08 12



**Consulte en la Galería 5
los fondos documentales
desde 1821 hasta
mediados del siglo XXI**

- Antiguos Ministerios del Interior y del Exterior
- Justicia • Instrucción Pública
- Fomento • Comunicaciones
- Guerra y Marina • Secretaría de Gobernación

Los archivos contienen los aspectos del gobierno
político interior de la República.

Lunes a viernes de 8:30 a 16:30 h
Informes: tel.: 795 73 11, ext. 157

Eduardo Molina y Albañiles,
Col. Penitenciaría Ampliación
15350 - México, D. F., Apartado
Postal 1999, México 1, D. F.

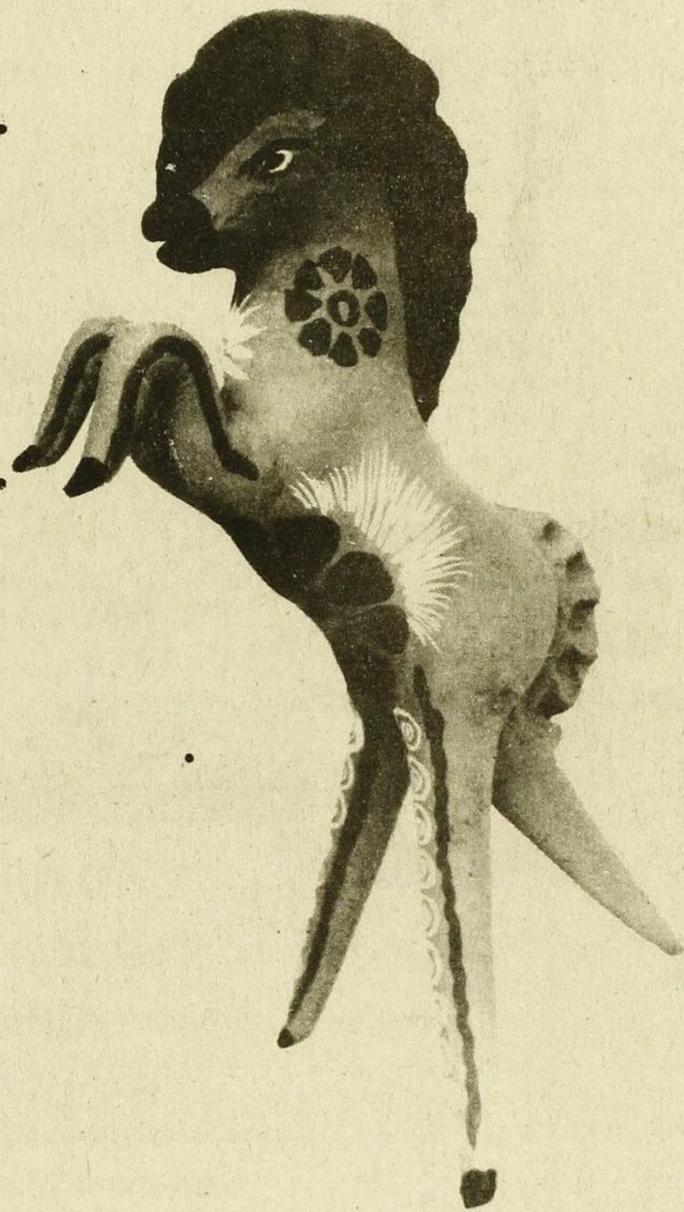
ARCHIVO
GENERAL
DE LA NACION AGN



FONART

**VALOREMOS NUESTRAS
TRADICIONES...**

**CONOZCAMOS NUESTRA
ARTESANIA.**



La invitamos a conocer nuestros centros de exhibición y venta.

Av. Patriotismo 691
Av. Juárez 70, 89 y 92
Londres 136, Zona Rosa
Av. de la Paz 37, San Angel

Insurgentes Sur 1630
Manuel E. Izaguirre 10,
(a un costado de
Plaza Satélite)

Otras tiendas FONART en: Ciudad Juárez, Cuernavaca, Ensenada, Oaxaca, Piedras
Negras, San Luis Potosí, Tijuana, y Tlaquepaque.

SEP
CULTURA

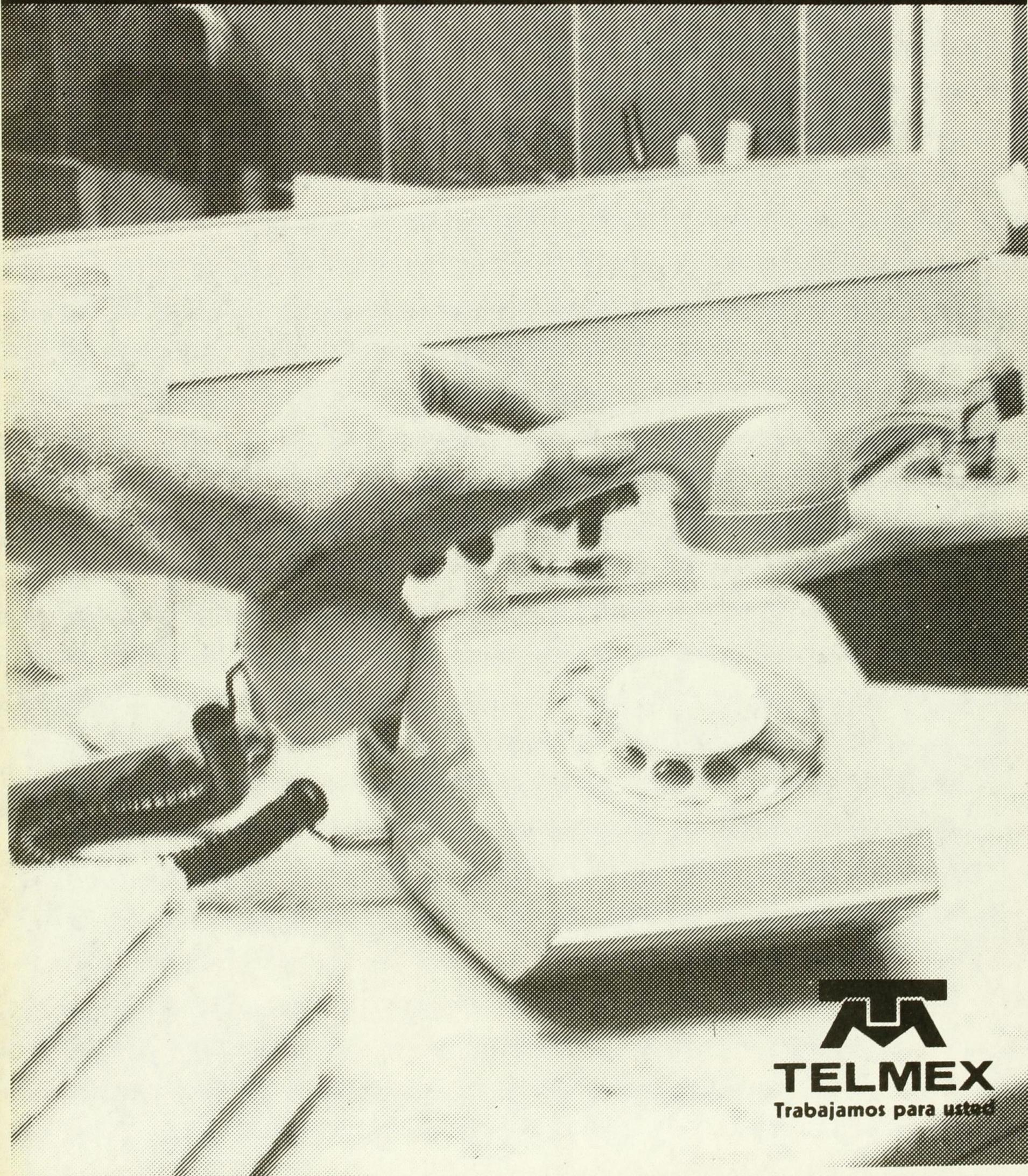
FONDO NACIONAL PARA EL FOMENTO DE LAS ARTESANIAS

Instálese en la línea de la comodidad...

Con una extensión telefónica, usted siempre está cerca

Disfrute de la gran comodidad e intimidad con todas las extensiones que su hogar necesite.

Solicite las extensiones por teléfono a las oficinas de Teléfonos de México.



TELMEX
Trabajamos para usted

☯ TABASCO ☯

LAS VOCES DE LA
NATURALEZA



☯ GOBIERNO DEL ESTADO ☯