

TEMA Y VARIACIONES DE

# LITERATURA 46

SEMESTRE 1, 2016 / ISSN 1405-9959 | \$ 60.00

NUEVA ÉPOCA

TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA

# DARÍO, LÓPEZ VELARDE, BONIFAZ NUNO



Universidad  
Autónoma  
Metropolitana  
Casa abierta al tiempo  
Azcapotzalco



CSH  
División  
de Ciencias  
Sociales y  
Humanidades



TEMA Y VARIACIONES DE  
**LITERATURA 46**

SEMESTRE 1, 2016

Universidad  
Autónoma  
Metropolitana   
Casa abierta al tiempo Azcapotzalco

 *División  
de Ciencias  
Sociales y  
Humanidades*



# Darío, López Velarde, Bonifaz Nuño

---

Coordinadores editoriales  
José Francisco Conde Ortega  
Gabriel Ramos

---

 *Humanidades*



---

## DIRECTORIO

---

### Universidad Autónoma Metropolitana

RECTOR GENERAL

Dr. Salvador Vega y León

SECRETARIA GENERAL

Mtro. Norberto Manjarrez Álvarez

### Unidad Azcapotzalco

RECTOR

Dr. Romualdo López Zárate

SECRETARIO

Mtro. Abelardo González Aragón

### División de Ciencias Sociales y Humanidades

DIRECTOR

Dr. Óscar Lozano Carrillo

Secretario Académico

Lic. Miguel Pérez López

JEFA DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Dra. Marcela Suárez Escobar

COORDINADOR DE DIFUSIÓN Y PUBLICACIONES

Dr. Saúl Jerónimo Romero

---

Revista Tema y Variaciones de Literatura. Número 46, Semestre 1, 2016, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Humanidades. Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex-Hacienda San Juan de Dios, delegación Tlalpan, C.P. 14387, México, D. F. y Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas, delegación Azcapotzalco, C.P. 02200, México, D. F. • Tels. 5318-9440 y 5318-9441 • Fax 5394-7506 • Editor responsable: Mtro. Fernando Martínez Ramírez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del título No. 04-1999-102616323600-102. ISSN 1405-9959, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título número 11311 y Certificado de Licitud de Contenido número 7914, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por Tinta Negra Editores, 2da. Calle de Modesto Lechuga 13, U. H. Vicente Guerrero, delegación Iztapalapa, México, D. F., C. P. 09200, tneditores@yahoo.com.mx • Tels.: 5642-7864 y 6276-5469. Este número se terminó de imprimir el día 14 de noviembre de 2016, con un tiraje de 100 ejemplares.

La información, opinión y análisis contenidos en esta publicación son responsabilidad de los autores.

Se prohíbe la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de esta publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

---

#### CONSEJO EDITORIAL

Mtro. Fernando Martínez Ramírez (Director) • Mtro. Ezequiel Maldonado López • Dr. Tomás Bernal Alanís • Mtra. Alejandra Sánchez Valencia • Dr. Vicente Francisco Torres • Prof. José Francisco Conde Ortega • Mtro. Carlos Gómez Carro • Dr. Óscar Mata Juárez • Dr. Alejandro Ortiz Bullé Goyri • Mtra. Ivonne Murillo • Mtro. Sandro Cohen • Dra. Lilia Granillo

#### COORDINACIÓN EDITORIAL DEL NÚMERO

José Francisco Conde Ortega y Gabriel Ramos

#### DISTRIBUCIÓN

María de Lourdes Delgado Reyes. Tel. 5318-9109

#### DISEÑO, PRODUCCIÓN EDITORIAL, IMPRESIÓN Y ACABADO

Tinta Negra Editores

Portada y diseño de interiores: Ivonne Murillo

Formación: Sara Risk

Corrección ortotipográfica: Evelín Ferrer.

Impreso en México

Printed in Mexico

---

# CONTENIDO

---

## PRESENTACIÓN

**Darío, López Velarde, Bonifaz Nuño**

JOSÉ FRANCISCO CONDE ORTEGA • GABRIEL RAMOS | 9

## TEMA

**Hay demonios devotamente azules**

JOSÉ FRANCISCO CONDE ORTEGA | 11

**Rubén Darío, cuentista del modernismo y de lo fantástico**

VICENTE FRANCISCO TORRES | 25

**Rubén Darío le abre una puerta a Rachilde. Las provocaciones de una decadente**

LUZ ELENA ZAMUDIO RODRÍGUEZ | 37

**Rubén Darío: viajero letrado en París**

MARINA MARTÍNEZ ANDRADE | 49

**El edén subvertido. De Jerez a Plateros**

FRANCISCO MERCADO NOYOLA | 65

**Influencia, tradición y crítica en tres poemas de Ramón López Velarde**

GABRIEL RAMOS | 75

**Ramón López Velarde: lance de inquietud en una historia de trémulas páginas**

JESÚS FRANCISCO CONDE DE ARRIAGA | 85

**Los sentidos en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño**

ISMAEL SANTIAGO ROJAS | 91

**De Garcíaso a Bonifaz: *De otro modo lo mismo***

FERNANDA CABILDO | 105

## VARIACIONES

**Cervantes, la locura y la pluralidad de discursos**

VLADIMIRO RIVAS ITURRALDE | 111

**El asesino anda suelto: ficción y realidad**

EZEQUIEL MALDONADO | 119

**El ensayo, la verdad y el arte**

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | 133

**Los tres frentes de Sara Levi Calderón en *Vida y peripecias de una buena hija de familia***

ANTONIO MARQUET | 147

## RESEÑAS

**Christine Hüttinger, *Cronología de los sentimientos***

POR GABRIELA DOMÍNGUEZ CÁRDENAS | 165

**Tomás Licea Hernández, *Nunca sabremos quién fue***

POR SERVANDO HERNÁNDEZ PÉREZ | 169

# Darío, López Velarde, Bonifaz Nuño

JOSÉ FRANCISCO CONDE ORTEGA | GABRIEL RAMOS

Los aniversarios pueden ser, algunas veces, esas fiestas a las que se llega “ávido de tiernas compañías”. Así, algunas páginas de determinados autores vuelven a funcionar, aceptada la invitación, como ese “licor oscuro y melancólico” que propicia y favorece la conversación. Eso pretende ser este número de nuestra revista. Este 2016 comparten Shakespeare y Cervantes 400 años —cada quien en su respectivo calendario— de su muerte física. También, en el ámbito de la lengua española, se cumplen el primer centenario de la muerte de Darío; el primero de la aparición de *La sangre devota*, de Ramón López Velarde; y sesenta años de la primera edición de *Los demonios y los días*, de Rubén Bonifaz Nuño.

Este número de *Tema y Variaciones de Literatura* se ocupa de reflexionar acerca de la obra de estos tres autores. El ensayo que abre el número pretende encontrar las razones epocales que originan una poética, en Rubén Darío, Ramón López Velarde y Rubén Bonifaz Nuño, la cual señala rumbos y abre caminos a la poesía en lengua española. Los primeros tres textos se detienen en la prosa dariana. Vicente Francisco Torres ofrece una lectura de los relatos, entre los que va desbrozando la andadura “modernista” y “fantástica”, para proponer una nueva ordenación de los textos plenamente fantásticos. Luz Elena Zamudio presenta algunas notas sobre la inclusión, lectura y valoración de Rachilde, autora poco leída ahora, en *Los raros*. Marina Martínez Andrade aborda, a partir de las crónicas, la condición de trashumante de Darío, misma que lo condujo a París y a sus distintas percepciones de esta ciudad.

Con una reflexión sobre la obra en prosa también, la crónica y la visión de la urbe en Ramón López Velarde, Francisco Mercado Noyola señala el tránsito de la ciudad provinciana a la capital. Ya en torno a la poesía, Gabriel Ramos coteja los procesos de influencias y reconstrucciones, particularmente respecto a Baudelaire, en tres poemas del zacatecano. Jesús Francisco Conde de Arriaga señala la complejidad vital y la constante erótica en *La sangre devota*. Sobre la poesía de Rubén Bonifaz Nuño, Ismael Santiago

Rojas presenta un análisis de poemas en términos de las distintas facultades de percepción. Y Fernanda Cabildo señala la afinidad entre Bonifaz y Garcilaso.

La sección de “Variaciones” abre con un ensayo de Vladimiro Rivas respecto de Cervantes y la locura. Ezequiel Maldonado presenta un texto sobre la violencia y Fernando Martínez discurre en torno a la verdad y el arte en el ensayo. La sección se cierra con un texto de Antonio Marquet acerca de la narrativa de Sara Levi Calderón.

Dos reseñas completan esta entrega. Una es de Gabriela Domínguez sobre *Cronología de los sentimientos*, de Christine Hüttinger; otra, de Servando Hernández referente a *Nunca sabremos quién fue*, de Tomás Licea.

Éste es el pretexto para la conversación. Éste nuestro “edén subvertido” de lectura. En términos de estas reflexiones, quizá podamos, todavía, decir juntos “el verso azul y la canción profana” mientras recordamos novedosos “calosfríos ignotos” y deseamos que sí sea con valor nuestro testimonio.

# Hay demonios devotamente azules

JOSÉ FRANCISCO CONDE ORTEGA | PROFESOR INVESTIGADOR DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES DE LA UAM-A

## Resumen

Una poética se construye en el tiempo y el espacio. La herencia cultural y los avatares políticos determinan una visión del mundo. Y como toda poesía surge de la realidad para decir el mundo, Rubén Darío, Ramón López Velarde y Rubén Bonifaz Nuño articularon su poética para compartirla. Una ética del arte, otra de la concupiscencia y una de la desdicha fueron su apuesta y su destino.

## Abstract

A poetic is built through time and space. Cultural heritage and political twists shape a world view. Since every poetry develops from reality to refer the world Rubén Darío, Ramón López Velarde y Rubén Bonifaz Nuño articulated their poetics to share it. Their endeavor and fate were a set of ethics on art, lust and misery.

**Palabras clave:** amor, desamor, religión, ética, estética, deseo, castidad, hombre, mujer, desdicha, desconsuelo.

**Keys words:** love, dislike, religion, ethics, aesthetics, desire, chastity, man, woman, misery, distress.

**Para citar este artículo:** Conde Ortega, José Francisco. "Hay demonios devotamente azules", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 46, semestre I de 2016. México, UAM-A, pp. 11-24.

## 1

“La poesía debe decir que hay una realidad que busca la existencia del mundo”, sentenció Yves Bonnefoy.<sup>1</sup> Y ésta ha sido la búsqueda de la humanidad a lo largo de la historia. Por eso cada época —un tiempo y un espacio— ofrece singularidades y circunstancias que le confieren un lugar privilegiado en la memoria. Y si solamente son algunos nombres los que permanecen en el imaginario colectivo es porque, tal vez, su “duende”, a la manera en que entendía ese término Federico García Lorca,<sup>2</sup> era tan fuerte que pudo concentrar todas las aspiraciones y todos los anhelos de los artistas que también supieron tomarle el pulso a su tiempo.

Algunos nombres son ineludibles cuando se pretende un apresurado recuento de la poesía en Occidente: Homero, Virgilio, Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe... Después, con la calma que puede ir acompañada de un vaso “de *bon vino*” y un cigarro, acuden otros: Safo, Eurípides, Ovidio, Petrarca, Gonzalo de Berceo, Novalis y muchos más. Y en todos encontramos una manera de comprometerse con su realidad para buscar la existencia del mundo. Es el fin del arte. Y la palabra encauza los esfuerzos mediante los recursos del verso: una medida y un ritmo refuerzan la memoria. Aunque, como ya lo advertía Aristóteles, no basta con escribir versos para ser poeta.<sup>3</sup> Para eso hace falta el “duende”.

Como la poesía debe partir de la realidad, García Lorca estableció una gradación que comprende tres fases: la musa (la inteligencia), el ángel (la gracia y la inspiración) y el duende (está en el interior):<sup>4</sup> “Ángel y musa vienen de fuera: el ángel da luces y la musa da formas [...] en cambio, al duende hay que despertarlo en

las últimas habitaciones de la sangre”.<sup>5</sup> Duende o demonio interior, esta fase ha permitido que los verdaderos poetas, al revelar la realidad profunda de su tiempo, las causas últimas, establezcan los referentes culturales que le otorgan un concepto de identidad a la historia de Occidente: una Poética para reconocerse en la memoria colectiva.

De tal suerte, que casi no importa que las obras señeras no hayan sido leídas. (¿No fue Mark Twain el que dijo que un clásico es un libro que todos quisieran haber leído, pero que nadie quiere leer?) Todo el mundo habla de Aquiles y de Helena. Y del caballo de Troya, aunque éste no sea parte de *La Ilíada*. Y sabe de “la eterna ciudad de Roma” y pronuncia “ser o no ser” sin saber lo que sigue. Y aplica el adjetivo “dantesco” sin saber qué significa. Y habla de Sancho Panza y sabe que Werther se suicidó. No obstante todo lo anterior, la sociedad ha sido conformada con esos referentes culturales. El poeta siempre habla en nombre de la tribu. Y dentro de ésta siempre hay quien comparte los desasosiegos de ese “duende” o “demonio interior” que ha ayudado a mantener viva, con muchos otros duendes y demonios, la insoslayable e innata inquietud humana de trascendencia.

## 2

En ese orden de ideas, a la América española le tocó participar con su propuesta de Poética, a partir del último tercio del siglo XIX, con un movimiento de renovación estética que, dadas sus características de encuentro con las causas últimas de su realidad, se convirtió en epocal: el Modernismo. Y dentro de éste, Rubén Darío, con *Azul...*, libro de juventud, proclama

la madurez de la nueva estética. Publicado en Chile en 1888, y con escasa repercusión entre la intelectualidad de su tiempo y de su espacio, encuentra en España la caja de resonancia para convertirse en ese punto de referencia para más o menos entender a esos "raros", llamados "modernistas", que fueron capaces de declarar la independencia cultural de la América hispana, y de construir una educación sentimental para una sociedad en busca de la modernidad. Y esa educación sentimental, mediante la apropiación de un acervo léxico exigente y novedoso para decir su mundo, se mantuvo vigente hasta bien entrada la segunda mitad del siglo xx.

Rubén Darío muere en 1916. Y ya en ese tiempo, como señala Luis G. Urbina, "los jóvenes estaban rompiendo a pedradas las lámparas modernistas". Pero lo que no pudieron romper las generaciones sucesivas fue ese vínculo, por medio de un uso cuidadoso de la lengua, que se estableció entre la dicción modernista y los sectores ilustrados de la sociedad. Vínculo que se propagó hacia sectores más amplios y que, en cierto sentido, se popularizó. Una muestra la constituyen las letras de los "boleros" compuestos durante la primera mitad de la vigésima centuria; otra, el modo en que la gente, apenas con elementos de educación básica, era capaz de retener en la memoria poemas de autores de ese tiempo.

Efraín Huerta, en su "Responso por un poeta descuartizado", se refiere a la muerte de Darío:

Claro está que murió –como deben morir los poetas, maldiciendo, blasfemando, mentando madres, viendo apariciones, co-bijado por las pesadillas.

Claro que así murió y su muerte resuena en las malditas habitaciones donde perros,

orgías, vino griego, prostitutas francesas, donceles y príncipes se rinden y le besan los benditos pies.<sup>6</sup>

Y escribe el poema para reconocer, comprender y celebrar una actitud estética y vital de Darío y de todos los modernistas. Es cierto, el poeta de *Los hombres del alba* alude a ciertos detalles que, antes, durante y después de la muerte del autor de *Prosas profanas* ocuparon a la prensa y dieron pie a un anecdotario morboso. Lo que cabe destacar en el poema es el modo en que Darío fue congruente con su credo estético ante una sociedad que, en aras de la utilidad positivista, había relegado a los artistas a un sitio punto menos que ornamental. Actitudes de los modernistas como el dandysmo, el diabolismo, el cosmopolitismo, el afrancesamiento y los excesos con el alcohol y los paraísos artificiales fueron una respuesta vital y un apuntalamiento de la nueva fe: una moral estética. La muerte de Darío fue, así, una consecuencia y la línea final, reveladora, de un credo inviolable.

De este modo, *Azul...* es una suerte de manifiesto modernista en plena madurez de un movimiento que originado en la prosa con la publicación, en 1872, de *El presidio político en Cuba*, de José Martí, para esa fecha ya había dado sazonados frutos con la primera generación modernista: José Asunción Silva, Julián del Casal, Manuel Gutiérrez Nájera y Salvador Díaz Mirón. En este libro de juventud de Rubén Darío se encuentran todos los elementos que, más tarde, darán oportunidad a los estudiosos para señalar fechas, características, influencias..., más una, especialmente relevante: la sensualidad, ya sin culpa, que no pocas veces es acompañada por un sentido del humor irónico y amablemente perverso.

Y como el libro apareció acompañado de sendos textos de dos ilustres académicos — Eduardo de la Barra y Juan Valera—, es fácil advertir cómo la lucha por entender una posición estética novedosa lleva a éstos a plantear una serie de objeciones que, curiosamente, destacan y afirman —sin proponérselo— las características que darán sentido a la actitud vital de los modernistas. Más adelante, las objeciones planteadas se convertirán en señas de identidad y atributos que la crítica posterior va a celebrar. España era aún una buena caja de resonancia. Por eso la estética modernista, y ese manifiesto de madurez del movimiento que es *Azul...* se extiende hacia todos los territorios de la lengua española para crear una nueva realidad lingüística a partir de novedosos referentes culturales.

El Modernismo, como movimiento epocal, tiene tantas o más causas que las que ha señalado la crítica. Pero desde el punto de vista histórico-social, Álvaro Salvador, apoyándose en Ángel Rama, propone el término “culturalismo” para entender el proceso de gestación del movimiento.<sup>7</sup> A las guerras de independencia en América le siguen los esfuerzos de búsqueda de identidad. Las burguesías criollas se instalan en las ciudades, y se afanan en la idea de la modernidad. Así, vuelven los ojos a la “cultura” Europa, que ofrece su historia, tradición cultural, museos, herencia filosófica y escenarios insospechados, como resultado de una universalidad práctica gestada a lo largo de los siglos. Todo esto se convierte en un prontuario de “bienes culturales” que van a ayudar a conformar un estar en el mundo. Los escenarios modernistas de palacios versallescos, esculturas helénicas, reyes, princesas y mitologías sugerentes por su lejanía, encuentran su razón de ser, y constituyen el material idóneo para sus afanes de renovación de la lengua.

El “culturalismo” es, entonces, “una nueva temática que señala la pérdida de protagonismo de la problemática romántico-naturista”.<sup>8</sup> Esto permite la creación de una “moral estética” o un “esteticismo moral”.<sup>9</sup> El escritor lo asume, pero al mismo tiempo es desplazado por la jerarquía utilitaria del positivismo, que relega la literatura a lo puramente ornamental.<sup>10</sup> Por eso aspectos como “la torre de marfil” y el “dandysmo”, por ejemplo, encuentran asidero en otras lecturas: Baudelaire, Hugo, Nietzsche, Kant y, muy posiblemente, Kierkegaard y Schopenhauer. Con la seguridad de que los dioses han muerto, solamente creen en una analogía universal en la que no se busca la salvación, sino la reconciliación entre el hombre y el cosmos.<sup>11</sup> De ahí que la sinestesia, por sus posibilidades de sugerencia, haya sido uno de los recursos más cuidadosamente utilizados por los modernistas.

En un artículo publicado en un periódico de Santiago de Chile, “Catulo Méndez. Parnasianos y decadentes”, el mismo año que *Azul...*, escribe Rubén Darío: “[...]aprisonar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica, hacer rosas artificiales que huelen a primavera, he ahí el misterio”.<sup>12</sup> Y al mismo tiempo que pone en evidencia la incompreensión de cierto crítico ante la luminosa novedad de la nueva estética, afirma definitivamente el sustento de su programa, en el que las luces y el esmerado trabajo de la forma propician una nueva religión: la artística. Quizá como respuesta a la angustiada pregunta de Kierkegaard: “¿Será lo mejor inclinarse a una vida ética o a una existencia estética?”<sup>13</sup> Rubén Darío y los modernistas resuelven la duda uniendo los términos para ceñirse a una ética del arte.

Toda la obra de Darío —y la de los modernistas— se rige por este principio vital. Por eso vale la pena detenerse un poco en *Azul...*, en tanto

que es proclama de la madurez del movimiento modernista y, dentro del conjunto, en un poema que causó el desasosiego en el ánimo de los críticos mencionados anteriormente, y cuyas objeciones, sin quererlo así, constituyen ahora una parte medular de los hallazgos modernistas. El poema es "Ananke". Y aunque Eduardo de la Barra y Juan Valera coinciden en que el libro es original, novedoso, con gran dominio de la técnica para ofrecer inauditas posibilidades a la prosa y al verso, y celebran los cuentos, la última estrofa del poema aludido los obliga a reconvenir al poeta y pedirle que suprima esa parte, pues es una blasfemia.

Dice Eduardo de la Barra: "se trata de un desgraciadísimo final, que puede y debe suprimirse, por innecesario a la obra, por antiartístico y por blasfemo".<sup>14</sup> Juan Valera escribe: "El cántico de amor acaba en un infortunio y en una blasfemia".<sup>15</sup> El poema consta de 78 versos, distribuidos en tres partes. La primera, de 68 versos, es el canto de felicidad de la paloma, inmersa en una delicuescente sensualidad; la segunda, de dos, refiere cuando la paloma es devorada por un gavián; la tercera, de ocho, pone a Dios a pensar, ante el regocijo de Satán, en la inconveniencia de crear gavilanes cuando ya había creado a las palomas. Reproduzco la estrofa en cuestión:

Entonces el buen Dios, allá en su trono  
(mientras Satán, por distraer su encono  
aplaudía a aquel pájaro zahareño), se puso a  
meditar. Arrugó el ceño, y pensó, al recordar  
sus vastos planes, y recorrer sus puntos y  
sus comas, que cuando creó palomas no  
debía haber creado gavilanes.

Günther Schmigalle, en "Las fuentes de la blasfemia", después de señalar la proclividad

de los españoles para encontrar blasfemias en la literatura, atrae opiniones distintas y rastrea cuidadosamente las fuentes filosóficas y literarias que sustentan una visión del mundo en consonancia con un credo estético. Cita a Fidel Coloma: "En los últimos versos resumió el pensamiento fundamental del libro. [...] Es el poema más complejo del libro. [...] Desempeña una función fundamental en la economía de la obra. [...] Traslada a un nivel trascendente, ante las instancias de la divinidad, la existencia del bien y el mal en este mundo terreno".<sup>16</sup> Obra de juventud, sí, pero arduamente sustentada por el pensamiento occidental heredado y asumido gracias a una insaciable curiosidad intelectual. De Voltaire a Lenau en cuanto a lo engañoso de la dicha; de Hugo al *Génesis*, en lo que respecta al motivo de la paloma y el gavián; y de Schopenhauer a Huysman,<sup>17</sup> el poema, el libro y la sensibilidad modernista estaban destinados a perdurar.

Rubén Darío no elimina el final, pero años después parece darle la razón a Juan Valera. En *Historia de mis libros* escribe que todo se debió a "un desengaño y lecturas impropias".<sup>18</sup> Una de esas lecturas impropias fue, seguramente, la de À rebours, de Huysman, donde se resume a Schopenhauer en cuanto a la no existencia de un Dios bueno, justificado por la Iglesia por medio del dolor físico y las tribulaciones. Son tantas las injusticias de ese Dios solapado por la Iglesia, que "si Dios ha hecho este mundo, no me gustaría ser este Dios, la miseria del mundo me partiría el alma",<sup>19</sup> parece decir cada modernista. En la actualidad, gracias a la actitud iconoclasta de las vanguardias, a partir de Darío y los modernistas, el arrepentimiento de Dios frente a un mundo creado por él se convirtió 30 o 40 años después, en un tema común.

## 3

Jorge Luis Borges escribió que a la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos. De tal suerte, que es fácil advertir que, si en 1888, año de la publicación de *Azul...*, nació Ramón López Velarde, y en 1916, el de la muerte del nicaragüense, se publica *La sangre devota*, del poeta de Jerez, la aventura estética de los modernistas daba frutos abriendo nuevos cauces para la gestación de la poesía moderna. Y si los jóvenes tiraban a pedradas “las lámparas modernistas”,<sup>20</sup> la lección de estos “raros” y “decadentes” no terminaba allí. Con la renovación de la lengua y la apropiación de los bienes culturales de Occidente, con el soporte filosófico necesario para reinterpretar una idea del mundo, los poetas de las siguientes promociones crearon sus propios escenarios y enriquecieron las posibilidades de la lengua poética. Así, a Ramón López Velarde le corresponde anunciar la vanguardia. Un espíritu complejo y una obsesiva laboriosidad para encontrar los secretos más sutiles del idioma son dos de sus principales atributos.

A la mitad de la segunda década del siglo xx, México sufría los estragos de la revuelta armada llamada Revolución. Jóvenes intelectuales, como la “Generación de la crisis”, convocaban a la reconciliación y a la necesidad de encontrar el rumbo y la identidad del país. Luis G. Urbina, Amado Nervo y Enrique González Martínez seguían produciendo y, de algún modo, entendían que la sociedad había cambiado. Los bienes culturales y los escenarios de la promoción anterior tendían a ser rebasados. Tenían que encontrar otros referentes. López Velarde los encontró en la patria íntima y, como punto de partida, en las iglesias y su liturgia en su tierra natal y en las mujeres. A los palacios versallescos y paisajes exóticos opuso las casas solariegas y

las naves de las iglesias; a la infausta certidumbre del fin de las religiones, la ceremoniosa liturgia católica. Todo para crear su particular noción de ética del arte: una poesía que naciera de la combustión toda de sus huesos.

Una noche de junio de 1921, “una gitana altiva, madura y hermosa, digna del pincel de Saturnino”,<sup>21</sup> leyó la palma de la mano del poeta y le dijo: “Amas mucho, mucho, a las mujeres, pero les temes. Tienes miedo también de ser padre. Esta línea me dice que morirás de asfixia”.<sup>22</sup> Ramón López Velarde moriría, pocos días después de ese encuentro, de neumonía; pero había dejado una obra poética en la que la presencia femenina fue el eje sobre el que dio sentido, por medio de una alquimia del lenguaje arduamente luminosa, a los desasosiegos de su espíritu complejo. Animal amoroso de tiempo completo seguramente aspiraba, como en el poema de Quevedo, a trascender la muerte convirtiéndose en polvo, sí, pero polvo enamorado.

La circunstancia de su tiempo, su educación literaria y su espacio geográfico dan cauce a una poesía templada en la angustia y en la contradicción: saberse dividido y aceptar las contradicciones de su espíritu dan como resultado un lenguaje excesivamente riguroso y un ritmo poético que rechaza y atrae al lector al mismo tiempo. Ramón López Velarde articula una estética de la novedad y castiga al lenguaje para que logre expresar una realidad humana que busca acrisolarse en la autenticidad y en la experiencia amorosa. Es como si suscribiera las ideas de Schopenhauer: “[Si] el propósito de todo arte es comunicar la idea percibida”<sup>23</sup> “[...] la maestría, tanto en la poesía como en la química, consiste en obtener el precipitado que uno se ha propuesto”.<sup>24</sup>

Ese “precipitado” es, justamente, la experiencia amorosa en el filoso equilibrio entre la

castidad y la concupiscencia. La lucha con la idea del pecado, apenas sugerida en *La sangre devota*, la lujuria tocando a rebato y la continencia, el casto amor, se encuentra en imágenes pobladas de alusiones religiosas: el mundo cristiano y el islam: El poeta confirma su seña de identidad:

En mi vida feliz no hubo cosa de cristal,  
terracota o madera, que, abrazada por  
mí, no tuviera, movimientos humanos de  
esposa.<sup>25</sup>

Estas líneas del poema "En mi pecho feliz", incluido en *El son del corazón*, libro póstumo, parecieran ser el punto de llegada de la travesía espiritual que se inicia con *La sangre devota*. En el siguiente poema, "La ascensión y la asunción", leemos:

Dios, que me ve que sin mujer no atino en  
lo pequeño ni en lo grande, díome de ángel  
guardián un ángel femenino.<sup>26</sup>

De tal suerte, la idea de Dios y los elementos de religiosidad que conlleva, no son otra cosa que uno más de los bienes culturales heredados, así como la idea de la mujer provinciana de su tiempo. Por eso, en la poesía de Ramón López Velarde no existe un conflicto religioso como tal. Su noción de pecado es apenas una obligación de católico gregario. Su angustia existencial va más por el camino de su negación a ser padre, a prolongar la especie. La verdadera lucha de su espíritu se da, entonces, entre la castidad y la concupiscencia. Aquélla, un paraíso siempre transitorio; ésta, una constante indispensable para vivir en este mundo. Quizá por esto Edelmirra Ramírez se hace la pregunta: "¿será el poeta un gnóstico mexicano?"<sup>27</sup>

Cuando López Velarde publica *La sangre devota* tiene 28 años. Ya es abogado. Su tránsito, de Zacatecas a Aguascalientes y a San Luis Potosí, y su paso por el seminario, han dejado su huella. Lleva dos años en la Ciudad de México, tiempo suficiente para la delectación de esas "flores de pecado" que lo abisman y lo someten. De ahí que en éste, su primer libro, tenga que buscar su asidero poético, para comenzar su indagación en los claroscuros de su espíritu, en las imágenes de un pasado apenas reciente. Y aquí hay que entender "imagen" a la manera que señala Gaston Bachelard:

La imagen poética no está sometida a un impulso. No es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse. En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio. Procede de una *ontología directa*.<sup>28</sup>

En las imágenes de *La sangre devota* resuenan los ecos de las mujeres de su tierra natal que, en las casas, la iglesia, la plaza de armas o los paseos que debían ser "inocentes", exhiben como prendas mayores su modestia y su recato. Niñas o mujeres maduras, si solteras, tenían que mantenerse intocadas, insensibles a las urgencias de la carne. Y resuenan los ecos del aprendizaje sentimental del rapaz, que aguza sus sentidos para que esas experiencias repercutan y, ya maduras, se transformen en el poema, válido en tanto que poesía, pero sustentado en la constante inquietud de esos ecos que obsesionan y dan sentido a su presente.

La poesía de López Velarde sigue atrayendo a los lectores por su rigor. Su meticulosa labo-

riosidad formal y su acervo léxico le confieren una actualidad sorprendente, aun en este nuevo siglo. Formalmente no es osado, pero encuentra en las estructuras convencionales nuevas posibilidades rítmicas, ya flexibilizando la disposición acentual, ya aligerando los encabalgamientos o utilizando libremente rimas, consonantes o asonantes, de acuerdo con los requerimientos del poema. Su sistema metafórico sí es novedoso. En primer lugar, podría decirse que todas las palabras del idioma tienen, en sus versos, una oportunidad poética. Conversaciones, refranes, giros populares, oraciones, vocabulario católico, referencias cultas, alusiones bíblicas y hagiográficas, menciones al Islam, etc., coexisten en metáforas sorprendentes y precisas. Y como gozne, su utilización del adjetivo le otorga al poema inusitadas posibilidades semánticas para referirse a la realidad. Inopinado y justo, el adjetivo lópezvelardeano es una piedra de toque.

Para Blanca Rodríguez,<sup>29</sup> una infancia colmada por la presencia femenina le da al poeta la oportunidad de admirar los pies y los talles, de aspirar los perfumes, de contemplar las labores domésticas y de escuchar las conversaciones de madre, tías, primas, amigas y vecinas. Esto le permite configurar buena parte de su acervo léxico. Cita al autor de *El son del corazón*:

Yo me inclino a juzgar que para conseguir la más aquilatada elegancia de la expresión, nada hay mejor que cortar la seda de la palabra sobre el talle viviente de la deidad que nos anima. Si un preciosismo artificial o una fría corrección purista nos inducen a cortar púrpuras y brocados sobre patrones de gramática o de retórica, para vestir el alma, corremos el riesgo de que la armoniosa y recóndita deidad deseche el

brocado y la púrpura porque no los ajustamos previamente a un talle de mariposa.<sup>30</sup>

Alejada ya de la dicción y los escenarios modernistas, por más que provenga de ahí, la poesía de López Velarde permite la entrada a la gente común. Por eso, una fuente apreciable para enriquecer su caudal léxico la encontró en el trabajo manual de la mujer, como observa Blanca Rodríguez.<sup>31</sup> Está “trasladando un sentido artesanal, emanado de la realidad, a un proceso mental inscrito en la creatividad.”<sup>32</sup> En *La sangre devota* se escuchan los ecos de la convivencia del rapaz con la mujer. Esos ecos son los que le van señalando su crecimiento interior. Descubre en lo sentimental femenino, en la castidad primigenia, su propia liberación emotiva. En su conversación interior conviven Fuensanta y la prima Águeda. Aquella es como la imagen materna, silenciosa, casta e invocada; ésta le provoca “calosfríos ignotos” hasta entonces.

El libro “entra su lenguaje en el silencio femenino y por su verso dice aquello que la mujer no sabe, no puede, no debe declarar. [...] Traduce la inmovilidad y la espera.”<sup>33</sup> Por eso, en su conversación interior, en un ir y venir de su presente al pasado, cuando era “un seminarista sin Baudelaire, sin rima y sin olfato”, encuentra en los ojos verdes y el “temible luto ceremonioso” de la prima Águeda la llamada febril de la sensualidad, aunque deba cumplir el rito iniciático con la autogratificación. Y si dice que su “hambre de amores” y su “sed de ensueño” se niega a satisfacerlas en las turbadoras “flores de pecado” que son las ciudades; y que prefiere las manos de Fuensanta al “amor aventurero” de “azafatas súbditas de la carne”, era porque conocía “las fauces lóbregas” de su apetito sexual, que siempre quedaba “atónito” ante “las venustidades tentadoras.”

*La sangre devota* es un libro de iniciación para dotar de sentido a esa “infinita sed de amar” del poeta. El título es un oxímoron velado. El sustantivo “sangre” es calificado por un adjetivo culturalmente utilizado para motivos espirituales. López Velarde lo emplea para señalar el líquido vital, el que hace vivir más allá de los requerimientos del alma. Sangre, cuerpo y carne son una sola cosa. Son la razón de la sensualidad que justifica un estar en el mundo. Los versos de López Velarde evocan una suerte de paraíso transitorio que explica su infierno presente y apetecido, por más que el poeta funja algunas veces de “árabe sin hurí”. Por eso el último poema del libro es “Y pensar que pudimos”. A aquel mundo idílico del terruño, simbolizado por una Fuensanta castamente inaccesible y amada inútilmente, le faltó un poco para ser el paraíso terrenal; pero le dio al poeta el material para una poesía exigente, compleja y luminosa. Una poesía en un “edén subvertido”, donde las mujeres son “todas bellas y todas favoritas.”

#### 4

En 1956 la Ciudad de México tenía poco más de tres millones de habitantes. En las puertas de muchas casas, o sobre las vidrieras de las ventanas que daban a la calle, se podía leer: “Este hogar es católico. No se admite propaganda protestante”, al lado de la leyenda: “Cristianismo sí. Comunismo no”. Los gobiernos “emanados de la Revolución” se afianzaban, por más que los rezagos contradecían su discurso triunfalista. La “familia revolucionaria” se enriquecía a costa de los desheredados de siempre. El campo seguía expulsando gente que buscaba en la ciudad un paliativo a sus necesidades. Los movimientos sociales eran reprimidos. Con todo, cierta es-

tabilidad económica, apenas visible en la urbe, mantenía la paz. De Estados Unidos de América llegaban los dólares que enviaban los “braceros”, en ese entonces necesarios para los trabajos agrícolas, pues recién terminada la segunda gran conflagración era indispensable reactivarlos. Con un peso —¡había billetes de un peso!— se podía comprar un refresco embotellado, un kilo de tortillas y pagar un boleto de camión para viajar por casi toda la ciudad. Al espejismo alemanista de modernidad le había seguido la austera convicción ruizcortinista de continuidad.

La Ciudad de México dejaba de ser “la región más transparente” y, como la patria, olvidaba su poética condición de “ojerosa y pintada”. Un acelerado proceso de urbanización la quería “moderna”. Fábricas, coches y edificios ostentosos le daban una nueva cara. En ese espacio, los artistas e intelectuales nacidos entre la primera y segunda décadas del siglo veían madurar su obra, y buscaban decir de qué manera los avatares políticos del siglo podían delimitar una posición estética. Simplificando, la lucha entre “nacionalismo” y “universalismo” era constante, por más que, a fin de cuentas, ambas posiciones fueran las dos caras de una misma moneda. La fijación de una identidad parecía ser un imperativo ético y estético. En poesía, a la aventura modernista y los afanes de la vanguardia siguió una especie de decantamiento, a partir de la generación de los Contemporáneos. Había que aprovechar la lección de los maestros y ponerse al día, participar de la actualidad mundial de los movimientos literarios. Y si a partir de los Contemporáneos algunas promociones buscaron escribir sin la pesadumbre de la historia y el contexto, es con Efraín Huerta y *Los hombres del alba* cuando la poesía mexicana se asume moderna, y encuentra cauces por los que habrá de transcurrir todo el siglo xx.

Rubén Bonifaz Nuño es el heredero directo de este esfuerzo. Y escribe una obra original y novedosa, firmemente arraigada en la conciencia del hombre de su tiempo, y perdurable en tanto que, a partir de un dominio pleno del oficio, indaga en las dudas eternas de la especie y ofrece su versión, personalísima e intransferible: la dolorosa certidumbre de que la amargura es el camino más fácil para llegar al desamor; la solitaria condición del que ama con la certeza de que todo tiene que acabar; la pesadumbre de estar lleno de mundo sin que nadie pueda escucharlo; el desconsuelo de cantar en ritmos nuevos para, alguna vez, imponer la verdad o la gracia, y que a nadie le importe. Con una cultura libresca y existencial notables, sus fuentes van de Catulo a José Alfredo Jiménez, de Garcilaso y san Juan al bolero quejumbroso, de Mahler al cha cha chá. Es ejemplar, asimismo, su dominio de las formas poéticas. Lo que le permite mover, de acuerdo con las necesidades del poema, el cómputo silábico y la disposición acentual, y la sintaxis. Su poesía es exigente por rigurosamente concebida, y está llena de humanidad.

Dentro de la obra poética de Rubén Bonifaz Nuño, *Los demonios y los días* tiene especial importancia. Por un lado, es un libro de plena madurez, en el que su afán de castigo a la forma llega a ser dominio pleno y certidumbre. Por otro lado, sus obsesiones —la ciudad como espacio de soledad y solidaridad a un tiempo, el amor como ese “huésped que importuna” y que es tan necesario, el desamor como único destino, el orgullo de vivir y ser hombre— son puestas a prueba en el espacio de una Ciudad de México viva, letal, apetecible y llena de fantasmas. Como si esas simetrías y leves anacronismos, citados antes, supieran que jugar con el destino de los hombres es cosa seria, cuando aparece

este libro el poeta tiene 33 años, los mismos que tenía López Velarde cuando murió, tal vez enfermo de esas “flores de pecado” que dieron sentido a su existencia. Bonifaz Nuño se abisma y se somete, en la misma ciudad, a otras flores, colmadas de amargura y desencanto.

Estas flores amargas y este espacio lleno de fantasmas le permiten construir una poesía llena de mundo, de gente que vive, siente y sufre todos los días; una poesía azorada por todas las cosas que pasan, como la lluvia vespertina, el beso de unos amantes furtivos, el momento en que un perro orina una pared ruinosa. Una poesía que puede estar en todas partes. Solamente hay que decirla. Federico García Lorca escribió:

La poesía es algo que anda por las calles.  
Que se mueve, que pasa a nuestro lado.  
Todas las cosas tienen un misterio, y la  
poesía es el misterio que tienen todas las  
cosas. Se pasa junto a un hombre, se mira  
a una mujer, se adivina la marcha oblicua  
de un perro, y en cada uno de estos objetos  
humanos está la poesía.<sup>34</sup>

En los poemas de *Los demonios y los días* el conocimiento de ese “rito cotidiano” se ofrece al lector para que, de algún modo, el destino de ese canto llegue a alguna parte. Durante la lectura, entonces, debe advertirse todo lo que el poeta sabe compartir. Desde los ángeles de Rilke hasta el Tarot, los versos acuden lo mismo a la ironía de Catulo que a la tristeza de Propertio; a la sabiduría paremiológica y a la filosofía hermética; a la interpretación esotérica y a la palabra más simple. El poeta señala los arcanos, pero su visión es más amplia e incluyente. Todo para dejar testimonio de que en esta tierra lo único seguro es la desdicha. Suscribe las palabras de Kierkegard:

¡Ay, la puerta de la dicha no se abre hacia dentro. ¡Por eso de nada sirve empujarla violentamente para forzarla. No, la puerta de la dicha se abre hacia fuera, y en ese sentido no hay nada que hacer.<sup>35</sup>

Escribe Rubén Bonifaz en el poema 10:

Cuidadosamente, sin darnos cuenta, preparamos lágrimas a diario; las acumulamos, las escondemos en algún aljibe secretísimo, para cuando llegue la hora del lloro y el crujir de dientes, ante una sorda presencia, en los bordes de un agujero.

Y comparte las palabras de Schopenhauer, cuando éste dice que habitamos en “un valle de lágrimas” o en “una colonia penitenciaria”,<sup>36</sup> y que solamente el disfrute de la belleza física y la música, goces singularmente humanos, “constituyen las únicas vías que pueden conducirnos a un mundo, si no mejor, cuando menos más llevadero y soportable”.<sup>37</sup> En el poema 38, el poeta se pregunta por qué un momento de contemplación lo remite a un recuerdo ingrato, y a otra música apenas —a penas— presentida:

¿Cuál es la mujer que recordamos al mirar los pechos de la vecina de camión; a quién espera el hueco que está al lado nuestro, en el cine? ¿A quién pertenece el oído que oír la palabra más escondida que somos, de quién es la cabeza que a nuestro costado nace entre sueños?

Finalmente, un destino puede ser una elección o una fatalidad. O una fatal decisión por el simple hecho de vivir en un mundo en el que, a fuerza de solucionar las necesidades elementales —comer, dormir, alimentarse, vestir—, el individuo

se vuelve anónimo. Entonces, la lucha es por hacerse un rostro, un cuerpo, un espíritu que sostengan la estirpe del orgullo. Irremediablemente se es parte de la masa anónima. Pero aun así, aunque cada uno deba cumplir con su papel asignado, hay elecciones más valederas. Una de ellas es la del poeta, tan necesaria como cualquier otra en una sociedad utilitaria. García Lorca dijo que “la poesía es como un don” y “yo hago mi oficio y cumplo con mis obligaciones”.<sup>38</sup> Rubén Bonifaz sabe que su obligación elegida es encontrar el destino del canto. Escribe en el poema 2:

Ay amigos míos; señoras, señores que no me escuchan: hay oficios buenos, necesarios a todos; el que hace las camas y las mesas, el que siembra, el que reparte cartas, tienen un lugar entre todos: sirven.

Yo también conozco un oficio: aprendo a cantar. Yo junto palabras justas en ritmos distintos. Con ellas lucho, hallo la verdad a veces, y busco la gracia para imponerla.

Y con esas “palabras justas” en “ritmos distintos”, *Los demonios y los días* es un desconsoladamente bello testimonio de la desdicha de estar a solas, de paladear el desamor, de ser escuchado a veces. De la responsabilidad del poeta, que asume su oficio como un don, pero que sabe compartirlo con “los que llegan a las fiestas ávidos de tiernas compañías”, “los que están armados”, los que ven desde la ceguera, los que aman sin remedio porque están solos. Dice en el poema 27:

Siempre ha sido mérito del poeta comprender las cosas; sacar las cosas, como por milagro, de la impura corriente en que pasan

confundidas, y hacerlas insignes, irrebati-  
bles frente a la ceguera de los que miran.

Y aunque parece inútil, “sólo por la fuerza del  
arte de una cancioncilla” —como se lee en el  
poema 33—, fundar la esperanza de que “mue-  
ra el dolor” y “nazca el pan”, aún se puede  
decir, como en el poema 36:

Siento. No es problema de inteligencia. Ten-  
go el simple orgullo de haber sido siempre  
un amador de las mujeres.

Vivas, existentes, imaginadas, muertas: in-  
cansablemente bellas.

O una “prostituta de sobremesa”, una “des-  
dichada” alquilada por media hora, “que me  
aborrece porque uno no soy lo que ella espera.”

Ciudad Nezahualcóyotl, UAM-A,  
primavera de 2016.

## Notas

- <sup>1</sup> Palabras del poeta francés al recibir el Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances el 2 de diciembre de 2013.
- <sup>2</sup> Federico García Lorca, *Teoría y juego del duende*, citado en *Obra completa I*, p. 36 y ss.
- <sup>3</sup> Aristóteles, *Poética*, en *Física...*, p. 394.
- <sup>4</sup> Federico García Lorca, *op. cit.*, p. 36.
- <sup>5</sup> *Loc. cit.*
- <sup>6</sup> Efraín Huerta, *Poesía completa*, p. 264-265.
- <sup>7</sup> Álvaro Salvador, "Introducción", en Rubén Darío, *Azul...*, p. 23 y ss.
- <sup>8</sup> *Ibid.*, p. 23.
- <sup>9</sup> *Loc. cit.*
- <sup>10</sup> Véase *supra*.
- <sup>11</sup> *Ibid.*, p. 29.
- <sup>12</sup> Citado en *Ibid.*, p. 17.
- <sup>13</sup> Sören Kierkegaard, *Diapsálmata*, p. ix y ss.
- <sup>14</sup> Citado por Günther Schmigalle, en "Las fuentes de la blasfemia" [en línea], <www.academia.edu.4419353>.
- <sup>15</sup> *Loc. cit.*
- <sup>16</sup> *Loc. cit.*
- <sup>17</sup> *Loc. cit.*
- <sup>18</sup> *Loc. cit.*
- <sup>19</sup> *Loc. cit.*
- <sup>20</sup> Véase *supra*.
- <sup>21</sup> Vicente Quirarte, "Esbozos para n retrato", en *El retorno benéfico. Homenaje a...*, p. 21.
- <sup>22</sup> Citado en *Loc. cit.*
- <sup>23</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad...*, p. 279.
- <sup>24</sup> *Ibid.*, p. 287.
- <sup>25</sup> Ramón López Velarde, *Obras completas*, p. 250.
- <sup>26</sup> *Ibid.*, p. 251.
- <sup>27</sup> Edelmira Ramírez L., "López Velarde, ¿un gnóstico mexicano? Las formas de una idea, en *El retorno benéfico. Homenaje a...*, p. 55 y ss.
- <sup>28</sup> Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, p. 8.

- <sup>29</sup> Blanca Rodríguez, "Tiempo confidencial, como el dedal: un lenguaje artesanal", en *El retorno benéfico. Homenaje a...*, p. 39 y ss.
- <sup>30</sup> *Loc. cit.*
- <sup>31</sup> *Ibid.*, p. 40.
- <sup>32</sup> *Loc. cit.*
- <sup>33</sup> *Ibid.*, p. 46.
- <sup>34</sup> Federico García Lorca, *op. cit.*, p. 35.
- <sup>35</sup> S. Kierkegaard, *op. cit.*, p. 11.
- <sup>36</sup> Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, p. xi y ss.
- <sup>37</sup> *Loc. cit.*
- <sup>38</sup> Federico García Lorca, *op. cit.*, p. 15.

## Bibliografía

- Aristóteles. *Física. Acerca del alma. Poética*. Madrid, Gredos, 2011.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México, FCE, 2013.
- Bonifaz Nuño, Rubén. *Los demonios y los días*. Edición facsimilar. México, FCE, 2006. 101 pp. (Tezontle.)
- Conde Ortega, José Francisco. Vicente Quirarte et al. *El retorno benéfico. Homenaje a Ramón López Velarde 1888-1988*. México, UAM, 1988.
- Darío, Rubén. *Azul...* Carta-prólogo de Juan Valera. 25ª edición. México, Espasa Calpe Mexicana, 1987. (Col. Austral, 19.)
- \_\_\_\_\_. *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Intr. de Álvaro Salvador. Madrid, Espasa Calpe, 2003. (Grandes clásicos universales.)
- García Lorca, Federico. *Obra completa I. Poesía*, ed. de Miguel García Posada. Madrid, Ediciones Akal, 2008. (Akal básica de bolsillo, 160.)
- Horacio. *Odas y Épodos. Sátiras. Epístolas. Arte poética*. Estudio preliminar de Francisco Montes de Oca. México, Porrúa, 1992. (Sepan Cuántos..., 240.)

Huerta, Efraín. *Poesía completa*. México, FCE, 1988.  
(Letras mexicanas.)

Kierkegaard, Sören. *Diapsálmata. Repercusión de la tragedia antigua en la moderna. La validez estética del matrimonio. Temor y temblor*. Estudio introductorio por Darío González. Madrid, Gredos, 2010.

Schmigalle, Günther. "Las fuentes de la blasfemia"  
[en línea], <[www.academia.edu/4419353](http://www.academia.edu/4419353)>.

Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*, vol. I. Estudio introductorio por Luis Fernando Moreno Claros. Madrid, Gredos, 2010.

# Rubén Darío, cuentista del modernismo y de lo fantástico

VICENTE FRANCISCO TORRES | PROFESOR INVESTIGADOR DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES DE LA UAM-A

## Resumen

El presente trabajo destaca la relación que hay entre Darío cuentista y el autor de *Los raros*, libro de ensayos biográficos. Además, valora los cuentos fantásticos de Darío a partir de una antología que hizo de ellos José Olivio Jiménez, y la pone en relación con sus *Cuentos completos*.

## Abstract

This work highlights the relationship between Darío, the storyteller, and Darío, the author of *Los Raros (The Unusual Ones)*, book of biographical essays. Besides, it values the fantastic tales of Rubén based on the anthology made by José Olivio Jiménez with those tales, as well on its relation to his *Cuentos completos*.

**Palabras clave:** Cuento fantástico y maravilloso, Modernismo, Parnasianismo, Decadentismo.

**Key words:** Fantastic and magical tales, Modernism, Parnassian, Decadentism.

**Para citar este artículo:** Torres, Vicente Francisco. "Rubén Darío, cuentista del modernismo y de lo fantástico", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 46, semestre I de 2016. México, UAM-A, pp. 25-36.

Jaime Torres Bodet hizo una afirmación provocadora: aunque los poemas de *Azul...* (1888) son definitivos en la irrupción del modernismo, Manuel Gutiérrez Nájera y Salvador Díaz Mirón ya habían escrito otros tan buenos, o mejores, que los del poeta nicaragüense. Reflexiona sobre la razón por la que los poemas de ese libro alcanzaron gran resonancia y concluye que el efecto del libro se debió no sólo a los poemas, sino a la compañía de los cuentos.<sup>1</sup> Esto sin olvidar el espaldarazo de Juan Valera.<sup>2</sup> Para señalar la revolución que Darío consumó en la lengua española, dice Roberto Ledesma:

Toma entonces por su cuenta un idioma que había tenido ya su siglo de oro; lo arranca a la protección de caparazones académicas, sin aprensión alguna por la corrupción y las contaminaciones, para renovarlo con formas a menudo viciosas y exóticas, pero que traducen fielmente su realidad vital, con la de toda una época a su alrededor, en una latitud que va de lo frívolo a lo profético, de la lisonja al anatema, del trino al trueno; y luego de haber ensayado en esta empresa proteica y prometeica las mayores audacias y aventuras, todas las exquisiteces y opulencias, termina en una sencillez franciscana, en una desnudez y pureza de la expresión donde la palabra alcanza su máximo poder —su mayor aproximación al Verbo— y queda así de pura, así de desnuda, para iniciación de los que vienen detrás de él.<sup>3</sup>

Por su parte, Octavio Paz destaca un elemento primordial en la renovación modernista:

Así, la reforma de los modernistas hispanoamericanos consiste, en primer término, en apropiarse y asimilar la poesía moderna

europea. Su modelo inmediato de la poesía francesa no sólo porque era la más accesible sino porque veían en ella, con razón, la expresión más exigente, audaz y completa de las tendencias de la época [...] La riqueza de ritmos del modernismo es única en la historia de la lengua y su reforma preparó la adopción del poema en prosa y del verso libre.<sup>4</sup>

Hago mía la aseveración de Torres Bodet porque me guía en la selva de los relatos de Rubén que nacen en *Azul...* y concluyen, mientras no se revelen datos nuevos, en un volumen de *Cuentos fantásticos* (1976) que José Olivio Jiménez recopiló con trabajos olvidados entre las colaboraciones periodísticas del poeta.

*Azul...*, el libro que con poemas, cuentos y poemas en prosa canonizara a su autor, a los 21 años de edad, y con él al Modernismo, resplandece como una joya solitaria. Darío cuidó su estampa y pesó y midió la calidad de cada una de sus líneas y de cada uno de sus párrafos, hecho que no se repitió en tantos tomos de sus obras completas o reunidas que no llegó a ver en vida. Es la suma de un modo de entender y poblar la literatura. Cisnes, palacios con mujeres sensuales, fastos cartagineses y escenarios romanos, columnas de mármol y esmeraldina, sátiros, ninfas, hadas, personajes mitológicos y bíblicos, centauros, gnomos, esmaltes, japone-rías, pintores, escultores, músicos y, sobre todos ellos, el poeta, como el mayor personaje de la creación. En 1890, en "Fotograbado. Ricardo Palma", escribió Darío:

El espíritu nuevo que hoy anima a un pequeño pero triunfante y soberbio grupo de escritores y poetas de la América española [es] el modernismo. Conviene saber: la

elevación y la demostración en la crítica, con la prohibición de que el maestro de escuela anodino y el pedagogo chascarrillero penetren en el templo del arte; la libertad y el vuelo, y el triunfo de lo bello sobre lo preceptivo, en la prosa; y la novedad en la poesía: dar color y vida y aire y flexibilidad al antiguo verso que sufría anquilosis, apretado entre tomados moldes de hierro[...]»<sup>5</sup>

Los cuentos de *Azul...*, preciosistas ante todo, son diversos y no se atienen a más programa que la belleza expresiva y la imaginería miraculada. Sin embargo, entre ellos encontramos un texto de un realismo duro, que contrasta con los primores que pueblan el libro: “El fardo”.

En 1950, en la Biblioteca Americana del Fondo de Cultura Económica, Ernesto Mejía Sánchez reunió los cuentos que Darío publicó, en forma de colaboraciones periodísticas, en diversos países de América y Europa. *Cuentos completos* resultó un vasto trabajo de pesquisa y erudición porque Mejía Sánchez hurgó y cotejó en hemerotecas, bibliotecas y colecciones particulares para entregar 80 textos que siguen un orden cronológico, según su fecha de publicación. La totalidad de los textos no siempre merece el título de cuento; no al menos como lo reciben los mecanismos de relojería que hoy elaboran nuestros prosistas. Hay en el libro historias europeizantes dirigidas a niñas de labios color de fresa, ojos azules, cabellos rubios y mejillas como pétalos de rosa; textos que parecen cuentos de hadas, transcurren en castillos medievales y versan sobre amores imposibles; una tradición nicaragüense que no va a la zaga de las de Ricardo Palma; pláticas sobre flores; mixturas de crónicas y memorias; ensayos; fábulas; relatos teatralizados; cuentos históricos que transcurren en Roma, Fenicia y

Oriente; un juego en donde sólo se utiliza la vocal *a*; fastuosas historias propagandistas de la fe cristiana; cuentos maravillosos en donde la magia y lo extraordinario no son excepcionales, sino la regla de todos los días (“Las siete bastardas de Apolo”, “El sátiro y el centauro”, “Rosa mística. El árbol del rey David”); historias en tintes oscuros —que Rubén no aceptaba como afines a su sensibilidad e imaginación, sino sólo como reflejo de su acercamiento al naturalismo de Zola—<sup>6</sup> que están entre sus cuentos más memorables, como “El fardo”, “Primavera apolínea” y “Cuento ruso”; poemas en prosa (“El velo de la reina Mab”, el primero de ellos, tal como reconoció Darío en *Historia de mis libros*).

Dice Mejía Sánchez: “Soto Hall también afirma que por esos días Darío quería alejarse un tanto del estilo de los cuentos de *Azul...* y escribir un volumen de *Cuentos nuevos*, que los contendría más vívidos, más reales, no en su tendencia, sino en su factura”. Pero sólo escribió seis: “El Dios bueno”, “Betún y sangre”, “La novela de uno de tantos” (recrea la vida de un bohemio en París), “Febea y Rojo” (exotista, biblista) y “La muerte de Salomé”, que es un verdadero cuento fantástico: la joya con forma de serpiente que llevaba Salomé alrededor del cuello, cobra vida y la decapita luego que había pedido la cabeza del Bautista. La testa de Juan estaba sobre un trípode y la de la bailarina rodó hasta quedar bajo el mueble. El cuerpo blanco de la mujer permaneció sobre el lecho púrpura y la serpiente de oro reposó junto al cuerpo.

Como prólogo de los *Cuentos completos* de Rubén Darío hay un amplio estudio de Raimundo Lida, ejemplar desde hace más de medio siglo porque es un análisis estilístico erudito y puntual de la manera en que Darío llevó las herramientas del verso a la prosa de los cuentos: “la música ante todo; canto sin fábula [...] prosa rimada

y ritmada [...] Darío no es de esos cuentistas en quienes la frase aislada es mejor que la página, y la página mejor que el cuento";<sup>7</sup> todo esto amén del uso de estribillos, reiteraciones, letanías, símiles...

Así como Jaime Torres Bodet vio la excelencia de los cuentos que apuntalaron los poemas de *Azul...*, también advirtió la meritoria cercanía de los retratos de *Los raros* con la cuentística dariana. En el capítulo dedicado a Jean Moréas, Darío sentencia: "Como todo verdadero poeta, es un excelente prosador".<sup>8</sup> Si a lo largo de su corta vida no dejó de insistir en el lugar privilegiado que el poeta ocupa en el mundo, el *excelente prosador* es el poeta mismo y de las cualidades de este último depende la grandeza de quien escribe *Los raros* (1896), conjunto de retratos beligerantes en donde Darío se ocupa de autores afines a él mismo y que aprovecha, también, para difundir la estética vital de parnasianos (amantes del arte por el arte, del mundo grecorromano y del exotismo oriental) y decadentes (exotistas y enemigos de las costumbres burguesas). Son ellos habitantes de torres de marfil, ciudadanos de la fantasía que se refugian en las drogas o el alcohol.<sup>9</sup> De aquí proviene la inclinación dariana hacia el esoterismo —un recurso para acercarse al misterio, preocupación heredada del romanticismo— que expresa en "Diorama de Lourdes", uno de sus poemas en prosa: "solamente el eterno idiota ríe de lo sobrenatural, mostrando su triple hilera de dientes".<sup>10</sup>

Bien podría el lector esperar daguerrotipos testimoniales del tiempo que le tocó vivir a Darío, de las personalidades que tuvo el privilegio de conocer (Verlaine, Moréas), tal como sucedió con el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, quien a menudo se encontraba con nuestro autor en Europa. Pero leemos estampas

de personajes cuya rareza es su amor al arte por el arte, su desdén del vulgo y de las buenas maneras del burgués; seres extraordinarios por su conducta y por su obra, como Rachilde (Marguerite Vallete-Emery, apodada Mademoiselle Baudelaire, pornógrafa y dueña de "un cerebro malignamente femenino y peregrinamente infame"),<sup>11</sup> Edgar Allan Poe, Leconte de Lisle, Paul Verlaine, el conde de Lautréamont, Villiers de L'Isle Adam. Su común denominador es la prosa enojada que destaca lo insólito de estos seres. He aquí un fragmento de lo que escribió sobre Léon Bloy:

Quando William Ritter llama a Léon Bloy *el verdugo de la literatura contemporánea* tiene razón.

Monsieur de París vive sombrío, aislado, como en un ambiente de espanto y de siniestra extrañeza. Hay quienes le tienen miedo; hay muchos que le odian; todos evitan su contacto, cual si fuese un lazarino, un apestado; la familiaridad con la muerte ha puesto en su ser algo de espectral y de macabro; en esa vida lívida no florece una sola rosa [...] está condenado por el papado de lo mediocre [...] ¡Cómo alzará las manos, lleno de espanto, el rebaño de afeminados, al oír los truenos de Bloy, sus fulminantes escatologías, sus *cargas* proféticas y el estallido de sus bombas de dinamita fecal!<sup>12</sup>

Así como los cuentos de nuestro autor transitan del parnasianismo hacia el *naturalismo*, en sus retratos —sigo nuevamente a Torres Bodet— sucede un fenómeno semejante: de los raros y exquisitos habitantes de la torre de marfil asistimos a un cambio que cristaliza en *Opiniones*, que recoge semblanzas de autores cercanos a las causas populares, Zola y Gorki

ante todo, aunque no cesa su admiración por los raros, como Remy de Gourmont. Escribe de Gorki: "Es un alma inmensa que ha recogido y anotado los gritos, las violencias y los sueños de sus hermanos que sufren y caen. Es el San Juan de Dios de los malditos."<sup>13</sup> Y de Zola:

Acabo de regresar de su entierro. Un pueblo en silencio, pueblo de pensadores y de trabajadores, le acompañaba. Fue ceremonia imponente de recogimiento y de severidad. Iban los hombres de la aldea y los hombres del taller. Se extendían, en el vasto cuerpo de la negra procesión, los grupos de eglantinas rojas. Un minero iba, pies desnudos entre gruesos zuecos, con su uniforme de trabajo. Un herrero, los brazos al aire, llevaba con dignidad su pesado martillo. Un cultivador gigantesco hacía brillar al sol opaco, sobre su hombro, una hoz. ¡Es la gloria! Iban sabios y poetas. Iban obreros de blusa, y niños y niñas con sus padres. Se llevaba al camposanto de Montmartre al potente bondadoso, al creador de tanta robusta y fecunda, al poeta homérico de la sociedad futura, al servidor de la verdad, al profeta de las proletarios [...] Estas grandes conmociones tan solamente las causan los que salen de las aisladas torres, marfil, cristal o bronce del arte puro[...]<sup>14</sup>

Arribo ahora al apartado que interesa centralmente a este trabajo: los cuentos fantásticos de Darío, no porque niegue los logros conseguidos a lo largo de más de 80 textos recopilados por Ernesto Mejía Sánchez, y en particular los modernistas de *Azul...*, sino porque sus cuentos fantásticos son decantados y ejemplares; en ellos también cristalizan las inclinaciones esotéricas que Rubén tuvo (y que no son objeto

de este trabajo), sobre todo en Argentina y en Francia, país este último en donde fue asiduo de Papus.<sup>15</sup>

En un famoso ensayo, Enrique Anderson Imbert afirmó con bastante laxitud:

La literatura, en el fondo, es un esfuerzo para liberarse de la realidad, tanto de la física, que nos oprime desde fuera, como de la psíquica, que nos inunda con un turbión de sentimientos, impulsos e ideas [...] Toda literatura es fantástica, en el sentido de que aparece en reemplazo de una realidad que ha quedado remota. Pero, dentro de la literatura, que es siempre ficticia, hay unas ficciones que, con extraordinaria energía, se especializan en fingir mundos autónomos. Son los "cuentos fantásticos". El cuentista, con su fantasía, declara caducas las normas que antes regían nuestro conocimiento y, en cambio, sugiere la posibilidad de que haya otras normas todavía desconocidas.<sup>16</sup>

En este trabajo, en el que el maestro argentino está más interesado en mostrar su erudición y en hacer hipótesis sobre el psiquismo del poeta, sus ideas sobre el cuento fantástico quedan difusas, sin la claridad meridiana que tuvo Roger Caillois:

El mundo de las hadas es un universo maravilloso que se añade al mundo real sin atentar contra él ni destruir su coherencia. Lo fantástico, al contrario, manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita [...] el cuento de hadas sucede en un mundo donde el encantamiento se da por descontado y donde la magia es la regla. Allí lo sobrenatural no es espantoso, incluso no es sorprendente, puesto que constituye la sustancia misma de ese universo, su ley, su

clima. No viola ninguna regularidad: forma parte de las cosas, es el orden o más vale la ausencia de orden de las cosas.

El universo de lo maravilloso está naturalmente poblado de dragones, de unicornios y de hadas; los milagros y las metamorfosis son allí continuas; la varita mágica de uso corriente; los talismanes, los genios, los elfos y los animales agradecidos abundan; las madrinas, en el acto, colman los deseos de las huérfanas meritorias. Además, este mundo encantado es armonioso, sin contradicción, no obstante fértil en peripecias, ya que conoce, él también, la lucha del bien y del mal: existen los genios malos y las hadas malas. Pero una vez aceptadas las propiedades singulares de esta sobrenaturaleza, todo permanece notablemente homogéneo.

En lo fantástico, al contrario, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo Imposible sobreviniendo de improviso en un mundo en donde lo imposible está desterrado por definición. El cuento fantástico no podría surgir sino después del triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos, después del reconocimiento de un determinismo estricto en el encadenamiento de las causas y de los efectos. En una palabra, nace en el momento en que cada uno está más o menos persuadido de la imposibilidad de los milagros. Si en adelante el prodigio da miedo, es porque la ciencia lo destierra y que se lo sabe inadmisiblemente, espantoso. Y misterioso: no se ha observado bastante

que el cuento de hadas, por ser tal, excluía el misterio.<sup>17</sup>

En el citado texto de Anderson Imbert sí hay unas palabras contundentes que bien pueden complementar lo escrito por Caillois: "A un cuento podemos calificarlo de fantástico si comprobamos en su texto que la intención del cuentista ha sido hacer valer, como única explicación de los hechos que cuenta, la que él ofrece porque así le da la gana. Esta explicación es arbitraria, antojadiza, independiente de las explicaciones racionales que valgan para hechos análogos que se den fuera del cuento".<sup>18</sup>

Caillois estableció incluso una lista de variantes que caracterizan el relato fantástico: el pacto con el demonio; el alma en pena que pide para su reposo que una acción sea cumplida; el espectro condenado a un vagar desordenado y eterno; la muerte personificada que aparece en medio de los vivos; la cosa indefinible e invisible pero que pesa, está presente y mata o daña; los vampiros; la estatua, el maniquí, el autómatas o la armadura animados; la maldición del brujo que acarrea daños; la mujer fantasma venida del más allá; la inversión de los territorios del sueño y la realidad; la habitación, la casa o la calle borradas del espacio; la detención o la repetición del tiempo.<sup>19</sup>

A la lista que Roger Caillois formuló en 1958, Louis Vax agregó los siguientes temas: el hombre lobo; las partes separadas del cuerpo humano; las perturbaciones de la personalidad como resultado del hipnotismo o de afecciones psíquicas; las alteraciones de la causalidad: "Los ríos no retornan hacia sus fuentes, los deseos no se realizan en cuanto son formulados, los muertos no regresan para atormentar a los vivos, los muros no se pueden atravesar, no es posible estar en dos lugares a la vez".<sup>20</sup> Y agregó una

serie de terrenos que lindan con lo fantástico y lo alimentan: las supersticiones populares; lo horrible, lo macabro; la utopía, porque lo fantástico y lo utópico reinan en la imaginación; la alegoría; la fábula; el ocultismo; las alucinaciones de los enfermos; la parapsicología, etcétera.

Una vez establecida la naturaleza de lo fantástico, entremos en el volumen *Cuentos fantásticos*, de Rubén Darío, que preparó el ensayista cubano José Olivio Jiménez.

El libro consta de diez cuentos y tres breves ensayos en donde Rubén borda sobre el papel que desempeñaron los sueños en la obra de Edgar Allan Poe. En "Cuento de nochebuena" los Reyes magos se aparecen al hermano Longinos, quien sin nada que ofrecer al Niño que estaba en el pesebre bajo el aliento tibio de las cabalgaduras, ofrece su llanto y sus lágrimas se convierten en piedras preciosas. Mientras en "Thanathopia" el padre del narrador vive con una muerta, o mujer vampiro, en "La pesadilla de Honorio" asistimos a un conjunto de visiones que no se articulan en un cuento, tal como sucede en "El salmón negro".

Como sabemos, aunque el cuento fantástico se remonta a las más antiguas leyendas de los pueblos, y en nuestra lengua a la Edad Media, con el Infante don Juan Manuel y el *Libro de los ejemplos del Conde Lucanor*, en la segunda mitad del siglo XVIII, en el siglo de la razón, empezó a surgir el relato fantástico para cuestionar el auge de la ciencia. Quizá Darío se acogió a esa confrontación para escribir "Verónica", en donde un fraile sacrílego, obsesionado por la máquina de rayos X, le toma una placa a una hostia y aparece Cristo desclavado de la cruz y con una mirada terrible.

"D. Q." cuenta la historia de un abanderado quien, en la guerra del 98 que España libró contra Estados Unidos de América, ante

la rendición que se ordena frente a los yanquis, no se resigna a entregar su pabellón y se tira a un abismo, envuelto en la bandera. Al final del cuento, una cita del libro de Miguel de Cervantes Saavedra nos hace saber que el abanderado es Don Quijote, con lo cual el cuento no puede referirse a un Quijote redivivo, y tampoco puede ser un cuento fantástico, porque Don Quijote estuvo allí desde que comenzó el cuento y no hay irrupción de nada ni de nadie. En todo caso, y forzando bastante el patriotismo, estamos frente a un cuento maravilloso.

En "La larva", en tiempos de la Colonia, un aparecido(a) entra en contacto con un vivo y luego se va. Lo interesante del cuento es la construcción de la atmósfera: en una casa solariega, custodiada por una tía que guardaba las llaves celosamente, un joven se fuga para ver y oír una serenata. Como se rezaga del grupo de desvelados por ir a ver a una mujer que estaba sentada pero no respondía a sus llamados, se acerca a la gigantesca larva que vuelve el rostro y pronuncia: Kgggggg. No es ocioso recordar que las salamandras y sus larvas, y luego los ajolotes, fueron parte del misterio que gustaron de interrogar poetas, naturalistas y filósofos. Las salamandras estuvieron en los bestiarios medievales y fueron importantes en el ocultismo por su asociación con el fuego. San Agustín, en su momento, convirtió a la salamandra en símbolo del condenado que vive en el infierno sin consumirse. El ajolote (una larva no metamorfoseada) puede regenerar partes de su cuerpo que le hayan sido mutiladas.<sup>21</sup>

En "El caso de la señorita Amelia", una niña, 23 años después, sigue igual a despecho de la muerte de sus hermanas mayores. El tiempo nunca fluye por el cuerpo de esta mujer y el paso hacia lo inverosímil se da magistralmente, al final del relato. Aquí los protagonistas pla-

tican de esoterismo, terreno que cultivó Darío en Argentina con Leopoldo Lugones y Patricio Piñeiro Sorondo. Dice Ricardo Gullón: “A través del modernismo literario fluye una vasta corriente esotérica, integrada por la acumulación un tanto caótica de las doctrinas precedentes de religiones orientales, hindúes, sobre todo, del pitagorismo y los textos gnósticos, de la Cábala hebrea y de la teosofía, con sus casi inevitables arrastres de vulgarización y charlatanería”.<sup>22</sup> Esta atmósfera que respiró Darío es recreada por Roberto Arlt en sus novelas *El jorobadito*, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*.

Otro cuento fantástico que juega con el tiempo y lo trastoca es uno que José Olivio Jiménez no recogió en su volumen que pretendía ser exclusivo de esta variante: “Un sermón”, en donde se habla de una prédica alucinante que dio en Roma, el primero de enero de 1900, un fraile que había vivido años antes. Al final de la historia, el narrador le pregunta a un reportero quién era ese prodigio y recibe esta respuesta: “Como debéis saber, hoy ha predicado su primer sermón. Tiene cerca de setenta años. Es español. Se llama Fray Pedro de la Anunciación. Es uno de los genios del siglo pasado. En el mundo se llamaba Emilio Castelar”.<sup>23</sup>

La erudición de Darío en el ocultismo es manifiesta en algunos párrafos de este relato y en otros más de “Cuento de Pascuas”, en donde un austriaco llamado M. Wolfhart platica largamente con el narrador y al final, después de beber whiskey, lo convida a ingerir una pastilla antes de marcharse. En plena plaza de la Concordia, en París, van surgiendo una serie de apariciones que se convierten en la decapitación de la Reina María Antonieta. Puede tratarse de una visión provocada por la embriaguez, por cenar antes de dormir, por sugestión de unas ilustraciones recientemente contempladas o

por la misteriosa pastilla ingerida. Este cuento, de excelente factura, bien pudo llevar la firma de Guy de Maupassant.

En medio de su erudición esotérica, Rubén atribuía un gran misterio a las culturas precolombinas y a los indígenas de comienzos del siglo XIX. En “Huitzilopochtli”, en un claro selvático, guiado por los aullidos de los coyotes, el narrador mira cómo los indígenas que les servían de cargadores —a él, a un sacerdote militar y a un yanqui— sacrifican al norteamericano a Teoyamiqui, dios de los guerreros muertos. La visión pudo ser provocada por fumar marihuana, beber comiteco, o suceder realmente, ya que al final del cuento el sacerdote ordena fusilar a varias personas.

En 1974, en pleno *boom* latinoamericano que produjo cuentos fantásticos magistrales que tenían el común denominador de construirse con elementos tomados de las culturas precolombinas, el antólogo cubano Rafael Llopis estableció diferencias entre el relato fantástico europeo y el hispanoamericano. Escribió:

[...]el primero fue gótico por la arquitectura de los castillos donde se desarrollaba mientras el segundo es ecléctico —combina el humor, la sátira, el realismo, el surrealismo, el onirismo y lo terrorífico—, pretende ampliar la percepción de la realidad y es una mezcla de cosmopolitismo y autoctonismo pues a los temas heredados de la novela gótica europea les agrega los mitos negros, indios y criollos.<sup>24</sup>

Así pues, Rubén se adelantó más de medio siglo a lo que harían autores como Carlos Fuentes y Julio Cortázar.

En el prólogo de *Cuentos fantásticos*, José Olivio Jiménez recuerda que esta variante na-

rrativa surge en las entrañas del racionalismo a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, siglo en que verá su auge. La sensibilidad antirracionalista abrigó también los cuentos extraños, de terror, de misterio, macabro, maravilloso, gótico y fantástico. De aquí que Rubén y los modernistas encontraran el cuento fantástico bien perfilado y supieran de sus posibilidades gracias a las lecturas europeas, la influencia de Edgar Allan Poe y, ante todo, los precursores argentinos Eduardo L. Holmber (1852-1937) y Eduardo Wilde (1844-1913); el primero es incluso uno de los precursores del cuento policial latinoamericano.

Aunque José Olivio Jiménez niega originalidad a los cuentos fantásticos darianos, debe recordarse que el cuento fantástico, como el policial, se rigen por estrictas reglas. Por tanto, la originalidad de estas narraciones deriva del manejo ingenioso y de las variaciones que se consigan con esas especificaciones tan puntuales.<sup>25</sup> Darío lo consigue recurriendo a las visiones y aparecidos que llevan un ropaje americano. Retoma elementos de las religiones prehispánicas y los empata con el modo de narrar aprendido en Edgar Allan Poe, Maupassant y otros. Esto fue lo que, en su momento, harían autores como Jorge Luis Borges y, ante todo, Carlos Fuentes en "Chac Mool", José Emilio Pacheco en "Tenga para que se entretenga" y Julio Cortázar en "La noche boca arriba".

Es lamentable que Jiménez regatee valor artístico a los cuentos que él mismo antologa sólo porque no caben en la teoría de lo fantástico de Todorov.<sup>26</sup> Amén de que me parecen más adecuados los planteamientos de Roger Caillois sobre la ruptura con el mundo *real*, no creo que las teorías estén por encima de las obras literarias, porque se convierten en un arbitrario lecho de Procusto. El instante de vacilación que

propone Todorov excluiría los cuentos citados en el párrafo anterior y otros de Amparo Dávila, como "El entierro".

La grandeza del escritor Rubén Darío se debe a su magna revolución poética, a sus cuentos<sup>27</sup> y a su biografía no exenta de episodios que parecen salidos de un relato: su existencia nómada que fue de la opulencia de los cargos diplomáticos a la pobreza de las redacciones de los diarios; su intensa vida amorosa, oscilante entre la posesiva Rosario Murillo y la analfabeta Francisca Sánchez, una campesina española a quien enseñaron a leer y a escribir ni más ni menos que Darío y Amado Nervo. No obstante la humildad de su cuna, esta mujer se convirtió para Darío en una verdadera Jantipa. A esta vida que conoció las recepciones apoteósicas en diferentes países de América, se han agregado algunos episodios llamativos como su alcoholismo, su *delirium tremens*, la tuberculosis y algunas manías que mencionó Rosario Murillo (su creencia en la vida de los muertos, su costumbre de dormir entre cuatro cirios).

Después de la lectura de todos sus cuentos, y particularmente de sus cuentos fantásticos, pienso que podríamos tener un volumen redondo de éstos, que prescindiera de los ensayos sobre Poe, pero también de las narraciones que no tienen un cuerpo ceñido como el propuesto por Caillois. Si es válido el aforismo borgeseano que reza "todo escritor tiene derecho a ser juzgado por su más clara página y no por las distracciones de su pluma", una antología ideal de los cuentos fantásticos de Darío contendría: "La muerte de Salomé", "Cuento de nochebuena", "Thanathopia", "Verónica", "La larva", "El caso de la señorita Amelia", "Un sermón", "Cuento de Pascuas" y "Huitzilopochtli".

## Notas

- <sup>1</sup> Octavio Paz tiene una observación semejante a la de Torres Bodet: "En 1888 publica *Azul...* Con ese libro, compuesto de cuentos y poemas, nace oficialmente el modernismo. Desconcertó sobre todo la prosa, más osada que los versos". *Cuadrivio*, p. 34.
- <sup>2</sup> "Don Juan Valera poseía una autoridad singular como crítico literario. Y las cartas que consagró, en *El Imparcial*, a la obra del escritor nicaragüense constituían, por sí solas, una espléndida introducción. Pero no habría bastado esa autoridad, de no publicar Rubén, junto con sus poemas, varios relatos en prosa, esos sí de auténtica novedad en las letras de España y de Hispanoamérica". Jaime Torres Bodet, *Rubén Darío. Abismo y cima*, pp. 51 y 52.
- <sup>3</sup> Roberto Ledesma, *Genio y figura de Rubén Darío*, pp. 9 y 10.
- <sup>4</sup> O. Paz, *op. cit.*, pp. 16 y 27. Sin embargo, no todas las valoraciones de la obra dariana son risueñas. El poeta Luis Cernuda sostuvo: "durante esos cuarenta años mi trabajo de poeta fue llevándome, instintiva y reflexivamente, hacia una experiencia de la poesía contraria a la que representa la de Darío, y la relectura de éste me aburre y me enoja. Es decir, que Darío se ha convertido para mí en la negación de cuanto he llegado a admirar y de cuanto he querido realizar, según mis medios, en el terreno de la poesía [...] Lo que le reprocho es, no sólo que teniendo ante sí a toda la poesía universal, donde escoger otros modelos [...] fuera a fijar su atención en aquélla que, por razones no del caso, tal vez su influencia resulta nociva para nosotros...". *Rubén Darío en Oxford*, pp. 60 y 62.
- <sup>5</sup> Citado por Jaime Torres Bodet, *op. cit.*, p. 56.
- <sup>6</sup> En "El fardo" triunfa la entonces en auge escuela naturalista. "Acababa de conocer algunas obras de Zola, y el reflejo fue inmediato, mas no correspondiendo tal modo a mi temperamento ni a mi fantasía, no volví a incurrir en tales desvíos". Rubén Darío, *Historia de mis libros*, p. 44.
- <sup>7</sup> Rubén Darío, *Cuentos completos*, pp. 8, 12, 13, 14 y 17.
- <sup>8</sup> R. Darío, *Los raros*, p.107.
- <sup>9</sup> "Sin ser un *manifiesto*, como los que pusieron de moda, más tarde, algunas capillas literarias (y, con particular vehemencia, el surrealismo), *Los raros* tenía el valor y el alcance de una declaración estética de principios. No hablaba Rubén en primera persona, ni de su obra, ni de su vida. Pero cada semblanza de los escritores analizados en el volumen, definía sus aficiones, denunciaba sus propósitos y acusaba, indirectamente, lo que no podía ya soportar en la obra de los demás [...] Pero se advierte también una intención sectaria: sustituir a lo humano, lo raro; y situar el transitorio fulgor estético por encima de la luz artística permanente". Véase Jaime Torres Bodet, *op. cit.*, pp. 114 y 115.
- <sup>10</sup> R. Darío, *Azul... Cuentos. Poemas en prosa*, p. 309.
- <sup>11</sup> *Ibid.*, *Los raros*, pp. 119 y 120.
- <sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 75, 76 y 80.
- <sup>13</sup> R. Darío, *Opiniones*, vol. x de las *Obras completas*, pp. 22 y 23.
- <sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 7 y 8.
- <sup>15</sup> Como Ricardo Gullón y Enrique Anderson Imbert, Octavio Paz destacaba que no se había estudiado el ocultismo en Darío pero, en 1986, en una traducción de Guillermo Sheridan, apareció el libro de Cathy Login Jrade: *Rubén Darío y la búsqueda románica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*.
- <sup>16</sup> Enrique Anderson Imbert, *Los cuentos fantásticos de Rubén Darío*, pp. 19 y 20.
- <sup>17</sup> Roger Caillois. *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*, pp. 10 y 11.
- <sup>18</sup> E. Anderson Imbert, *op.cit.*, pp. 25 y 26.
- <sup>19</sup> R. Caillois, *op.cit.*, pp. 25-28.
- <sup>20</sup> Louis Vax, *Arte y literatura fantásticas*, p. 30.
- <sup>21</sup> Efrén Rebolledo, modernista mexicano, y que como todo buen poeta, al decir de Darío, es un excelente "prosa-dor", escribió *Salamandra*, noveleta que aborda a este animal no como parte de un cuento fantástico, sino como símbolo de la mujer coqueta, que gusta de vivir bajo asedio, entre el fuego de la pasión, pero es fría como el

hielo. Julio Cortázar, por su parte, en "Axolotl", sí utiliza al *monstruo acuático* para construir un cuento fantástico: asistimos a una interpenetración, con el pensamiento y la mirada, entre el narrador y los ajolotes que están en un acuario. Se invierten los papeles y el ajolote de la pecera piensa, habla y narra desde dentro del acuario porque el cuento comienza así: "Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardín de las Plantas y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl". Para un estudio amplio e iluminador sobre la importancia de este animal en la mitología universal, pero particularmente en la cultura mexicana, puede consultarse *Axolotiada. Vida y mito de un anfibio mexicano*, de Roger Bartra.

- <sup>22</sup> Citado por José Olivio Jiménez en el prólogo a R. Darío, *Cuentos fantásticos*, p. 10.
- <sup>23</sup> R. Darío, *Cuentos completos...*, pp. 249-251.
- <sup>24</sup> Rafael Llopis. *Historia natural de los cuentos de miedo*, p. 336.
- <sup>25</sup> Escribió Alfonso Reyes: "Las obras no son buenas o malas por seguir o dejar de seguir una fórmula. Siempre siguió una preceptiva de hierro la tragedia griega y no se le desestima por eso". En "Sobre la novela policial", *Los trabajos y los días*, t. IX de las *Obras completas*, p. 459.
- <sup>26</sup> Se habrá advertido que estamos moviéndonos ya en las categorías empleadas por uno de los más serios y próximos teóricos de la literatura fantástica de nuestro tiempo: Tzvetan Todorov. Para éste, la esencia —lo impostergable— para llegar al corazón de lo fantástico requiere la duda o vacilación entre una u otra de las dos opciones [...] Así puede escribir: *Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o maravilloso*". José Olivio Jiménez, prólogo a *Cuentos fantásticos*, p. 14.
- <sup>27</sup> En su citado libro, Enrique Anderson Imbert concluye: "El altísimo lugar que ocupa en la historia literaria se debe a sus poemas, no a sus cuentos. Pero, en esos

pocos cuentos, fue también un maestro. Doble maestría, pues. Maestro en la construcción de una torre de marfil y de una torre de viento". *Op. cit.*, p. 45. Es decir, fue un gran poeta pero también un gran cuentista, aunque escribiera pocos cuentos fantásticos.

## Bibliografía

- Anderson Imbert, Enrique. *Los cuentos fantásticos de Rubén Darío*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University, 1967.
- Bartra, Roger. *Axolotiada. Vida y mito de un anfibio mexicano*. México, FCE / Semarnat / INAH, 2011.
- Caillois, Roger. *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*, trad. de Dolores Sierra y Néstor Sánchez. Barcelona, EDHASA, 1970.
- Cernuda, Luis et al. *Rubén Darío en Oxford*. Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 1965.
- Darío, Rubén. *Opiniones*, vol. X de las *Obras completas*. Madrid, Editorial Mundo Latino, 1920.
- \_\_\_\_\_. *Cuentos completos*, ed. y notas de Ernesto Mejía Sánchez; est. prel. de Raimundo Lida, 2ª. ed. México, FCE, 1983. (Popular)
- \_\_\_\_\_. *Azul... Cuentos. Poemas en prosa*. Madrid, Aguilar, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Los raros*. México, UAM, 1985. (Cultura Universitaria)
- \_\_\_\_\_. *Historia de mis libros*. Managua, Nueva Nicaragua, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Cuentos fantásticos*, pról. de José Olivio Jiménez. Madrid, Alianza, 3ª. ed., 1982. (El Libro de Bolsillo)
- Ledesma, Roberto. *Genio y figura de Rubén Darío*, 3ª. ed. Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1969.
- Login Jade, Cathy. *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*, trad. de Guillermo She-

- ridan. México, FCE, 1986. (Lengua y Estudios Literarios)
- Llopis, Rafael. *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid, Ediciones Júcar 1974. (La Vela Latina)
- Paz, Octavio. *Cuadrivio*, 3ª.ed. México, Joaquín Mortiz, 1976. (El Volador)
- Reyes, Alfonso. *Los trabajos y los días*, t. IX de las *Obras completas*. México, FCE, 1959. (Letras mexicanas)
- Torres Bodet, Jaime. *Rubén Darío. Abismo y cima*. México, FCE / UNAM, 1966.
- Vax, Louis. *Arte y literatura fantásticos*, trad. Juan Merino. Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971.

# Rubén Darío le abre una puerta a Rachilde. Las provocaciones de una decadente

LUZ ELENA ZAMUDIO RODRÍGUEZ | PROFESORA INVRSTIGADORA DEL DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA DE LA UAM-I

Con agradecimiento y afecto a:  
Vania, Mauricio, Sara y Maritza

## Resumen

Para formar el *corpus* de *Los raros*, en su segunda edición (París, 1905), Rubén Darío eligió a veintiún escritores brillantes y fuera de lo común, extraños, de esa obra. En el conjunto sólo incluye a una mujer, Rachilde. A partir de la semblanza que hace Darío acerca de ella, comento algunas críticas de su tiempo y otras contemporáneas. Las primeras fueron hechas por varones y las segundas por mujeres principalmente; como es de imaginar, las maneras de leer la polémica obra de esa escritora finisecular han cambiado radicalmente del siglo XIX a la fecha.

## Abstract

My purpose is to pay tribute to Rubén Darío on the century of his death. The book *Los raros*, in its second edition (Paris, 1905) is the starting point for this work. Darío chose twenty-one brilliant, uncommon and strange writers to shape the body of that work. The group just includes a woman, Rachilde, who caught my attention. From the biographical sketch that Darío makes about her, I mention some reviews from her time and from others contemporary women. The first reviews were made by men and the second critiques were made mainly

by women; as we imagine the ways to read the controversial work of Rachilde, this *fin the siècle* writer, has changed radically since the nineteenth century to date.

**Palabras clave:** Darío, Rachilde, Los raros, decadente, fin de siglo, feminismo, travestismo, misoginia.

**Key words:** Darío, Rachilde, weirds, decadent, fin de siecle, feminism, tranvestism, misogyny.

**Para citar este artículo:** Zamudio Rodríguez, Luz Elena. "Rubén Darío le abre una puerta a Rachilde. Las provocaciones de una decadente", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 46, semestre I de 2016. México, UAM-A, pp. 37-47.

## Los raros

Rubén Darío en *Los raros* (1985) subraya su entusiasmo y admiración por los protagonistas que dan vida al libro. Resulta extraño no encontrar entre los elegidos a Charles Baudelaire por quien sintió gran admiración en otro tiempo, sin embargo, hay algunas referencias a él dentro de los apartados.

Las presentaciones de cada uno de los elegidos implican, como él mismo dice, "mucha lectura y no poca buena intención"; después de cada "semblanza", podemos imaginar la fisonomía del personaje objeto, su entorno y mucho de su interior a través del análisis general de obras de su autoría. En el tratamiento de cada uno de los elegidos resulta evidente la subjetividad de sus apreciaciones, identifica algunos elementos autobiográficos en las obras de ficción que elige; pareciera que hace reportajes con datos registrados públicamente y que, a partir de comparaciones con otros casos que considera cercanos a lo que quiere enfatizar elabora sus presentaciones utilizando elementos dramáticos, característica que Juan Villoro utiliza para definir la crónica literaria.

Rubén Darío siempre estuvo consciente de su evolución, como podemos comprobar en los prólogos de sus libros de poesía. En la segunda edición de *Los raros* también hace lo propio en el último párrafo del prólogo: "Restan la misma pasión de arte, el mismo reconocimiento de las jerarquías intelectuales, el mismo desdén de lo vulgar y la misma religión de belleza. Pero, una razón autumnal ha sucedido a las explosiones de la primavera".<sup>1</sup>

Además de las reflexiones del autor antes mencionadas, encontramos algunas referencias a este libro en su *Autobiografía* escrita en 1914, considerada por Anderson Imbert como memorias anecdóticas.<sup>2</sup> En el apartado XXXIII, cuando se refiere a Jean Moréas, dice: "quien desee más detalles lea mi libro *Los raros*".<sup>3</sup> En el apartado XLIII hay otra alusión al momento en el que escribe la obra que nos ocupa:

Yo hacía todo el daño que me era posible al dogmatismo hispano, al anquilosamiento académico, a la tradición hermosillesca, a lo pseudo clásico, a lo pseudo romántico, a lo pseudo realista y naturalista y ponía a mis raros de Francia, de Italia, de Inglaterra, de Rusia, de Escandinavia, de Bélgica y aun de Portugal, sobre mi cabeza.<sup>4</sup>

Otra referencia de la autovaloración del libro que nos ocupa la encontramos en el artículo titulado “Los colores del estandarte”, publicado en *La Nación* de Buenos Aires; ahí responde a las observaciones que el crítico literario Paul Groussac había hecho acerca de *Los raros*. Darío reconoce la deuda que tiene como su maestro en la escritura de la prosa en francés, pues gracias a él y a algunos poetas parnasianos consiguió el “galicismo mental” que le ha permitido expresarse de manera auténtica. Se confiesa un hombre de arte que vive el epicureísmo a su manera y aconseja: “gocen todo lo posible el alma y el cuerpo sobre la tierra, y hágase lo posible por seguir gozando en la otra vida”.<sup>5</sup> Plantea también una pregunta importante, ¿quiénes son los auténticos decadentes?, la respuesta resulta muy difícil ya que no hay un consenso; así que corrige al propio Groussac, por afirmar que Verlaine y Régnier nunca aceptaron el epíteto de decadente.

Continúa afirmando Darío que: “no son raros todos los decadentes ni son decadentes todos los raros”.<sup>6</sup> Eso sí, todos los que incluye su libro tienen características que los hacen especiales. Entre otros, cita a Rachilde y a Lautréamont “por ser únicos en la historia del pensamiento universal. Casos teratológicos, lo que se quiera, pero únicos, y muy tentadores para el psicólogo y para el poeta”.<sup>7</sup> En todos los casos, *los raros* que elige el poeta nicaragüense

“aman su ritmo y ritman sus acciones”, es decir, son congruentes consigo mismos.

Este artículo nos permite entender el criterio que sigue el autor de *Los raros* para elegir a sus protagonistas.<sup>8</sup>

De los pocos textos críticos que encontré sobre *Los raros* hago mención de dos que leí por medio de internet: “La figura del artista en *Los Raros* de Rubén Darío” firmado por Nimphie Knox (Sofía Olguín) en 2009, y de Juan Pablo Villalobos, “*Los raros*” publicado en *Letras libres* en agosto de 2012. En el primero se afirma que “Darío impone un tipo de crítica que se llamó ‘crítica impresionista’; aquella que exhibe la subjetividad frente al hecho estético, que da cuenta de la reacción frente a la obra de arte”.<sup>9</sup> No estoy del todo de acuerdo con esta observación, porque sí hay un trabajo reflexivo aunque superficial sobre los autores, sus obras y su contexto. Atiende brevemente el artículo de Olguín algunos de los veintidós autores del libro e interpretando la visión de Darío destaca, al referirse a Edgar Allan Poe y a Lautréamont, que ambos, cada uno a su manera, “tuvieron la visión de lo extranatural”.<sup>10</sup> En su comentario sobre José Martí señala que: “la heroicidad, el sufrimiento y la muerte también están presentes en el retrato”<sup>11</sup> de este héroe-poeta cubano. Desde el punto de vista de Olguín, el objetivo del nicaragüense “es recuperar a Martí para la esfera del arte. Lo llama superhombre, genio y mártir”.<sup>12</sup>

El segundo texto crítico de Juan Pablo Villalobos, “*Los raros*”, habla de la edición de 1896 y no apunta que en la de París añadió Darío a dos personajes más, Claudio Maclair y Paul Adam. Villalobos cita al poeta y crítico literario Pere Gimferrer para polemizar sobre el concepto de raro que ha ido modificando su significado a través del tiempo; actualmente “raro es lo mal

leído o mal comprendido o mal difundido”.<sup>13</sup> Villalobos continúa elucubrando sobre el significado del concepto “raro” que, en momentos y medios distintos puede identificarse con: lo extraño, lo marginal, lo transgresor, lo escaso, lo ignorado.

## Rachilde

Marie-Marguerite Vallette, née Eymery, es la única mejer incluida en el libro. Nació en una provincia francesa en 1860, cuando Napoleón III era emperador, y murió en 1953. Al parecer, su niñez fue problemática ya que el padre, un militar violento, la rechazó por no ser varón y la madre tenía problemas psíquicos; en este ambiente difícil la niña se refugió en la lectura que libremente hizo de libros que tenía la biblioteca de su abuelo; se menciona entre sus autores preferidos a: Victor Hugo, Honoré de Balzac, Émile Zola, Voltaire, Charles Baudelaire y el Marqués de Sade. Dicen que sus primeros cuentos los escribió cuando tenía doce años y que ya en ellos cuestionaba los esquemas existentes de género y manifestaba mucha curiosidad por el tema de la identidad sexual. A los dieciocho años, contra la voluntad de su padre pero acompañada por la madre, se fue a residir a París.

Esta escritora es más conocida por el seudónimo Rachilde, de cuyo origen conozco dos versiones: una dice que su admiración por un escritor sueco del Renacimiento, llamado Rachilde, que narraba relatos de viaje, la llevó a adoptar su nombre.<sup>14</sup> La otra dice que<sup>15</sup> Marguerite Eymery tomó el seudónimo de Rachilde a partir de unas sesiones de espiritismo en las

que contactó con un espíritu que llevaba ese nombre. Las dos versiones tienen un origen relacionado con la ficción, lo interesante para mí es que ella es quien se nombra a sí misma.

En las pocas fuentes que dan información sobre la escritora se dice que gustaba vestirse con ropas masculinas, aunque por entonces fuera ilegal hacerlo en Francia, sin embargo, se les otorgaba un permiso especial a las mujeres que usaban bicicleta para trasladarse; al parecer, Marguerite consiguió la autorización para vestirse a su gusto. También se cuenta que en sus tarjetas de presentación se identificaba como “hombre de letras”. No obstante que se cree que tuvo cuando menos una relación amorosa con otra mujer, se casó con Alfred Vallette, director de la revista *Mercure de France*. Ahí publicó varios ensayos como el titulado “Por qué no soy feminista” (1928).

El matrimonio Rachilde-Alfred organizaba en su domicilio reuniones conocidas como “salones”, a las que acudían tanto escritores famosos como escritores que comenzaban a darse a conocer; entre estos últimos se menciona a Oscar Wilde, sobre quien Rachilde escribió artículos para difundir su obra.

Rachilde cultivó varios géneros literarios: cuento, novela, teatro, ensayo y artículos periodísticos. Se dice que es autora de más de setenta obras, no obstante, es difícil conseguir las; los familiares que aún viven obstaculizan la publicación de las mismas, al parecer por razones moralinas.

La escritora escandalizaba a la sociedad con sus obras a partir del título, varios son citados por Darío: *La Marquise de Sade*, *Madame Adonis*, *Madame la Mort* y *La sanglante ironie*, por ejemplo. Pero la novela que le ha dado más fama es *Monsieur Vénus*,<sup>16</sup> a la que dedicaré un espacio en este trabajo, pues permitirá difundir la obra

de esta mujer valiente, que se expresó en un ambiente social adverso, y valorar la crítica que reprochaba tanto su vida como su obra.

### *Monsieur Vé nus*

Es una novela corta de xvi capítulos (sesenta y cuatro páginas) antecidos por un prefacio de tres páginas.

El narrador sitúa la acción en espacios contrastantes: el que guarda a los personajes de vieja alcu rnia cerca de los Campos Eliseos y el *boulevard de Montparnasse* donde se ubica un “pintor” desconocido que descubrió por casualidad la protagonista. Asimismo, el narrador señala, muy al comienzo de la novela, que la esgrima, afición propia de varones, la practicaba con asiduidad la protagonista, razón por la cual su tía se refiere a ella como “sobrino”.

Los protagonistas son Raoule de Venerande y Santiago Silvert, la primera es una huérfana de quien se responsabilizó una hermana de su padre; del que se sabe poco, salvo que fue un hombre libertino como el Marqués de Sade. La tía Isabel, mo jigata clasista, representa la ascendencia aristócrata de Raoule de Venerande. Santiago es el afeminado de quien se enamora Raoule. María, hermana de Santiago, es una mujer vulgar dedicada a la prostitución, como lo hicieron su madre y su hermana. Raittolbe es un militar retirado que busca casarse con Raoule, razón por la cual se presta a realizar acciones no aceptadas por la moral “aparente” de la sociedad de alcu rnia.

Hay aspectos naturalistas a la vista, pues los protagonistas no pueden librarse de los vicios de la herencia, principalmente se alude a la lujuria y la perversión. La orfandad de Raoule la encamina a divertirse con la lectura, sin que

alguien la guíe, por lo que muy temprano se desvía de la senda esperada. No acepta, para estar dentro de los cánones reservados a su sexo, la recomendación de casarse que le hace un doctor que consulta la tía Isabel. Esa negativa de Raoule anticipa el desastre, pues como no acepta tampoco el camino conventual, se convertirá en monstruo, ya que por ser mujer la sociedad le ofrece tres opciones: el matrimonio, “ ¡El seno de Dios, o el de la voluptuosidad! ” Diez años después de ese acontecimiento que sirve de antecedente, comienza la historia importante: Raoule, buscando a la florista María Silvert, se encuentra casualmente con el hermano de ésta, el afeminado Santiago que despierta su sensualidad. Después de varias entrevistas en las que ella va masculinizando cada vez más su apariencia con su manera de vestirse, él, a la inversa, se va feminizando más. El lector, como voyeurista, es testigo de la relación erótica que sucede entre los protagonistas. Ella-él lo-la seduce e invita con insistencia a fumar hachís para que goce intensamente; el narrador compara a la protagonista con Safo; sin embargo, Raoule tiene una relación sadomasoquista con Santiago, lo que no impide que se casen. La felicidad resulta efímera, ya que se hace verás la maldición de la tía Isabel, quien se entera (a través de María Silvert que se venga de Raoule) de la verdad de la relación amorosa de su sobrina-o. Las descripciones del lecho nupcial, como un templo dedicado a Venus, aluden a las perversiones que se vivían en la antigua Grecia.

La prostitución lleva a los protagonistas al desbarancadero. Santiago, en el prostíbulo de María, comprueba, aparentemente con desagrado, su homosexualidad; pero la acepta y quiere ejercerla, razón por la cual posteriormente engaña a su esposo-a con Raittolbe; esto trae como consecuencia un duelo promovido por la-el

esposa-o entre Raittolbe y Santiago en el que muere Santiago. El final de la novela es trágico y perverso: muere también Raittolbe, que se reincorpora al ejército y Rauole manda a hacer a un artista alemán una reproducción de Santiago con partes del cadáver: cabello, vello, uñas y pestañas. Ella-él sigue teniendo, por tiempo no determinado, relaciones eróticas con esa creación monstruosa que ya no le será infiel.

Después de estas líneas temáticas generales de la novela comentaré brevemente el prefacio titulado "Complicaciones del amor" que escribió el analista Maurice Barrés, porque Darío lo cita en su semblanza de *Los raros*. Considero que las "complicaciones" a las que se refiere el prologuista con el título, representan su dificultad para aceptar las anomalías de las prácticas sexuales presentadas en la novela, ya que se apartan de los cánones de la época. De entrada hay un rechazo, pero seguido de una retracción; cito las primeras palabras del texto: "Este libro es bastante abominable; sin embargo, no puedo decir que choque".<sup>17</sup> Los lectores, desde su punto de vista también tendrán opiniones contrarias y, al parecer, Barrés comprende las dos posturas: por una parte agrupa a los elegantes y delicados que la rechazarán y por otra, a los más audaces, abiertos y curiosos que seguramente se van a divertir con el espectáculo de *rara* perversidad representado en la novela. Barrés expresa que la inmoralidad del libro parte del hecho de que su autora sea una joven de veinte años. Le parece "misterioso como el crimen, el genio o la locura de un niño",<sup>18</sup> y no encuentra parámetros para calificar el texto, por ello, recurre a comentarios como el de Jean Lorrain, catalogado como dandy explorador del vicio y la vulgaridad, para describir esa obra inquietante. La cita será repetida por Darío en *Los raros*: "encontré a una colegiala [...] de perfil grave de efebo griego o

de joven francés enamorado...y con unos ojos [...] que ignoran todo, hasta hacernos creer que Rachilde nove con esos ojos, sino que tiene otros detrás de la frente, para buscar y descubrir la guindilla rabiosa con que elabora sus obras".<sup>19</sup> El prologuista destaca la influencia de *Las flores del mal*, cuyo autor comparte con Rachilde una visión complicada del amor.

En el último párrafo Barrés cita al famoso psicólogo Julio Soury, interesado en sensibilidades humanas extrañas como las de Rachilde. El psicólogo al hablar de Restif, un escritor de finales del siglo xvii, lo cataloga como uno de los monstruos dobles; un caso de teratología como el de Rachilde desde el punto de vista de Barrés. El prologuista, de un plumazo, caracteriza el trabajo total de la autora: "En toda su obra, que hoy es considerable, Rachilde no ha hecho casi más que retratarse a sí misma".<sup>20</sup> Considera la novela *Señor Venus* como "una de las más singulares deformaciones del amor que ha podido producir la enfermedad del siglo en el alma de una joven".<sup>21</sup> Se habla mucho de la enfermedad del siglo y entiendo que se refiere con ello al orgullo, a la falta de humildad.

Barrés termina el prefacio subrayando que esa obra es una prolongación de la vida de la autora quien, como otros escritores extraños, deberían frenar sus sentimientos en la cotidianidad. Uno de estos casos es Baudelaire con quien varios críticos de la época comparan a Rachilde.

### Baudelaire/Rachilde

La sociedad, en diferentes momentos, ha considerado tanto a Baudelaire como a Rachilde: excéntricos, incómodos, *raros*. Ideológicamente los dos se declararon liberales y defendieron los derechos de la mujer. Compartieron el gusto por

autores que están presentes en sus respectivas obras; uno de ellos fue Victor Hugo. Ambos se empeñaron en ser piedra de escándalo con su manera de vivir y de expresarse a través de la escritura. La primera edición de *Las flores del mal* se anunció en 1846 con el título de *Las lesbianas*,<sup>22</sup> pero fue hasta 1857 cuando salió a la luz como *Las flores del mal*, pero la confiscaron por mandato judicial; además se le aplicó al autor una multa de trescientos francos y le ordenaron la supresión de seis textos del poemario. Por su parte, Rachilde fue condenada a dos años de cárcel y una multa de dos mil francos por la publicación de *Señor Venus*. Los dos escritores fueron considerados transgresores de la moral burguesa. Rubén Darío en *Los raros* afirma que Rachilde “ha bebido en el mismo vaso que Baudelaire”.<sup>23</sup>

El siguiente fragmento del poema titulado “Lesbos”, uno de los seis requisados, me permite asociar a los dos autores rechazados por violar el canon:

De la Safo viril que fue amante y poeta, más hermosa que Venus por su triste blancura...  
El azul de sus ojos fue vencido por lutos que jaspean el cerco del dolor tenebroso de la Safo viril que fue amante y poeta.<sup>24</sup>

Encuentro presente en las palabras de Baudelaire la imagen de Rachilde que sugirieron los críticos de su momento, asimismo imagino alusiones al sufrimiento de la protagonista de *Señor Venus*.

### Rachilde vista por Darío

Maurice Barrés, que de manera contradictoria avaló la novela *Señor Venus* en su prefacio a

la misma, es el autor del epígrafe elegido por Darío, para su semblanza sobre Rachilde, “Tous ceux qui aiment le rare / l'examinaient avec inquiétude”.<sup>25</sup> A partir de estas palabras imaginamos la relación que se da entre autor y lector de textos doblemente extraños, por su temática y por la autoría. Desde mi punto de vista, tanto Barrés como Darío viven una experiencia contradictoria ante los textos escritos por una mujer de su tiempo porque los atrae la escritura, al mismo tiempo que les repele la temática.

Cito a continuación las palabras con las que Rubén Darío presenta la primera imagen de Marguerite Eyméry después del sugerente epígrafe:

Trato de una mujer extraña y escabrosa, de un caso esfíngicamente solitario en este tiempo finisecular; de un “caso” curiosísimo y turbador: de la escritora que ha publicado todas sus obras con este pseudónimo “Rachilde”; satánica flor de decadencia, picantemente perfumada, misteriosa y hechicera y mala como un pecado.<sup>26</sup>

Si reunimos los calificativos utilizados en este párrafo que definen a la escritora como: extraña, escabrosa, esfíngicamente solitaria, curiosa, turbadora, satánica, perfumada de manera picante, misteriosa, hechicera y mala en grado sumo; como lectores estamos morbosamente curiosos por saber más sobre esa escritora que ha llamado la atención del afamado poeta nicaragüense, la única mujer que ha incluido en su libro. Se apoya al igual que Barrés, como señalé antes, en la opinión expresada por el “dandy” Jean Lorrain después de visitar, como dice Darío, a la “la adorable virgen de diez y nueve años”. Los tres varones se apoyan en su asombro ante la vida y obra de Rachilde porque se sale de los

cánones establecidos. Reconocen su inteligencia y buena escritura pero no pueden explicarse su atrevimiento como mujer. Darío la menciona cercana al *divino marqués* y dice al referirse a *Señor Venus*: “era una mujer el autor de aquel libro”.<sup>27</sup> La dualidad “masculino-femenino” se subraya en la confusión continua entre autora y protagonista; se hace hincapié en el carácter autobiográfico de la novela.

Darío menciona algunos títulos de libros escritos por Rachilde; introduce una enumeración con las siguientes palabras: “Exponiendo los títulos de sus obras, puede entreverse algo de las infernales pedrerías de la anticristesa”.<sup>28</sup> De las dieciséis obras de la lista escrita en francés, comenta tres de ellas traduciendo al español el título de una, *La sangrienta ironía*; habla del drama *Madame la Mort* y se extiende un poco más en sus comentarios sobre *Monsieur Vénus*; Darío subraya la importancia de esta novela pero no es el texto que ocupa el lugar central de la semblanza. Darío se refiere también a obras dramáticas y a la publicación de textos críticos en la revista *Mercure de France* dirigida por Vallete, el marido de Rachilde.

En *Los raros* el escritor nicaragüense mezcla elementos biográficos, a veces curiosos, con comentarios leídos o escuchados sobre los autores y su obra. Se refiere, por ejemplo, a dos retratos de Rachilde, uno cuando tenía veinticinco años y otro que la representa a los cuarenta. Darío subraya el deterioro que ha sufrido la mujer en ese tiempo; dice que ha engordado un poco y no es ya la subyugadora enigmática del primer retrato, “aquella adorable y temible ahijada de Lilith”.<sup>29</sup>

La crítica que hace Darío sigue la misma valoración negativa-positiva, en este orden, y termina redimiendo a Rachilde a través de un largo texto de tres cuartillas, que transcribe con

un comentario previo: “felizmente encuentro una paginita magistral, inocente y hasta santa, que escribió con el título *Imagen de Piedad*”.<sup>30</sup> Sorprende el texto que me recordó *Los Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo. El lector seguramente se sorprenderá por el contraste de contenido de este texto con la obra comentada anteriormente. Así que el autor termina su semblanza redimiendo a la perversa Rachilde apoyándose en el texto comentado anteriormente, pues para él: “el fondo de amor y de dulzura que hay en la terrible decadente” queda de manifiesto.<sup>31</sup>

## Crítica actual

Marguerite Eyméry conocida como Rachilde tuvo una larga vida, 93 años, y dejó una amplia producción literaria que ha sido poco estudiada. En mi curiosidad por conocer su obra y lo que ha dicho la crítica sobre ella encontré algunos textos recientes, curiosamente estos trabajos fueron realizados principalmente por mujeres.

Comentaré brevemente las líneas de investigación propuestas en el ensayo titulado “Cuando Galatea es Pigmalión: la artificialización de la identidad femenina en el *fin-de-siècle*”,<sup>32</sup> publicado en 2005 y realizado por Isabel Clúa Ginés, quien interpreta dos novelas escritas a finales del siglo XIX *Monsieur Vénus* de Rachilde y *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán, en esta ocasión solamente me referiré a la novela francesa. La investigadora utiliza como trasfondo el mito de Galatea y Pigmalión y el planteamiento es que Rachilde presenta una versión al revés y alterada del mismo, pues Raoule será la creadora de su propia identidad y de la de Santiago, el ser del que goza, quien al no responder del todo a los deseos de su creadora, ésta provoca su muerte,

con lo que no finaliza la anécdota, pues queda abierto, ya que Raoule recrea a su ser amado para que permanezca bajo su dominio más allá de la muerte. Las subversiones a las normas sociales que presenta Rachilde en esta novela son varias. La investigadora analiza el travestismo que se plantea en la obra a partir de las reflexiones que hace Judith Butler al respecto en *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad* (2001). Clúa Ginés amplía las perspectivas de análisis.

María del Carmen Lojo Tizón de la Universidad de Cádiz, en su ensayo "La temática decadente en *Monsieur Vénus* (1884) de Ra-

childe", en *Comunicación y Escrituras: en torno a la lingüística y la literatura francesa*,<sup>33</sup> señala algunas marcas decadentes en la novela, su carácter misógino y la transgresión sexual de los cánones con la presentación de la androginia. La novela plantea, desde su punto de vista, la degradación de los conceptos tradicionales de la familia, de la aristocracia y de la expresión convencional del amor.

La novela de Rachilde ofrece muchas posibilidades de análisis más, una de ellas puede ser a partir de varios de los mitos a los que se alude, por ejemplo, el sugerido en el título.

## Notas

- <sup>1</sup> Rubén Darío. *Los Raros*, p. 11.
- <sup>2</sup> *Ibid.*, *Autobiografías*, p. 15.
- <sup>3</sup> *Ibid.*, p. 97.
- <sup>4</sup> *Ibid.*, p. 114.
- <sup>5</sup> *Ibid.*, “Los colores del estandarte” [en línea]. <<https://hendidurassecretas.wordpress.com/2013/03/19/ruben-dario-los-colores-del-estandarte/>> (consulta: 27 de abril de 2016).
- <sup>6</sup> *Idem.*
- <sup>7</sup> *Idem.*
- <sup>8</sup> Menciono a continuación los veintiún raros incluidos en el libro, en el orden en que aparecen en el libro: Claudio Maclair, Edgar Allan Poe, Leconte de Lisle, Paul Verlaine, El Conde Matías Augusto de Villiers de L’Isle Adam, León Bloy, Jean Richepin, Jean Moreas, Rachilde, George D’Esparbés, Augusto de Armas, Laurent Tailhade, Fra Domenico Cavalca, Eduardo Dubus, Théodore Hannon, El Conde de Lautréamont, Paul Adam, Max Nordau, Ibsen, José Martí y Eugenio de Castro.
- <sup>9</sup> Sofía Olguín. “La figura del artista en *Los Raros*, de Rubén Darío” [en línea]. <<http://nimphie.blogspot.mx/2010/04/la-figura-del-artista-en-los-raros-de-ht-ml>>(consulta: 27 de abril de 2016).
- <sup>10</sup> *Idem.*
- <sup>11</sup> *Idem.*
- <sup>12</sup> Sofía Olguín, *op. cit.*
- <sup>13</sup> Juan Pablo Villalobos, “Los raros” en *Letras Libres* [en línea], núm. 131, agosto 2012, <<http://www.letraslibres.com/revista/dossier/los-raros>> (consulta: 27 de abril de 2016).
- <sup>14</sup> María del Carmen Lojo Tizón. “La temática decadente en Monsieur Vénus (1884) de Rachilde”, en *Comunicación y Escrituras. Communication et écritures. En torno a la lingüística y la literatura francesa. Autour de la linguistique et la littérature française*, pp. 315-321.
- <sup>15</sup> Dauphine, *op. cit.*, citada por Lojo Tizón, *op. cit.*, p. 1.
- <sup>16</sup> Utilizo para el análisis una traducción que se encuentra en español con una portada *Art Nouveau*; considero que

la traducción es confiable, se apega al original en francés, pero no está paginada. De hecho Darío se refiere a ella en español: Marguerite-Marie Eymery Vallette. (Rachilde). “El Señor Venus” [en línea]. <<http://bibliotecasenred.com.ar/libros/libros.php?id=630>> (consulta: 27 de abril de 2016).

- <sup>17</sup> *Idem.*
- <sup>18</sup> *Idem.*
- <sup>19</sup> *Idem.*
- <sup>20</sup> *Idem.*
- <sup>21</sup> *Idem.*
- <sup>22</sup> Charles Baudelaire. *Las Flores del mal*, p. 21.
- <sup>23</sup> R. Darío. *Los raros*, *op. cit.*, 126.
- <sup>24</sup> Ch. Baudelaire, *op. cit.*, p. 194.
- <sup>25</sup> R. Darío, *Los raros*, *op. cit.*, p. 119.
- <sup>26</sup> *Idem.*
- <sup>27</sup> *Ibid.*, p. 120.
- <sup>28</sup> *Ibid.*, p. 122.
- <sup>29</sup> *Ibid.*, p. 125.
- <sup>30</sup> *Ibid.*, p. 127.
- <sup>31</sup> *Ibid.*, p. 130.
- <sup>32</sup> Isabel Clúa Ginés. “Género, cuerpo y deformidad”, en *Estudios Culturales Estadounidenses: Una Bibliografía Comentada* [en línea], julio 2013, <<http://estudioscultura.wordpress.com/2013/07/23/genero-cuerpo-y-performatividad-isabel-clua/>> (consulta: 27 de abril de 2016).
- <sup>33</sup> M. del C. Lojo Tizón, *op. cit.*

## Bibliografía

- Baudelaire, Charles. *Las Flores del mal*. Intro., trad. y notas de Carlos Pujol. España, Planeta, 2000.
- Clúa, Isabel. “Género, cuerpo y deformidad”, en *Estudios Culturales Estadounidenses: Una Bibliografía Comentada* [en línea], julio 2013, <<https://estudioscultura.wordpress.com/2013/07/23/genero-cuerpo-y-performatividad-isabel-clua/>>.

- Darío, Rubén. *Autobiografías*, pról. de Enrique Anderson Imbert. Buenos Aires, Marymar, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Los Raros*. México, UAM, 1985.
- \_\_\_\_\_. "Los colores del estandarte" [en línea]. <<https://hendidurassecretas.wordpress.com/2013/03/19/ruben-dario-los-colores-del-estandarte/>>.
- Diego, Rosa de. "El mito de Safo en el relato decadente", en *Anales de Filología Francesa*, núm. 15, 2007, pp. 77-90.
- Eymery Vallette, Marguerite-Marie (Rachilde). "Monsieur Vénus" [en línea], <<http://www.gutenberg.org/files/36528/36528-h/36528-h.htm>>.
- \_\_\_\_\_. "El Señor Venus" [en línea], <<http://bibliotecasenred.com.ar/libros/libros.php?id=630>>.
- Lojo Tizón, María del Carmen. "La temática decadente en *Monsieur Vénus* (1884) de Rachilde", en *Comunicación y Escrituras. Communication et écritures. En torno a la lingüística y la literatura francesa. Autour de la linguistique et la littérature française*. Zaragoza, España, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2012.
- Olguín, Sofía. "La figura del artista en *Los Raros*, de Rubén Darío" [en línea], <<http://nymphie.blogspot.mx/2010/04/la-figura-del-artista-en-los-raros-de.html>>.
- Pato, Silvia. "Rachilde: La reina de los decadentes" [en línea], <<http://www.culturamas.es/blog/2015/08/30/rachilde-la-reina-de-los-decadentes/>>.
- Treviño Anzola, Consuelo. "Rachilde, *Monsieur Vénus*" [en línea], <<http://consuelotrivinoanzola.blogspot.mx/2012/12/rachilde-monsieur-venus.html>>.
- Villalobos, Juan Pablo. "Los raros", en *Letras Libres* [en línea], núm. 131, agosto de 2012, <<http://www.letraslibres.com/revista/dossier/los-raros>>.



# Rubén Darío: viajero letrado en París

MARINA MARTÍNEZ ANDRADE | PROFESORA INVESTIGADORA DEL DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA DE LA UAM-I

## Resumen

Varios de sus libros surgieron de las recopilaciones de las crónicas publicadas en *La Nación* a raíz de sus desplazamientos al extranjero; ellas muestran su peregrinar por el mundo y cifran su proyecto de viajar para contar. Es el caso de *Peregrinaciones* (1901), en que plasma su percepción de París, ciudad anhelada desde niño y, a la larga, percibida como lugar de locura, *surmenage*, intoxicación y vicio, en un proceso de desencantamiento que va de la atracción a la repulsión por la ciudad querida. No obstante, la estancia en París resultó decisiva en el desarrollo humano y literario de Darío, pues lo condujo a un encuentro consigo mismo que influyó en la forja de su propia identidad y la de su nación.

## Abstract

Several books by Darío came up as collections gathering the chronicles first published in *La Nación* as a result of his journeys abroad. They show his traveling around the world and disclose his project of travelling to tell. That is the case of *Peregrinaciones* (1901), where his experience of Paris reveals a yearned city since childhood, but also a wild intoxicating depraved place, where *surmenage* takes place as a disenchantment process that leads into revulsion for the formerly beloved city. Nonetheless, the Paris stay turned out decisive in Darío's literary and human development, since it carried him to face himself so that he could shape his identity –and his nation's.

**Palabras clave:** Rubén Darío, crónicas viajeras, peregrinaciones, Exposición Universal París 1900, *flâneur*, viajero.

**Key words:** Rubén Darío, travel chronicles, pilgrimage, Exposition Universelle 1900, *flâneur*, traveler.

**Para citar este artículo:** Martínez Andrade, Marina. "Rubén Darío: viajero letrado en París", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 46, semestre I de 2016. México, UAM-A, pp. 49-64.

**E**ste año, 2016, se conmemora el primer centenario de la muerte de Rubén Darío, que coincide con el aniversario de la muerte de Miguel de Cervantes, ocurrida hace cuatrocientos años. El poeta nicaragüense fue gran admirador de la obra cervantina; en su honor, a principios del siglo xx hizo un viaje a Argamasilla de Alba (Ciudad Real), lugar en que, según la tradición, Cervantes escribió o por lo menos le surgió la idea, de escribir su libro fundamental para la literatura española y la universal. De este viaje, Darío dejó constancia en su crónica titulada "En tierra de don Quijote" publicada en *La Nación* de Buenos Aires el 9 de abril de 1905.

A pesar de su vida relativamente breve, lo extenso y variado de su obra y la trascendencia de sus aportaciones hacen de Rubén Darío una de las figuras más importantes de la constitución de la literatura latinoamericana. Se le conoce fundamentalmente como poeta y nunca dejó de serlo, pero fue también periodista, narrador y viajero infatigable. El presente artículo se centra precisamente en sus crónicas de viajes.

## Viajes como rito de iniciación

Su vida estuvo abierta a los caminos desde sus primeros años. La primera vez que salió de su pueblo fue a León, para vivir en casa de una tía materna e iniciar los primeros estudios "formales"; después, se dirigió a Managua; y luego, a El Salvador, donde conoció a Francisco Gavidia, quien lo orientó en la lectura de autores franceses contemporáneos, con que logró acrecentar la admiración que el joven sentía por esta literatura y el gran deseo de conocer París, que alimentaba desde niño: "Yo soñaba con París, desde niño, al punto de que cuando hacía mis oraciones rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París. París era para mí como un paraíso en donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la tierra. Era la ciudad del Arte, de la Belleza y de la Gloria; y, sobre todo, la capital del amor, el reino del Ensueño".<sup>1</sup> De El Salvador se trasladó otra vez a Managua, de ahí a Guatemala; en fin, ires y venires por la región, determinados casi siempre por problemas sentimentales, económicos, o políticos, o bien, por un poco de todo.

Desde muy niño dio muestras de su genialidad: a los tres años ya sabía leer, podía dibujar, tenía buen oído musical y tocaba el acordeón; a los once escribió sus poemas iniciales, ya con dominio del arte del verso, por lo que le decían "el poeta niño"; a los catorce, su libro liminar;<sup>2</sup> y a los diecisiete, sus primeros artículos periodísticos pagados. Literatura y periodismo fueron actividades que siguió combinando toda su vida; la segunda, aparte de proporcionarle sustento económico, era la única ventana de libertad por la que podía asomarse al exterior en ese tiempo.

## Su peregrinar por el mundo

Su largo peregrinar por el mundo se inició propiamente con su viaje a Chile, pues antes, puede decirse, que había andado como por casa. Estuvo en tierras chilenas de junio de 1883 a febrero de 1889. Vivió y trabajó la mayor parte del tiempo en Valparaíso, pero frecuentemente iba a Santiago, procurando, según cuenta en su autobiografía: “vivir de arenques y cerveza en una casa alemana para poder vestirme elegantemente, como correspondía a mis amistades aristocráticas”.<sup>3</sup>

Colaboró en diversos periódicos y revistas, y escribió —como acostumbró hacerlo durante sus estancias en el extranjero— libros muy importantes, entre ellos, su famoso *Azul*, en 1888. Tanto por su obra, como por su talante, sus contemporáneos hablaban de un “galicismo mental” que empezaba a invadirlo. Gustaba de vestirse como un *dandy*, siguiendo los valores y costumbres de las sociedades europeas, aunque resultara estafalario para muchos pobladores de tierras americanas.

Estando en Chile consiguió el cargo de corresponsal del periódico bonaerense *La Nación*, en el que, entre otros, también colaboraron, Santiago Estrada, José Martí y Paul Groussac, lo que muestra la difícil situación de los intelectuales independientes de fin de siglo, con el fin de obtener condiciones favorables al desarrollo de su vocación literaria;<sup>4</sup> mas no hay mal que por bien no venga, pues la asidua práctica periodística nutrió ricamente su escritura: “El periodismo —aseguraba Darío— constituye una gimnasia del estilo”.<sup>5</sup>

En Chile alcanzó fama y amigos; no obstante, cuando anunció el regreso a su patria, nadie hizo nada por retenerlo. Antes de partir a Managua escribió su primer corresponsalía para

*La Nación*, dando cuenta de la llegada del crucero brasileño Almirante Barroso a Valparaíso. Ya en su país, desembarcó en puerto Corinto sin dinero en el bolsillo, pero vestido como *dandy*. Por lo que años más tarde, los jóvenes poetas de la vanguardia nicaragüense pertenecientes a la oligarquía granadina, en un lúdico e irreverente poema, lo interpelan en forma despectiva y se burlan de su excéntrico atuendo:

En fin, Rubén,  
paisano inevitable, te saludo  
con mi bombín,  
que se comieron los ratones en  
mil novecientos veinte y cinco.<sup>6</sup>

Vuelto de Chile anduvo otra vez por Centroamérica, en 1889, de León, ciudad en que se estableció al llegar de Chile, se dirigió a El Salvador, donde contrajo matrimonio civil con la salvadoreña Rafaela Contreras, la “Stella” de sus poemas,<sup>7</sup> fungió como director del periódico *La Unión*, destinado a difundir los principios integracionistas centroamericanos, y recibió la terrible noticia de la muerte de su querido amigo Pedro Balmaceda, hijo de José Manuel Balmaceda, presidente de la república de Chile. En homenaje a quien había sido su entrañable compañero escribió y publicó en este mismo país, al año siguiente, una elegíaca biografía titulada *A. de Gilbert*, seudónimo con que el joven chileno, muerto a los veintiún años, firmaba sus escritos.

## Primer viaje a España y escape a París

En 1892 se le presentó la oportunidad de hacer su primer viaje a España, como secretario de la Delegación de Nicaragua a la celebración del

IV Centenario del Descubrimiento de América. Fue recibido cordialmente en el medio literario y social; se relacionó con grandes figuras del mundo intelectual como Juan Valera, Gaspar Núñez de Arce, Marcelino Menéndez y Pelayo, José Zorrilla, Emilia Pardo Bazán y otros, incluso, Gaspar Núñez de Arce intentó que el nicaragüense se quedara por allá, mas no pudo lograr su propósito. Posteriormente, en el prólogo de *El canto errante*, Darío recordará a sus detractores hispanos que tanto sus obras como su persona fueron bienvenidos la primera vez que pisó tierras españolas:<sup>8</sup> “En esos mismos tiempos —comenta— mi ilustre amiga doña Emilia Pardo Bazán se dio la voluptuosidad de hacerme recitar versos en su salón, en compañía del autor de *Pedro Abelardo...*”.<sup>9</sup>

En marzo de 1893 recibió su primer nombramiento diplomático como cónsul general de Colombia en Buenos Aires. Para trasladarse a Argentina escogió la ruta Nueva York-Europa y, aprovechando un adelanto de los sueldos correspondientes a su nuevo cargo, realizó su anhelado sueño de visitar París, donde vivió por dos meses “una vida de gran burgués, entreverada de barrio latino y de bohemia”,<sup>10</sup> quedando simple y sencillamente fascinado:

Vida bohemia, poetas decadentes, reinas del can-can, alcohol y rarezas elegantes. París fue una fascinación en el ánimo del nicaragüense que cayó íntegro, en la tentación fácil de los poetas malditos y en los tópicos deslumbradores de sus vidas. [...] Con lujos lánguidos, madrugadas junto al Sena, lunas dolientes [...] que los poetas cantarán luego sobre las mesas de los cafés de Montmartre. [...] Enrique Gómez Carrillo es su introductor en aquellas tertulias parnasianas, simbolistas y decadentistas.<sup>11</sup>

Por fin llegó a Buenos Aires en agosto de 1893 y ahí permaneció hasta fines de 1896. Su cargo diplomático le permitió frecuentar a *lo mejor* de la sociedad; formó parte del cuerpo de redactores de *La Nación*; estableció una estrecha relación con los intelectuales, especialmente con los jóvenes, y produjo un buen número de obras literarias. Al respecto, comenta Emilio Carilla: “Venía con aureola de innovador y los años en Buenos Aires no hicieron sino aumentar en forma considerable su prestigio. Buenos Aires le dio la consagración definitiva, sobre todo, a caballo de sus libros de 1896, permitió la gran expansión hispánica del poeta”.<sup>12</sup>

Precedido de esta fama, viajó por segunda vez a España en enero de 1899, como corresponsal de *La Nación*, con la misión de informar a los lectores argentinos sobre los acontecimientos vividos en España que, a raíz de la guerra contra Estados Unidos de América, perdió sus últimas posesiones en ultramar, entre ellas, Cuba. Esta guerra, que en España fue popularmente conocida como Guerra de Cuba, se desató durante la regencia de María Cristina, viuda del rey Alfonso XIII. Mediante los acuerdos de París en 1898, Estados Unidos de América adquirió Cuba, Filipinas, Puerto Rico y Guam, justificando su acción con el eterno argumento de que preparaba a las naciones subdesarrolladas para la democracia. De las crónicas surgidas de esta visita resultó su libro *España contemporánea* publicado por la viuda de Bouret en 1900.

### Darío cronista

Es la crónica una narración de acontecimientos de acuerdo con un orden temporal que, además, se interpretan y valoran, los cuales se relatan desde un presente más o menos mediato

y habiendo sido testigo de ellos. Escrita en los linderos del ensayo, la crítica, el relato y el poema en prosa, en ella se establece una estrecha vinculación entre historia, literatura y periodismo, constituyéndose en un género híbrido.

Se cultivaban a fines del siglo XIX, diferentes tipos de crónica: política, histórica, literaria, teatral, de costumbres, policial y la llamada “crónica viajera” a cargo de prestigiosos escritores destacados como corresponsales en distintas ciudades y eventos para dar cuenta tanto de los sucesos relevantes, como del contexto social, político y cultural en que se generaban. El auge del periodismo en esa época propició el renacimiento del género en los países hispanoamericanos; mas, para comprender este segundo impulso, debe distinguirse entre la crónica romántica y la modernista.

La primera, cultivada en la primera mitad del siglo XIX, fue fundamentalmente asunto de los románticos liberales, quienes obligados a la vocación múltiple, veían en ella, por un lado, algo que sin ser exactamente literatura, no dejaba de serlo; y, por otro, la oportunidad de combinar en un solo texto el alegato político, la memoria histórica, el mensaje a los amigos y un medio eficaz para modelar a la nación.<sup>13</sup>

La segunda, producida en la vuelta del siglo XIX al XX, combinó, o se vio forzada a combinar, los rasgos estilísticos propios del Modernismo —búsqueda de lo insólito, acercamiento brusco de elementos disímiles, renovación permanente, audacia temática, mezcla de sensaciones, afán de originalidad— con los requerimientos del periodismo nuevo —novedad, atracción, velocidad, *shock*, rareza, intensidad, etc.—, confiriendo una nueva estética a las crónicas de viajes, especialmente a la darianas, que contagiaban de su novedad expresiva al referente,

imprimiendo así postales contemporáneas de los lugares visitados.

La mayor parte de las crónicas modernistas no se encaminaron estrictamente hacia lo político como en el caso de las románticas, sino más bien hacia la importación de la modernidad y el cosmopolitismo de los países avanzados y también, en contraste, a la búsqueda de la sensación y del exotismo en lo alejado temporal y espacialmente o, sencillamente, en lo ajeno. Varios escritores del periodo, los que se definieron a sí mismos como “generación viajera o peregrina”<sup>14</sup> procuraron viajar a Europa, específicamente a París, centro irradiador de las noticias literarias, artísticas, políticas y económicas del momento. La realización de este viaje representaba para el artista un acto simbólico de integración con el centro económico y cultural, y un motivo de orgullo, pues el hecho de residir en el núcleo del mundo europeo, los dotaba de autoridad y les confería reconocimiento social como especialistas y profesionales, especialmente ante sus lectores.

El avance del capitalismo en América Latina propició la aparición en las sociedades finiseculares de una nueva burguesía radicada especialmente en las grandes ciudades del continente y una creciente clase media, letrada, culta, lectora asidua de periódicos y deseosa de la modernidad extranjera. Al respecto, apunta Julio Ramos hablando de José Martí: “la mediación entre la modernidad extranjera y un público deseante de esa modernidad, es la condición que posibilita la emergencia de la crónica”.<sup>15</sup>

## Peregrinaciones

Varios libros darianos de viajes surgieron de las recopilaciones de las crónicas publicadas en el

periódico a raíz de sus desplazamientos tanto al extranjero como a su mismo país; dichas crónicas muestran su peregrinar por el mundo y cifran su proyecto de viajar para contar. Es el caso de *España contemporánea* (1900), *Peregrinaciones* (1901), *La caravana pasa* (1902), *Tierras solares* (1904) o *Parisiense* (1908). Las concuerdas a la exposición del 900, aparecidas en *La Nación*, entre el 23 de mayo de 1900 y el 11 de febrero de 1901, fueron publicadas en el mismo 1901 por la “harpagónica” casa Bouret que, como *El avaro* de Moliere, acaparaba junto con Garnier, por muy pocos francos, casi todas las publicaciones de los hispanoamericanos; así lo cuenta el nicaragüense:

HABÍA VENDIDO MISERABLEMENTE [el énfasis es del autor] varios libros a dos ghettos de la edición que en París han hecho miles y millones con el trabajo mental de escritores españoles e hispanoamericanos, *pagados harpagónicamente* [las cursivas son mías], y como yo me quejase en aquel entonces, por una de mis obras, se me mostraron las condiciones en que había vendido para la América española una escritora ilustre su Vida de San Francisco de Asís.<sup>16</sup>

Por su parte, Manuel Ugarte escribe corroborando esta situación:

Cuantos escritores llegaron a París por entonces —Darío, Nervo, Carrillo— tuvieron que pasar por las horcas caudinas de Garnier. Y los que escaparon a Garnier cayeron como Vargas Vila y Luis Urbina, bajo la férula de la casa Bouret, más hosca, menos pintoresca y con radio de acción más reducido.<sup>17</sup>

Casi al finalizar 1989, Darío pasó de España a Francia a fin de cubrir el desarrollo de la magna Exposición Universal que se celebraría en París. La *Tour Eiffel*, recién inaugurada el 31 de marzo de ese año, estaba pensada como centro del magno suceso destinado a conmemorar el Primer Centenario de la Revolución Francesa.

Entonces todavía aparece en sus escritos el feliz recuerdo de su primer viaje a París y de puro gozo hace sonar violines y trompetas: “Me excusaréis que a la entrada haya hecho sonar los violines y trompetas de mi lirismo; pero París, ya sabéis, que bien vale una misa, y yo he vuelto a asistir a la misa de París, esta mañana, cuando la custodia de Hugo se alzaba dorando aun más el dorado casco de los Inválidos, en la alegría franca y vivificadora de la nueva estación”.<sup>18</sup>

Es el anterior uno de los primeros párrafos de *Peregrinaciones*, en cuya escritura combina el relato, la descripción, el comentario, y los discursos literario y periodístico; la enunciación está a cargo de un yo que se autorrepresenta como un hombre refinado, sensible, artista, conocedor, experto en estética y capaz de realizar un diagnóstico cultural de la ciudad visitada. En cuanto a la estructura, la obra es bipartita: la parte primera, “En París”, se integra por catorce crónicas o capítulos y tiene como tema central la Exposición Universal antes mencionada; la segunda parte, “Diario de Italia”, se conforma por sólo cuatro crónicas en las que relata un corto viaje realizado a las ciudades italianas de Turín, Génova, Pisa y Roma. A continuación me detendré básicamente en la primera parte.

### ***Exposición Universal de París 1900***

En el último tercio del siglo XIX, la ciencia y la industria fueron impulsadas para ser consideradas

como principales fundamentos del progreso, convirtiéndose ambas actividades en objetivos naturales y supranacionales e invencibles formas de la producción y del conocimiento humano. La era del progreso trazó una pintura ideal de sí misma que llegó a ser el modelo óptimo de cómo debía ser el mundo. Las Exhibiciones Universales se erigieron con el objetivo de satisfacer los requerimientos de esta comprensiva imagen o pintura trazada, a fin de ser una réplica en miniatura del mundo, equivalente a la moderna totalidad, especie de nueva enciclopedia con la que se trataba de reforzar una visión global.

Así, la Exposición Universal de París 1900, fue una selectiva versión de la pintura ideal que la sociedad burguesa y capitalista estaba llamada a representar, de modo que en ella la industria y la ciencia pudieran coexistir con todas sus virtudes y ninguna de sus imperfecciones y para completar el enmascaramiento se abrió un amplio espacio a las manifestaciones del arte. Entonces, la Exposición no sólo fue residencia natural de la innovación industrial, sino también del desarrollo científico, comercial y estético en el mundo.

Darío quedó maravillado durante su primera visita al lugar, tanto, que algunos años después al escribir las páginas de su vida, recordará emocionado ese momento: “Fue para mí un deslumbramiento miliunanochesco, y me sentí más de una vez en una pieza, Simbad y Marco Polo, Aladino y Salomón, mandarín y dalmio, siamés y cowboy, gitano y mujick; y en ciertas noches, contemplaba en las cercanías de la torre Eiffel, con mis ojos despiertos, panoramas que sólo había visto en las misteriosas regiones de los sueños”.<sup>19</sup>

Muy a gusto en la gran Exposición de París, el artista percibe la realización de una de las utopías que atraviesan al modernismo (quizá

sin dominarlo): el ideal de una modernidad capitalista, tecnológica y a la vez estética:

La obra está realizada y París ve que es buena. [...] Más grande en extensión que todas las exposiciones anteriores, se advierte desde luego en ésta la ventaja de lo pintoresco. En la del 89, prevalecía el hierro —que hizo escribir a Huysmans una de sus más hermosas páginas—; en ésta la ingeniería ha estado más unida con el arte; el color, en blancas arquitecturas, en los palacios grises, en los pabellones de distintos aspectos, pone su nota, sus matices, y el “cabochón” y los dorados, y la policromía que impera, dan por cierto, a la luz del sol o al resplandor de las lámparas eléctricas, una repetida y variada sensación miliunanochesca.<sup>20</sup>

La Exposición, verdaderamente un minicosmos de la modernidad, fue observada y copiada por todas las naciones modernas o pretendidamente modernas. Las elites nacionales latinoamericanas participaron en ella con el fin de consolidar su integración nacional e internacional. Al respecto, es de llamar la atención que Darío no se haya ocupado de los pabellones montados por estos países (por lo menos no en *Peregrinaciones*) y sí de las grandes potencias: Francia, a la que dedica varios capítulos, Italia, Inglaterra y Estados Unidos de América; actitud que lo muestra plenamente identificado con la modernidad y recusante de lo propio. Sin embargo, la contemplación del pabellón de los norteamericanos lo conduce a una serie de reflexiones sobre el avance alcanzado por ese pueblo del que se distanciaban cada vez más los nuestros:

Los yanquis tienen escuela propia en París, como tienen escuela propia en Atenas.

Entre esos millones de Calibanes nacen los más maravillosos Arieles. [...] Tienen “carácter”, tienen el valor de su energía, y como todo lo basan en un cimiento de oro, consiguen todo lo que desean. No son simpáticos como nación; sus enormes ciudades de cíclopes abruman, no es fácil amarles, pero es imposible no admirarlos.<sup>21</sup>

### Flaneando por la feria y la ciudad

Es deber del periodista ofrecer a través de la crónica un paseo al lector. Darío (y con él sus lectores) se pasea por la feria vestido como un *dandy*, con el comportamiento de un sibarita y el gusto de un *gourmet*. Lo que trae a la memoria la descripción que de sí mismo hace en un muy mencionado y comentado poema posterior, la “Epístola a la señora de Leopoldo Lugones”:

Gusto de gentes de maneras elegantes  
y de finas palabras y de nobles ideas.  
Las gentes sin higiene ni urbanidad, de feas  
trazas, avaros torpes, o malignos y rudos,  
mantienen, lo confieso, mis entusiasmos  
[mudos...]<sup>22</sup>

Los ojos se le van tras de las mujeres: “[...] entre la confusión de razas que hoy se agitan en París, la fina y bella y fugaz silueta de las mujeres más encantadoras de la tierra, pasa”,<sup>23</sup> y también tras de la comida como buen *gourmet*:

¡Y tan buen comedor guardo bajo mi manto!  
¡Y tan buen bebedor tengo bajo mi capa!  
¡y he gustado bocados de cardenal y papa!<sup>24</sup>

Así, en el palacio de la Horticultura y de la Arbo-  
ricultura, la vista de una gran variedad natural

de patatas lo lleva a imaginarlas ya cocinadas en varias formas de presentación posible; y en el *stand* norteamericano le produce enorme satisfacción poder describir los alimentos y las bebidas:

Están el trigo profuso que teme hoy a su rival argentino; el arroz y las ricas legumbres, y sus infinitos maíces, de los que una cocina agregada a la sección compone platos sabrosísimos que distribuye a los visitantes: sopas de maíz, guisos de maíz, postres de maíz. La gama de los azúcares atrae; las carnes conservadas, los enormes jamones chicagüenses, el apretado *corned-beef* [...] Traen vinos californianos, café, te y cervezas; y grandes troncos de sus bosques y manzanas [...]<sup>25</sup>

La Exposición de París incluyó todas las formas modernas de expresión: del arte a la ciencia; de la propaganda comercial a la estadística; de las pinturas de paisajes a las estructuras arquitectónicas. Las obras de arte se exponían y debían ser contempladas, rodeadas de un *aura* que las dotaba de singularidad y autenticidad, aunque Darío no procede como un viajero vicario, que sólo reproduce y transcribe tales representaciones o autorrepresentaciones, también interviene y polemiza con ellas, como puede observarse en la referencia que hace de las exposiciones Central y Decenal montadas en el palacio de Bellas Artes:

Hay maravillas, hay cuadros enormes de mérito relativo y oficial, y pequeñas telas en que se reconcentra un mundo de meditación, de audacia, de ensueño. Están representadas todas las tendencias que en estos últimos tiempos han luchado, *con*

*excepción de ciertas obras sublimes a que la crítica de los discernidores de medallas no han [sic] puesto su pase autoritario.*<sup>26</sup>

Sin embargo, en otros momentos, no puede escapar al influjo del *aura* emanada de los cuadros y transmitirla así a sus *lectores a distancia*, para quienes el alejamiento espacial o temporal de la obra de arte aumentaba su valor.<sup>27</sup>

Rodeado de un mar de colores y de formas, mi espíritu no encuentra ciertamente en dónde poner atención con fijeza. Sucede que, cuando un cuadro os llama por una razón directa, otro y cien más os gritan las potencias de sus pinceladas o la melodía de sus tintas y matices. Y en tal caso pensáis en la realización de muchos libros, en la meditación de muchas páginas.<sup>28</sup>

En tales ocasiones, precisamente el recuerdo de sus lectores lo hace volver a su realidad: la de ser un enviado del periódico, para que ellos lo contemplen a través de su crónica:

Así apuntáis, informáis, vais de un punto a otro, cogéis aquí una impresión como quien corta una flor, allá una idea, como quien encuentra una perla; y a pocos, a pasos contados, hacéis vuestra tarea, cumplís con el deber de hoy, para recomenzar al sol siguiente, en la labor danaideana de quien ayuda a llenar el ánfora sin fondo de un diario.<sup>29</sup>

### Viajero letrado *versus* turismo carneril

Sólo una cosa no puede soportar el poeta, la presencia de miles de turistas con sus guías de

viajes bajo el brazo, practicando el llamado turismo carneril:

La gente pasa, pasa. Se oye un rumoroso hablar babélico y un ir y venir creciente. Allá va la familia provinciana que viene a la capital como a cumplir un deber; van los parisienses, desdeñosos de todo lo que no sea de su circunscripción; van el ruso gigantesco y el japonés pequeño, y la familia *ineludible, ¡hélas!, inglesa, guía y plano en mano*.<sup>30</sup>

El turismo surge de la transformación del viaje como empresa individual y arriesgada al viaje como *tour*, diseñado por las grandes empresas que se extienden en este periodo, Thomas Cook y Karl Baedeker entre las primeras, dedicadas a administrar el ocio de sus clientes, los turistas; por ello, las Exposiciones Universales fueron ocasiones propicias para incrementar esta actividad a gran escala.

Darío, al igual que otros viajeros modernistas,<sup>31</sup> todavía se sentía miembro de una élite poseedora de los *secretos* de una gran ciudad como París, en ese momento ombligo del mundo. El tipo de viaje que emprende es considerado como un viaje letrado o intelectual, por tal motivo trata de tomar distancia de la historia, la geografía, la etnografía y otras disciplinas científicas y, sobre todo, de los turistas; se aterroriza ante el hecho de ser considerado como uno de ellos, pues él se siente viajero genuino.

La descripción de la vista panorámica de la ciudad desde la torre Eiffel, que hace casi al principio: "Visto el magnífico espectáculo como lo vería un águila, es decir, desde las alturas de la torre Eiffel, aparece la ciudad fabulosa de manera que cuesta convencerse de que no se asiste a la realización de un ensueño [...]"<sup>32</sup>

finaliza con un comentario mordaz del poeta contra los turistas, con el que abre un enfrentamiento abierto y continuo contra ellos: “Claro está que no para todo el mundo, pues no faltará el turista a quien tan sólo le extraiga tamaña contemplación una frase paralela al famoso: *Que d’eau!*”.<sup>33</sup>

Pero, si Darío, por una parte entra en competencia con los miles de turistas convocados por este evento, por otra, negocia con los discursos funcionales y pragmáticos de la industria o sistema del turismo, básicamente con los libros y guías de viajeros. Al respecto, Cristóbal Pera piensa que: “al subir a la torre Eiffel y contemplar el ‘panorama’ monumental de París, Darío está siguiendo los primeros pasos recomendados a los turistas por la más famosa guía de habla inglesa: *The Anglo-American Guide to Exhibition Paris, 1900*, cuando aconsejaba a sus lectores que, *antes de visitar la Exposición, suban a la torre Eiffel*”.<sup>34</sup>

Incluso Darío en plena Exposición y en forma contradictoria con su forma de pensar toma un *tour* a Italia, de cuyas crónicas resultará la segunda sección de *Peregrinaciones*, donde intensifica los ataques contra los turistas, sin querer aceptar que es uno más de ellos. Así cuenta el hecho en su autobiografía:

EN LO MÁS AGITADO DE LA EXPOSICIÓN DE PARÍS [el énfasis es del autor], salí en viaje a Italia, viaje que era para mí un deseado sueño. Bien sabido es, que para todo poeta y para todo artista, el viaje a Italia, el tradicional país del arte, es un complemento indispensable en su vida. *El mío fue una excursión rápida, turística* [el énfasis es mío]. Aproveché la compañía de un hombre de negocios de Buenos Aires, y así tuve siquiera con quien conversar, ya que no

cambiar ideas. Pasé por Turín, en donde visité la Pinacoteca; tuve ocasión de ver al duque de los Abruzos [...]”<sup>35</sup>

En esta parte del libro puede constatarse que, no obstante que los llamados viajeros letrados luchaban en contra de la reproducción de imágenes ya existentes sobre las ciudades visitadas, entre otras cosas porque obstaculizaban la creación de representaciones originales y diferentes, no logran apartarse de ellas, por lo que asistimos a una especie de saturación del archivo que reduce su creatividad. Darío recorre los objetos, pero también las capas de lecturas que sobre ellos se han depositado a manera de palimpsestos, y en ese mirar los ojos se fatigan, las palabras se desgastan y todo empalidece.

## El reverso de la medalla

Pero volvamos a París, donde el periodista *flanea* por la Feria y también por la ciudad; en cierta ocasión —nos cuenta— asiste a una iglesia protestante llamada “la Nueva Jerusalén”, que tenía especial interés en conocer: “M. Núñez, iniciado desde hace largo tiempo en las doctrinas swedenborguianas, que guían hacia lo que se llama la Nueva Jerusalén, hombre culto y ferviente de fe, se ofreció a ser mi compañero en mis místicas investigaciones”.<sup>36</sup> Ahí, como en muchos lugares, se le cree argentino, y él no lo desmiente: “el pastor me ha colmado con estimulantes palabras; y, al saber que soy de Buenos Aires, creo ver en sus ojos esta admonición: “Ve [sic] y enseña a todas las gentes. Buenos Aires, qué conquista para la nueva iglesia!”<sup>37</sup>

En otra ocasión, tiene oportunidad de convivir con los anarquistas en una función de teatro y queda impactado ante sus condiciones

de vida y forma de pensamiento: “Esto es allá, por Montmartre, en el Montmartre que trabaja, en el de los obreros, lejos de infectos Cyranos y embrutecedoras Abayyes de Téleme. [...] Se ve que es la casa del pueblo, y que el pueblo es pobre”.<sup>38</sup>

Y más tarde, asiste a una fiesta con los socialistas, a quienes percibe como una clase más ilustrada, aunque, comenta:

En el fondo, es la misma cosa. Allá se trataba del derecho al pan; aquí del derecho a la trufa. Allá se llega hasta la propaganda por la acción, aquí se leen muchos libros y se hacen diputados. Mas en uno y otro lugar existe la convicción de que la máquina está descompuesta. “Hay que componerla”, dicen aquí. Y allá dicen: “Hay que romperla”.<sup>39</sup>

Ambas actividades le permiten tomar conciencia y ver el reverso de la Exposición de París. La era del progreso había trazado una imagen ideal de sí misma refractada en la Feria, la cual llegó a ser el modelo óptimo de cómo debía ser el mundo. Sin embargo, dicha imagen, en realidad formada de variadas y a veces contradictorias versiones, se articuló y cumplió su propio desarrollo, sin siquiera voltear la mirada a las zonas diversas o marginales.<sup>40</sup>

En este orden de asuntos, las ironías y los conflictos fueron inevitables en tan “hegemónica representación”. Por ejemplo, el nacionalismo económico, cultural y político se opuso al cosmopolitismo, modelo de modernidad que requería por una parte, de la homogeneización de todas las características y anhelos humanos y, por otra, de que fueran reconocidos y apreciados lo exótico, lo caprichoso, lo diferente, precisamente imágenes de “los otros”, de los

habitantes de la periferia, tanto de la ciudad como del mundo.

La feria, como miniatura ideal de virtudes y progresos, se vio empañada por el crecimiento del socialismo y el descontento de los anarquistas, y tuvo que confrontar la crítica de intelectuales y artistas en la primera década del siglo xx. Darío participó de esa crítica, al principio subrepticamente y conforme avanza el texto (y su vida) en forma más abierta.

### Desencanto de París

La crónica subtitulada “Reflexiones de año nuevo parisiense”, última de la primera parte de *Peregrinaciones*, fechada el 1 de enero de 1901, se inicia con una dolorosa reflexión del artista, en la que hace manifiesta su desilusión de París:

Al salir del teatro [la Noche Buena] París se sentó a la mesa. Y la brama y la Lujuria y la Riqueza y la Muerte también se sentaron con él. Al llegar el año nuevo, cuando el mundo vuelve la vista al siglo que pasó, hay alguien que hace notar su presencia de todas maneras, mientras París no hace sino quitarse su traje de color de rosa para ponerse otro color de amaranto: la Miseria.<sup>41</sup>

A la larga, París resultó para el poeta un espacio plagado de espejismos, vicios y simulacros: prostitución, miseria, mendigos, rufianes profesionales, pederastia. Hay un proceso de desencantamiento de la ciudad amada, que lo conducirá a una aguda crisis. En su imaginario representa a la ciudad como lugar de locura, *sumernage*, embriaguez, intoxicación y vicio, en una visión muy distante de la contemplación emocionada que tuvo desde la *tour Eiffel*.



## Notas

- <sup>1</sup> Rubén Darío, *La vida de R D*, pp. 71,72.
- <sup>2</sup> Éste fue un modesto folleto titulado *Poesías y artículos en prosa* que permaneció inédito hasta 1967, año en que se publicó una edición facsimilar, por lo que suele considerarse como primer libro *Epístolas y poemas* publicado en Managua en 1885, y puesto en circulación tres años después con el título *Primeras notas*, editado por la Tipografía Nacional.
- <sup>3</sup> R. Darío, *op. cit.*, p. 36.
- <sup>4</sup> Mezcla de actividades muy cuestionada a los letrados románticos por la crítica literaria; pero vista con suma benevolencia en los modernistas.
- <sup>5</sup> José Olivio Jiménez, *Historia de la literatura hispanoamericana II. Del neoclasicismo al modernismo*, p. 545.
- <sup>6</sup> José Coronel Urtecho, *Pól-la d'anánta, Katánta, paranta: imitaciones y traducciones*, p. 21. (Las cursivas son mías.)
- <sup>7</sup> Un año después, en Guatemala, contrajo nupcias por la iglesia con Rafaela, y procreó con ella su primer hijo llamado Rubén Darío Contreras. Se mencionan tres mujeres significativas en la vida de Darío, la primera es la antes mencionada, quien murió en El Salvador a los tres años de matrimonio. Después se casó con la nicaragüense Rosario Murillo —segunda mujer de gran ascendiente para él, sobre todo por los problemas que le acarreó— en un matrimonio que el escritor denuncia como forzado. Y, la tercera, es la española Francisca Sánchez, campesina originaria del pueblo de Navalsauz (Ávila), compañera amante y solícita que le proporcionó comprensión, ternura y apoyo en sus momentos de debilidad. Si bien nunca pudo legalizar su matrimonio, tuvo varios hijos con ella y vivió a su lado hasta su regreso definitivo a Nicaragua.
- <sup>8</sup> Por su fama y la calidad de su obra, el escritor nicaragüense sufrió los ataques de varios hombres de letras contemporáneos, no sólo en Hispanoamérica sino en Europa, detenerse en ellos rebasa los límites de este trabajo; pero realmente sorprende la saña con que fue tratado por los españoles durante su segunda estancia en ese país, que él amó tanto. Lo tacharon de degenerado, borracho y maniaco sexual e hicieron mofa de su poesía, de sus aportes y de sus innovaciones métricas. Y sorprende también la fortaleza y magnanimidad con que Darío supo afrontarlos y continuar su obra creadora contra viento y marea.
- <sup>9</sup> R. Darío, *op. cit.*, p. 63.
- <sup>10</sup> Ginés de Albareda, "Rubén Darío en España", p. 590.
- <sup>11</sup> *Idem*.
- <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 160.
- <sup>13</sup> Carlos Monsiváis, "De la santa doctrina al espíritu público (sobre las funciones de la crónica en México)", p. 754.
- <sup>14</sup> Karima Hajjaj, "Crónica y viaje en el Modernismo", Enrique Gómez Carrillo y 'El encanto de Buenos Aires', p. 30.
- <sup>15</sup> Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, p. 90.
- <sup>16</sup> R. Darío, *op. cit.*, p. 90.
- <sup>17</sup> Manuel Ugarte, *La dramática intimidad de una generación*, p. 40.
- <sup>18</sup> R. Darío, *Peregrinaciones*, p. 13.
- <sup>19</sup> *Ibid.*, *La vida de R D*, p. 108.
- <sup>20</sup> *Ibid.*, *Peregrinaciones*, pp. 14-15.
- <sup>21</sup> *Ibid.*, p. 62.
- <sup>22</sup> *Ibid.*, *Poesías completas*, p. 124.
- <sup>23</sup> *Ibid.*, *Peregrinaciones*, p. 11.
- <sup>24</sup> *Ibid.*, *Poesías completas*, p. 121.
- <sup>25</sup> *Ibid.*, *Peregrinaciones*, p. 63.
- <sup>26</sup> *Ibid.*, p. 35. (Las cursivas son mías.)
- <sup>27</sup> El concepto de *aura* se emplea en el sentido que le da Walter Benjamin, que la define como un fenómeno a distancia, de singularidad y de autenticidad, cuyo correlato en el receptor sería la actitud de reverencia ante un objeto o una obra de arte, también encontrada en las manifestaciones del rito o culto.
- <sup>28</sup> R. Darío, *Peregrinaciones*, p. 39.
- <sup>29</sup> *Idem*.
- <sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 19-19. (Las cursivas son mías.)
- <sup>31</sup> Pueden citarse los siguientes autores de algunas obras relativas a París: el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo con *Sensaciones de París y Madrid*; el mexicano

Amado Nervo con *El éxodo y las flores del camino*; y el colombiano José Asunción de Silva con la novela *De sobremesa*, que aunque ficción, recoge el ambiente, actitudes y sentimientos de los modernistas. Aparte de sus innumerables crónicas, otro libro en que Darío da cuenta de su vida en París, es el titulado *Parisiense*.

- <sup>32</sup> R. Darío, *Peregrinaciones*, p. 12.  
<sup>33</sup> *Idem*. (Las cursivas son mías.)  
<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 513.  
<sup>35</sup> *Ibid.*, *La vida de R D*, p. 109.  
<sup>36</sup> *Ibid.*, *Peregrinaciones*, p. 95.  
<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 98.  
<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 121.  
<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 126.  
<sup>40</sup> Mauricio Tenorio-Trillo, "The New Historicism. Studies in Cultural Poetics", pp. 2-3.  
<sup>41</sup> R. Darío, *Peregrinaciones*, p. 133.  
<sup>42</sup> *Ibid.*, 135.  
<sup>43</sup> Beatriz Colombi, *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, p. 190.  
<sup>44</sup> R. Darío, *Poesías completas*, p. 121.  
<sup>45</sup> B. Colombi, *op. cit.*, p. 189.  
<sup>46</sup> R. Darío, *Poesías completas*, p. 23.  
<sup>47</sup> *Ibid.*, *La vida de R D*, p. 111.

## Bibliografía

- Albareda, Ginés de. "Rubén Darío en España", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 212-213, 1967.  
 Carilla, Emilio. *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*. Madrid, Gredos, 1967.  
 Colombi, Beatriz. *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario, Argentina, Beatriz Viterbo Editora, 2004.  
 Coronel Urtecho, José. *Pól-la d'anánta, Katánta, paranta: imitaciones y traducciones*. Poesía 4. León, Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, 1970.

- Darío, Rubén. *Peregrinaciones*, pról. de Justo Sierra. París, Librería de la Viuda de Bouret, 1901.  
 ————. *Parisiense*. Madrid, Fernando Fe, 1908.  
 ————. *Obras completas*, t. XII. *Peregrinaciones*. Madrid, Mundo Latino, 1918.  
 ————. "Epístola a la señora de Leopoldo Lugones", en *Poesías completas*, ed., introd. y notas. Alfonso Méndez Plancarte y Antonio Oliver Belmás. Madrid, Aguilar, 1975.  
 ————. *España contemporánea*. Barcelona, Lumen, 1987.  
 ————. *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. La expresión americana, núm. 4. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991.  
 Gómez Carrillo, Enrique. *Sensaciones de París y de Madrid*. París, Garnier, 1903.  
 Hajjaj, Karima. "Crónica y viaje en el Modernismo: Enrique Gómez Carrillo y 'El encanto de Buenos Aires'", en *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 23, 1994.  
 Jiménez, José Olivio. "El ensayo y la crónica del modernismo", en *Historia de la literatura hispanoamericana II. Del neoclasicismo al modernismo*, coord. Luis Iñigo Madrigal. Madrid, Cátedra, 1993.  
 Monsiváis, Carlos. "De la santa doctrina al espíritu público (sobre las funciones de la crónica en México)", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 35, 1987.  
 Nervo, Amado. *El éxodo y las flores del camino*, en *Obras completas*, vol. IV. Madrid, Biblioteca Nueva, 1920.  
 Pera, Cristóbal. "De viajeros y turistas: reflexiones sobre el turismo en la literatura hispanoamericana", en *Revista Iberoamericana*, vol. LXIV, 1998.  
 Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México, FCE, 1989.  
 Silva, José Asunción. *De sobremesa*. Jaén, Grupo Editorial Alcalá, 2009.

Tenorio-Trillo, Mauricio. "The New Historicism. Studies in Cultural Poetics 35", en *Mexico at the World's Fairs Crafting a Modern Nation*. Berkeley, University of California, 1996.

Ugarte, Manuel. *La dramática intimidad de una generación*. Madrid, Prensa española, 1951.



# El edén subvertido. De Jerez a Plateros

FRANCISCO MERCADO NOYOLA | DOCTORANTE EN TEORÍA LITERARIA, UAM-I

## Resumen

En este ensayo se plantea una revaloración de la obra cronística lopezvelardeana, poniendo de relieve el impacto cultural y existencial que implicó para el poeta su migración de la provincia zacatecana a la capital de la República durante los años turbulentos de la Revolución Mexicana. Se pone en perspectiva la transición espiritual, ideológica y estética que es perceptible en varias de las crónicas que el vate zacatecano publicó en periódicos y revistas de la Ciudad de México entre 1912 y 1917, atendiendo a las obsesiones presentes en su lírica, como el amor al ideal femenino y al terruño. Se propone una mirada sobre su poesía como rito vital sagrado y sobre su crónica como apropiación estética individualizada del entorno urbano, previamente desconocido.

## Abstract

This essay proposes a new valuation of Ramón López Velarde's chronicle work, emphasizing the cultural and existential impact that migration from his hinterland hometown to the capital city of the Mexican Republic provoked on this poet along the turbulent years of the Revolution. It is shown in perspective the spiritual, ideological and aesthetic transition that can be observed in many of the chronicles the bard of Mexican province published in journals and magazines of Mexico City between 1912 and 1917, considering the obsessions that are noticeable in his lyric work, such as love for feminine ideal and for homeland. This article poses a sort of view on his poetic works as sacred and vital rituals, and on his chronicles as his individual aesthetic appropriation of the urban surrounding, previously unknown.

**Palabras clave:** López Velarde, cronista, autor, Plateros.

**Key words:** López Velarde, chronicle, author, Plateros.

**Para citar este artículo:** Mercado Noyola, Francisco. “El edén subvertido. De Jerez a Plateros”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 46, semestre I de 2016. México, UAM-A, pp. 65-74.

Parece una “ironía cosmogónica” el hecho de que la obra poética de Ramón López Velarde se encuentre profusamente imbuida de una ferviente religiosidad, en atención al abrupto acaecimiento de su muerte a los treinta y tres años de edad, cual Cristo que abrazó “en su pecho hipotético” tanto amor de intensa voluptuosidad y de contemplación extática a la vez.

Las épocas de crisis y de profunda transformación social son particularmente favorables para la aparición de grandes obras artísticas y literarias, a causa de la multitud de problemas y experiencias que aportan a la humanidad y del ensanchamiento afectivo e intelectual que provocan. La transición entre los siglos XIX y XX, que el autor de *Zozobra* experimentó en nuestro país, fue de gran ebullición en todo sentido. Vivió la decadencia del proyecto porfirista, que pretendía hallar en el positivismo la explicación de todo fenómeno y la respuesta a toda necesidad humana; ante su fracaso, la nación se vio obligada a virar el derrotero. Así, el poeta se vio inexorablemente influenciado por la estética modernista, hija cultural del afrancesamiento y de los ímpetus cosmopolitas de los poetas finiseculares. No obstante, al jerezano tocó trascender este canon artístico, llevando su numen, su autenticidad y sus potencias expresivas hacia un lirismo de vivificante humanidad.

El periodo posrevolucionario mexicano es una época de intensa crisis moral e ideológica, en el que comienza a buscarse —quizá con mayor ansiedad y con claves más certeras que durante el siglo XIX— la identidad colectiva de México. El cantor de “La suave patria” se apartó de la marcha triunfal o del panegírico oficialista de los caudillos. El poeta de *El son del corazón*, en su profundo lirismo, canta a la provincia, al amor concupiscente, a la veneración incorpórea de la amada, a la patria íntima. El crítico estadounidense Allen W. Phillips, uno de los primeros estudiosos de la obra velardeana, escribe sobre ésta:

Sus ojos ven lo que otros no habían podido ver antes. Ahonda en la médula mexicana, en toda la atmósfera de los viejos pueblos que resume en “la vasta contradicción de la capital”. Su nacionalismo, pues, no es postura literaria; es una auténtica condición de su espíritu. [...] Los escritores posteriores, cada día más preocupados por una ontología del ser mexicano, encontraron en su obra la voz escondida del alma nacional tan buscada que él pudo revelar subjetivamente a través de la constante contemplación de sus propios sentimientos.<sup>1</sup>

Es en esa “vasta contradicción de la capital” donde el vate zacatecano acaso consuma su idilio y su ágape carnal, su amor y su odio, sus requiebros y reproches airados a su amante inmarcesible —la Patria—, practica también el decimonónico arte de la flanería, cultivando ese armonioso híbrido que es la crónica. Solo entre la multitud ejerce el solemne oficio de la ociosidad durante la tran-

sición entre la ciudad porfiriana y la posrevolucionaria. Guardada la salvedad de las distancias culturales, existe quizá un paralelismo histórico entre *Le Spleen de Paris* y la crónica velardeana, considerando la poética que pergeña “El retorno maléfico”, en su concepción del lugar natal como *edén subvertido*, en un caso por el advenimiento de las reformas napoleónicas en el París de Baudelaire, de manera análoga en el torbellino de la revuelta que sacude el Jerez de López Velarde; o visto desde otra óptica, el exilio de la provincia hacia la capital. La primera, vista como pasado idílico, se contrapone a la segunda como realidad descarnada y desencantada. López Velarde comprende a cabalidad la misión estética de la crónica, derrumbando el falso ídolo de la modernidad y la *pax* porfiriana. Se hace imprescindible que este género ambivalente —literario, histórico y periodístico— vuelva a embellecer el espacio urbano y que recupere el pasado perdido ante una realidad precaria. Allí donde se carece de lo indispensable —en el espacio depauperado que la Revolución deja al desnudo— es donde lo suntuario deviene artículo de primera necesidad. En este sentido, es muy significativo que la primera columna de Ramón en la prensa capitalina, en 1912, llevara por título “Vidrios de colores”, en el periódico *La Nación*. Baudelaire en “El mal vidriero”, texto que forma parte de *El spleen de París*, remata su narración con la mordacidad que llevó a André Breton a incluirlo en su *Antología del humor negro*: “Finalmente apareció: examiné curiosamente todos sus vidrios, y le dije: “¿Cómo?, ¿no tiene cristales de color?, ¿cristales rosas, rojos, azules, vidrios mágicos, vidrios de paraíso? ¡Qué imprudente es! ¡Se atreve a pasearse por los barrios pobres, y ni siquiera tiene vidrios que hagan ver la vida hermosa!”<sup>2</sup> José Luis Martínez señala que la influencia del gran simbolista

francés permeó en la obra velardeana vía los modernistas, que ya para el jerezano eran entre coetáneos y maestros. El crítico no cree posible advertir una estrecha fraternidad espiritual entre el poeta zacatecano y el parisiense, sino una sencilla afinidad temática en ambas percepciones del mundo y de la cultura occidental.<sup>3</sup> En una de sus crónicas de 1912, López Velarde pone la mirada en la ciudad, la noche y la lluvia:

Mirad... Los trasnochadores atraviesan serenamente, protegidos por sus impermeables, las avenidas; en la caja charolada de los carruajes se guarecen las señoras próceres; por los cristales de los palacios se asoman los niños linajudos a mirar cómo los punteros de la lluvia rayan el pavimento; pero pocos son los que reparan en el dolor y en la indigencia plebeyos... Muy pocos miran al muchacho que se hace ovillo contra una puerta, para que la tempestad no lo empaque; o a la mujer que con un infante en los brazos sufre el temporal pidiendo limosna; o al anciano que, calado hasta los huesos, arrastra los pies por los charcos.<sup>4</sup>

Existe, tal vez, una percepción generalizada de Ramón López Velarde como un poeta de tema y tono intimistas, de espiritualidad lírica, que aun al cantar a la Patria lo hace con “una épica sordina”. Resulta cuando menos inquietante un pasaje como el anterior, donde asoma un sincero clamor ante la injusticia social. No obstante, es posible aun aquí, en el tratamiento de un tema colectivo y grandilocuente, distinguir un matiz: el énfasis en los dramas individualizados de la miseria, así como la presencia de la lluvia como falacia peripatética de la condición humana. Esta Ciudad de México, posterior a la Revolución maderista, se asemeja más al París

de Víctor Hugo —como palimpsesto de capas diacrónicas, de un clamor popular arraigado en las eras más lejanas de la injusticia secular, presente en *Los miserables* y en *Nuestra Señora de París*— que al drama individual y sincrónico de Baudelaire ante las reformas urbanísticas del barón de Haussman sobre el París de cepa medieval. Meses más tarde, el cronista de la capital, que ya lo había sido en ciudades del interior como Aguascalientes y Guadalajara, vuelve a elegir a la noche como escenario donde ocurre lo que no es perceptible para el ojo común bajo la luz del sol, donde también persiste su anhelo jamás satisfecho por los afectos perennes, por la consumación del hogar:

Reina la noche; la luna riega su plata sobre la ciudad; ha expirado, en las ondas trémulas del viento, el eco de la algarabía de los pájaros; los arbustos del jardín se confunden en un solo matiz; los dorsos de las estatuas imperan, blancos y esbeltos, sobre la calma de los senderos; en el tazón de la fuente cae el agua con un sollozo discreto; la racha hiela hasta el fuego interior de las almas, y volvemos los ojos a un lado para buscar a alguien a quien decir la invitación del caballero anciano a su hija: “Vámonos a casa, ya llega el frío y te puede hacer daño”.<sup>5</sup>

Numerosas claves se confirman en este pasaje. La crónica velardeana alcanza registros de prosa poética, en que lo público es ajeno y adverso, mientras que lo doméstico representa la verdad y la redención. En la pluma del jerezano la crónica y el espacio urbano adquieren dimensiones de alta estética. Lo inanimado posee rasgos humanos y un dinamismo de profundo impacto. El uso de la prosopopeya, en paralelo con el estatismo de la materia nocturna, asignan al

perfil urbano un contraste preciso con aquello que remite al ámbito del hogar. En otra crónica de “Vidrios de colores”, en el mismo año, confluyen de nuevo los tópicos más recurrentes de la poesía velardeana, es decir, el casto amor de la provincia —austera reja de por medio—, la noche, la niebla, la lluvia..., los ámbitos en que el transcurrir del tiempo puede alcanzar la sublimación, en contraste con el prosaísmo de la actividad diurna, donde la mera supervivencia de la especie es el pan cotidiano:

Llueve... Y en tanto que en la calle fangosa, sobre el asfalto encharcado, resuena el trote de los caballejos que tiran de algún vehículo retrasado, y se desmayan en el ambiente sombrío las campanadas de la alta noche, meditamos en el remoto idilio nocturno, cuando abandonamos la reja provinciana porque las ráfagas húmedas del chubasco empezaban a mojar la frente de la novia, y la dijimos adiós, y vimos que las rosas se deshojaban con el ventarrón y que Ella, más allá de la niebla y de la lluvia, según canta una estrofa, agitaba su pañuelo...<sup>6</sup>

De nuevo los exteriores conforman el espacio público como signo de la adversidad. La noche citadina, desde la tradición decimonónica y como imagen turbulenta de los años revolucionarios, es un cataclismo que se presenta en forma periódica y que ha de ser eludido por los habitantes a toda costa. Ya las voces señeras de la centuria anterior habían decretado la ausencia de la vida nocturna como un rasgo inherente al carácter nacional, que ya era percibido en su momento como un signo de atraso con respecto a las ciudades europeas. Gaston Bachelard, en su *Poética del espacio*, dedica un capítulo fundamental a la casa como sitio de resguardo,

del bienestar que reporta el recogimiento y su analogía con el útero materno. Asimismo, para quien posee cierto conocimiento de la poesía velardeana, una bella imagen probable de la provincia es equiparable a la “niña que asoma por la reja, con la falda corrida hasta la oreja y la falda bajada hasta el huesito” en “La suave patria”. La figura femenina está representada, en la crónica anterior, por el vago pronombre *Ella*. Sin embargo, es profundamente significativo que el poeta lo escriba con letra capital, elevándolo así al nivel de la deidad; se trata de una forma cotidiana de la sacralidad, expresada en la honesta adoración de lo femenino.

En 1916, el jerezano colabora en *El Nacional Bisemanal*, escribiendo crónicas en las que, en ocasiones, de nuevo retoma su añoranza de la provincia. Escribe evocando “el santo olor” de la gastronomía: “Yo reúno la mañana, el mediodía y la noche futuros en una sola esperanza: la de poder, en mi declinación, mirar en una misma fecha el vaso de espuma, la sopera que despide saludable vapor y la colación que se usa comúnmente entre gentes de buena conciencia. ¿No os gusta el Ripalda como final de crónica?”<sup>7</sup> La provincia y la capital representan la noción de mutuas *heterotopías* de Michel Foucault. Son tan disímiles entre sí que representan, la una para la otra, *el no lugar*. La provincia enarbolaba la quietud y el silencio cuasi monásticos, la parsimonia del tiempo, la sacralidad de los rituales de lo cotidiano en los alimentos que corola “el santo olor de la panadería”, el platonismo erótico, la indistinción entre el ámbito público y el privado; ambos constituyen —sin conflicto— el hogar. Por ello, la Revolución —como fenómeno social violento— es ruptura y discontinuidad en el tiempo sagrado, irrupción de lo profano que provoca la diáspora de los valores de lo mexicano, el éxodo de los pro-

vincianos como auténticos detentadores de la nación prístina. En “El retorno maléfico”, poema que forma parte de *Zozobra* (1919), la provincia posrevolucionaria encarna la desolación de “el edén subvertido”. La ironía que el cronista construye con “el Ripalda” consiste en una hipérbole magistral. La exaltación del tradicional *Catecismo* que había adoctrinado a generaciones de católicos mexicanos coloca al conservadurismo provinciano como el gran bastión de la moral nacional —ante la debacle revolucionaria— de modo arbitrariamente irracional. Por otra parte, la ciudad capital es “el barullo de las estaciones”, el movimiento frenético, la sensación del flujo cinégetico de Cronos, el prosaísmo mercantil de la supervivencia y la acumulación. El espacio urbano se equipara a la adversidad, el exilio, la expulsión del paraíso terrenal, el sentimiento de alienación marxista. Asimismo, la Ciudad de México es el espacio de la colectividad y sus luchas políticas. En el ámbito sentimental es antítesis del enamoramiento incorpóreo y lugar del libertinaje carnal, de la libre expresión de la bestia concupiscente. Esta contrastante dualidad es percibida y expresada con lucidez por Luis Noyola Vázquez en *Fuentes de Fuensanta*: “Él [López Velarde], que decía haber escuchado la rechifla de los demonios sobre sus bancarrotas chuscas de pecador vulgar, y a la vez estaba cierto de haber ‘mirado a los ángeles y arcángeles mojar con sus lágrimas de oro su vajilla de cobre’, reencarnó el espíritu bullicioso del paganismo y la catolicidad más consuetudinaria”.<sup>8</sup> En 1914, colaborando para *La Ilustración Semanal*, publica el texto “Dolor de inquietud”, en el que no deja lugar a dudas con respecto a la encarnizada lucha de su naturaleza ambivalente y siempre polarizada:

A las veces, caminando en la noche por una calle lavada por la lluvia, las notas de un piano nos sugieren emociones sutiles, paisajes de cuento de hadas, figuras castas, como las del pincel de los frailes pintores que eran dueños de una luz celeste. Y entonces nos sentimos ligeros como el ala de un ángel y ambicionamos con Verlaine el vestido de lino. Pero aquello no dura más que un instante. Las notas del piano y el ambiente de la calle se vulgarizan, y los fantasmas platónicos se hunden en las aguas muertas de nuestra alma. A las veces, hablándonos en la eminencia de una paz íntima, miramos pasar a la concupiscencia, perfumada y envuelta en sedas. Y el centauro, espoleado por su aguijón primitivo, emprende la fuga por la llanura fangosa y penetra en la ciudad, y en llanura y en la ciudad hace estragos. Pero el centauro de hoy es menguado y regresa pronto, con la frente y el busto abatidos, a respirar el viento saludable de las montañas. Somos a un tiempo sacerdotes sacrílegos del misticismo y paganos traidores a sus amables diosas.<sup>9</sup>

Existe —lo que no en su poesía— una transición fluyente del platonismo provinciano hacia una apología del fauno capitalino. En la gran ciudad el poeta evoluciona de un celoso guardián de la divinidad femenina a un esteta ciudadano, perteneciente al género masculino, que se ve repentinamente obligado a convivir, en situación de igualdad, con una figura femenina que reclama su legítimo sitio en el areópago —por encima de su altar en el imaginario caballeresco—. En esta línea ideológica y estética, el joven Ramón, se permite sentir compasión por los viejos sátiros, como detritos eróticos de la sociedad capitalina:

Voy a intentar una defensa de ellos.

Una defensa de los encanecidos milicianos que, ya fuera de combate, empuñan todavía sus armas melladas y presumen de galanes en la esquina de “El Paje”, en la banquetta del Hotel Iturbide y en los prados de Guardiola. Mi defensa comprende a los otros, menos elegantes, que maniobran en cualquier barrio o acechan la salida de misa frente a la parroquia de San Cosme, emperifollados y ladinos.<sup>10</sup>

Quizá, de alguna forma, la virilidad del poeta —constantemente puesta a prueba por las hetairas, rechazada por las recatadas mujeres que buscaban un porvenir más sólido y cuestionada por su temor del nido— creía hermanarse con esos parias de la vida erótica, aquellos que mueren de concupiscencia y de imposibilidad. Mientras que encuentra equívoca la postura feminista, situada entre las libertades conquistadas legítimamente por la mujer y la tradición del amor cortés. Él, el amante de la devota cuyo rostro angélico cubre un piadoso velo, advierte: “Un Colonia Roma o un Santa María eran, para la quejosa, la comprobación de que los hombres ya no somos más que congéneres de Barba Azul, agraviando al mismo”.<sup>11</sup> He aquí lo que inspiraba al cronista Ramón la emancipación femenina, cuando ésta apelaba a un orden de cosas caballeresco, que era contradictorio con las novedosas doctrinas de la equidad de género, que asignaban a ambos sexos similares cargas de trabajo en el ámbito doméstico —desconocido por nuestro poeta— y en el público, en que deseaban comenzar a figurar libremente las féminas pujantes de la vida liberal. Fuensanta y la prima Águeda —seguramente— como entelequias vivientes del amor cortés soñado por el poeta, no se asemejaban a ese ser andrógino

e incomprensible de la modernidad que venía a destruir los anhelos eróticos y levíticos del vate de la provincia.

### De San Francisco a Madero. El ideal femenino y la meretriz en carretela

Aunque el autor de “La suave patria” —como corresponde a un verdadero esteta de tendencias amorales— nunca enjuició a la aristocracia decadente del Porfiriato ni a la nueva oligarquía soldadesca de la Revolución, tampoco a la joven anhelante del connubio ni a la damisela repelente a éste, dado que él representó el ideal masculino que oficiaba el rito mas no participaba activamente en él, la Ciudad de México de principios del siglo XX fue para López Velarde oportunidad para exaltar toda su belleza terrible y sublime, y no para colmarla de axiomas estériles. En su ensayo *Tensión y oscilación de Ramón López Velarde*, de donde manarían años más tarde las *Fuentes de Fuensanta*, Luis Noyola Vázquez escribe:

Unos días antes de morir paseaba Ramón López Velarde por la antigua calle de Plateros en compañía del vate Ruiz Cabañas, “cuyo numen acababa de revelársele”. El autor de *Zozobra* y el de *El cancionero de Pierrot* solían trenzar la charla todos los días, al pardear la tarde, flaneando por la rumbosa rúa. [...] Al pasar por La Profesa... la mirada del poeta estaba fija en el reloj de “La Esmeralda”, en la ochavada esquina de Isabel la Católica y Madero.

—Dime, poeta, ¿qué te sugiere la carátula de ese reloj? —inquirió Ramón.

El reloj nada tenía de particular, salvo el estar rodeado por un círculo de puntos lu-

minosos que a intermitencias se apagaban para reencenderse de inmediato.

—Me parece, —repuso Ruiz Cabañas con prontitud imaginativa—, que es un nido de cocuyos.

—Samuel, ¡has tenido una idea digna de haberseme ocurrido!, vas a permitirme que la emplee en un poema próximo.<sup>12</sup>

Noyola Vázquez, pionero en los estudios velardeanos cuyo centenario natalicio se cumple el próximo 24 de agosto, aun no siendo coetáneo de López Velarde, siente una profunda afinidad espiritual y coterránea por la obra del jerezano. Potosino de cepa y capitalino por decisión, Luis —al igual que Ramón— siente en lo profundo de su “íntimo decoro” los afectos sublimes de la provincia y el llamado vital e intelectual de la ciudad que es sinécdoque de una nación que atraviesa, en aquellos años, por uno de los máximos apogeos de su curso histórico. Noyola emplea el verbo *flanear* en el nombramiento de las andanzas callejeras sin rumbo fijo de ambos poetas y camaradas —López y Ruiz—. Es el año de 1921, el postrer en la vida del devoto jerezano. En una urbe que habrá de ser muy pronto terreno cultural propicio para las aventuras estéticas —señaladamente vanguardistas— de los Contemporáneos y los Estridentistas, el autor de *La sangre devota* pone en práctica ejercicios de *poiesis* inherentes al siglo en que nació. El sentimiento religioso transita de las imágenes icónicas del cristianismo a una suerte de panteísmo estético, en el que el pulso minúsculo de los objetos y las escenas del día a día llegan a tocar el espíritu de la propia belleza. Se trata de aquello que Luis Noyola nombra “esa facultad de magnificar lo cotidiano hasta el punto de darle ‘vastedades de universo menor’”. El 8 de marzo de 1917 ocurre un auténtico hito en la

historia cultural de la Ciudad de México. Ramón López Velarde publica en la revista *Pegaso* su crónica "La Avenida Madero". Este texto posee la virtud y la peculiaridad de recuperar, sin falsa añoranza el "bulevar" *belle époque* de Plateros y San Francisco, actualizándolo al estado que guardaba durante los años turbulentos de la Revolución Mexicana, e imprimiéndole los matices que su prisma luminoso proyectaba sobre la intensa vida del pasaje capitalino:

Plateros... San Francisco... Madero... Nombres varios para el caudal único, para el pulso único de la ciudad. No hay una de las veinticuatro horas en que la Avenida no conozca mi pisada. Le soy adicto, a sabiendas de su carácter utilitario, porque racionalmente no podemos separarla de las engañosas cortesanas que la fatigan en carretela, abatiendo, con los tobillos cruzados, la virtud de los comerciantes del Bajío... [...]

Tratándose de entusiasmos cívicos, cuando vine a México a radicarme, yo tenía ya la ropa tendida a secar. Por ello he sido un observador suficiente de las congestiones políticas, menos cuando en la banqueta del Cine Palacio, al consumarse el Cuartelazo, me robaron mi reloj unos energúmenos que vitoreaban a la Ciudadela. Mis sentimientos antimilitaristas alcanzaron la forma del rencor de bolsillo con aquella sustracción... [...]

Recuerdo la tempestad que se alzó en la Cámara de Diputados con la declaración de un orador de que la Avenida era el vicio ambulante. No flota en ella, ciertamente, olor a santidad; pero tampoco escasean los honestos vehículos. Acuden matrimonios en que *él* y *ella* son ruinas fisiológicas, mas sin ninguna sospecha civil ni canónica.

Acuden familias de riqueza intempestiva y de indumentaria chillante, mas sin portillo moral. Acuden los vestigios de nuestra llamada aristocracia, fieramente colonial y erizada de ayunos y de abstinencias. [...]

Conocí a un demente que me despertaba a deshora para repetirme: "Plateros fue una *calle*, luego una *rue*, y hoy es una *street*."

No creo lo último.

Pero me inquieta el porvenir al pensar en los letreros en inglés de la Avenida y en el templo protestante que la flanquea.

*Pegaso* vuela sobre la Avenida.

Sobre el hormiguero, sobre el espejismo de lujo, sobre los trenes del placer, sobre el azoro forastero, mécese *Pegaso*.

Mas, si no le ayudáis un poco, azotará, alicaído, como cualquier caballo de coche de sitio.<sup>13</sup>

En un perfil evolutivo, la crónica posterior al cuadro de costumbres desemboca, en la prensa de la Ciudad de México, en el *Álbum fotográfico* de Hilarión Frías y Soto, el cual guarda numerosas similitudes con las fisiologías de la prensa decimonónica parisiense. En los mismos años de la República Restaurada aparece la "Revista de la semana" de Ignacio Manuel Altamirano y Luis G. Ortiz. De ahí a las crónicas de *El Domingo* de Gustavo Gostkowski el dinamismo se acrecienta poco a poco. Ya *La linterna mágica* de José Tomás de Cuéllar se aproxima —con sus sombras semovientes— al *Kinetoscopio* de Ángel de Campo *Micrós*, y toda esta vertiginosa proyección de la urbe en tracción bovina o eléctrica pergeña *La novela del tranvía*, de *El Duque Job*, el más célebre amante literario de Plateros, quien por sus paseos imaginarios ascendió a los Campos Elíseos *Por donde se sube al cielo*.

En la revista *Pegaso* en 1917, Ramón López Velarde —amante conspicuo de la patria vernácula— ejecuta los vuelos de su imaginación sobre el lomo de esa bella criatura mitológica, describiendo un recorrido aéreo, dinámico e imaginativo sobre la urbe. El cronista inscribe sus recorridos sobre la superficie del palimpsesto secular de la ciudad y sus trayectorias de flanería, empleando la pluma tanto como el cuerpo. Esculpe sus trayectorias, impresiones e invenciones sobre la piedra; es un constructor cultural de la ciudad. Reconoce la dialéctica de la historia y “[*agrega*] a la epopeya un gajo”.

Fiel a su devoción por la mujer, rinde tributo a las mariposas *diurnas* que recorren de arriba abajo la máxima arteria capitalina. Su “íntima tristeza reaccionaria” se subleva ante la canalla soldadesca de Victoriano Huerta durante los días aciagos de la Decena Trágica, aunque su

tragicomedia en esta ocasión es también individual. La moral recatada del poeta de la provincia ensancha sus horizontes en el cronista capitalino. Percibe con acierto el transcurso de la vida citadina y la manera en que va configurando su historia. No añora el languideciente afrancesamiento porfiriano, pero intuye y teme la inminente invasión bárbara del norte. Considerado por algunos estudiosos como uno de los últimos poetas modernistas, concibe su proyecto creador en la misma dualidad complementaria. Da a la redacción del periódico lo que es de la incipiente masa lectora, a Fuensanta y a la divinidad lo que es de su numen. Como hombre nacido aún en el siglo XIX, cultiva su estro con un profundo lirismo, y asimismo comprende que escaparate, pasaje y crónica son, a una vez, la luciente joya de la cultura occidental de su tiempo.

## Notas

- <sup>1</sup> Allen W. Phillips, *Análisis estético de la obra poética de Ramón López Velarde*, pp. 288-289.
- <sup>2</sup> Charles Baudelaire, "El mal vidriero", en *Le Spleen de Paris*, en *Antología del humor negro*, p. 116.
- <sup>3</sup> Vid. José Luis Martínez, "Prólogo", en Ramón López Velarde, *Obras*, pp. 15-17.
- <sup>4</sup> Ramón López Velarde, "Vidrios de colores", en *La Nación*, 12 de julio de 1912, en *ibid.*, p. 360.
- <sup>5</sup> *Ibid.*, 4 de octubre de 1912, p. 373.
- <sup>6</sup> *Ibid.*, 12 de junio de 1912, p. 360.
- <sup>7</sup> *Ibid.*, "El comedor", en *El Nacional Bisemanal*, 19 de febrero de 1916, en *op. cit.*, p. 427.
- <sup>8</sup> Luis Noyola Vázquez, *Fuentes de Fuensanta*, p. 49.
- <sup>9</sup> R. López Velarde, "Dolor de inquietud", en *La Ilustración Semanal*, en *op. cit.*, p. 410.
- <sup>10</sup> *Ibid.*, "Los viejos verdes", en *El Nacional Bisemanal*, Diario Libre de la Noche, 15 de mayo de 1916, en *op. cit.*, p. 447.
- <sup>11</sup> *Ibid.*, "Carmelita y el tren eléctrico", 26 de julio de 1916, p. 454.
- <sup>12</sup> L. Noyola Vázquez, "Tensión y oscilación de Ramón López Velarde", en *Ibid.*, *Páginas escogidas*, pp. 29-30.

- <sup>13</sup> R. López Velarde, "La Avenida Madero", en *Pegaso*, 8 de marzo de 1917, en *op. cit.*, pp. 473-475.

## Bibliografía

- Breton, André, comp. y pról. *Antología del humor negro*, 8ª ed. Barcelona, Anagrama, 2007. (Compactos, 33)
- López Velarde, Ramón. *Obras*. Comp. de José Luis Martínez, 2ª ed. México, FCE, 2004. (Biblioteca Americana)
- Noyola Vázquez, Luis. *Fuentes de Fuensanta. Tensión y oscilación de López Velarde*. Pról. de Enrique González Martínez, 3ª ed. México, FCE, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Páginas escogidas*. Selec. de José de Jesús Rivera Espinosa. San Luis Potosí, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 1997. (Cactus, 16)
- W. Phillips, Allen. *Análisis estético de la obra poética de Ramón López Velarde*. Lansing, University of Michigan, 1953.

# Influencia, tradición y crítica en tres poemas de Ramón López Velarde

GABRIEL RAMOS | PROFESOR INVESTIGADOR DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES DE LA UAM-A

*Tu antiguo verso, cuyas alas doro  
Y hago brillar con mi moderno esmalte...*

RUBÉN DARÍO

## Resumen

Existe en tres poemas de Ramón López Velarde la formación de un escenario lírico por efecto de ambientes, motivos y recursos poéticos. En este proceso se revela la influencia de Baudelaire. Esto no es un mero homenaje, sino el punto de partida de la originalidad y la tradición, sólo posible por la maduración del poeta como crítico. Asimismo, este discurso poético establece una línea que conduce además a Darío, Villaurrutia y Paz.

## Abstract

Throughout three poems by Ramón López Velarde, a lyric scene is shaped by means of certain atmospheres, motifs, and rhetoric strategies. In this process, Baudelaire's influence is consistently revealed. This fact is not merely an homage, but the starting point into originality and tradition, only possible because of the full development of the poet as a critic. Also, the same poetic discourse traces a line that reaches the poets Darío, Villaurrutia, and Paz.

**Palabras clave:** influencia, tradición, crítica, “En las tinieblas húmedas...”, “Hoy como nunca...”, “El sueño de los guantes negros”, Baudelaire.

**Key words:** influence, tradition, critics, “En las tinieblas húmedas...”, “Hoy como nunca...”, “El sueño de los guantes negros”, Baudelaire.

**Para citar este artículo:** Ramos, Gabriel. “Influencia, tradición y crítica en tres poemas de Ramón López Velarde”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 46, semestre I de 2016. México, UAM-A, pp. 75-84.

## Introducción

El objetivo de reconocer en la obra de Ramón López Velarde una serie de afinidades entre sus propios poemas y los de otros poetas, además de ampliar las posibilidades de interpretación de sus textos, permite reconocer en qué consiste su peculiar manera de mirar, interpretar, imaginar, desarmar y reconfigurar una figura, una imagen o una selección verbal, es decir, de establecer un sistema de composición que es al mismo tiempo un sistema crítico. En este sentido, entender las relaciones del poema con otras escrituras, su proceso de influencias, resistencias y reacciones, revela el diálogo por el cual se animan la tradición tanto como la originalidad, y a la vez el punto donde el poeta define la forma dilecta para él de la emoción y la forma tanto como de la reflexión. Ésta, conviene adelantar, nutre la inteligencia de la hora, se posa en la encrucijada de las búsquedas de las otras disciplinas. Esta perspectiva de trabajo, que acude a una manera dinámica de concebir las influencias en poesía,<sup>1</sup> ayuda a comprender las relaciones del discurso poético con la historia, tanto de los hechos como del imaginario.

Con el objetivo de mostrar las relaciones entre reflexión y creación, comentaré tres poemas de sendos libros de López Velarde, donde puede notarse el mecanismo de las influencias, la originalidad y la crítica entre él y otros poetas *mayores*,<sup>2</sup> ya por los temas, las premisas discursivas o la forma. Asimismo, mencionaré algunas de las reflexiones en prosa de los poetas analizados. Naturalmente, es posible reconocer innumerables atisbos de las influencias, lecturas y aun ambientes en la obra de un autor, pero ofrezco aquí una línea que conduce a algunas imágenes y reflexiones sobre motivos reiterados y estrategias expresivas en López Velarde, desde Baudelaire y Darío, y rumbo a Villaurrutia y Paz; es decir, la articulación del discurso poético en la perspectiva del tiempo y la pluralidad, la tradición.

## Visión, sueño y nocturno

Entre los ambientes y temas a lo largo de los libros de López Velarde, es posible observar la conformación de un espacio definido por la voz dirigida a la amada, el ambiente silencioso, húmedo, alternativamente lóbrego y resplandeciente, y revelador. Tres poemas de López Velarde construyen así una atmósfera, con algunos aspectos comunes y cambios elocuentes: “En las tinieblas húmedas...” (ca. 1915), de *La sangre devota*, “Hoy como nunca...” (ca. 1917), de *Zozobra*, y “El sueño de los guantes negros” (1921), de *El son del corazón*.<sup>3</sup> Los tres poemas se dirigen en segunda persona a la misma figura, Fuensanta, *in vita* el primero, *in morte* los otros dos. En ellos se presenta un abreviado argumento sobre la relación con la amada, con sus imágenes, con la pasión y su lenguaje.

El poema intermedio parece sugerir el campo por el doblar de esquilas y por las calles rurales; el primero y el tercero por su parte suceden en la ciudad silente (“la muda ciudad” y “gotas de silencio”). El fondo del escenario es la oscuridad de la noche y la humedad. En los tres hay cuerpos líquidos, precipitación o estanque: escarcha, lluvia, mar; hay entre los tres dos relojes destartados y una llamada a misa. En los tres aparecen telas que sugieren la transición de la vida a la muerte y al reencuentro: un lino recién lavado, un pañolín de lágrimas; un paño de ánimas pisoteado; y los propios guantes negros, el vestido funerario y el género pardo.<sup>4</sup> Se opera asimismo un evento sobrenatural: el resplandor ante las fauces lóbregas; el mirar el río de la muerte; la aparición resucitada, la elevación en vuelo. Dentro de cada uno acontece un discurso críptico: las sílabas en tropel del poema, de rima recóndita y adivinación opor-

tuna; la carta de dramáticos adioses, el clamor del salmista; la misa, el misterio y el enigma.

Estos poemas tienen, según decía, sus influencias. El espacio más notable de la influencia (o la trascendencia) sucede desde la manera de articular y concebir el discurso. Estos poemas tienen funciones de al menos dos géneros poéticos. De un lado está lo antiguo: la *visión* o el *sueño*.<sup>5</sup> La visión puede suceder como la experiencia de lo sobrenatural, la aparición, la epifanía, el mensaje en sueños, la elevación por los aires, la revelación, la profecía:<sup>6</sup> “eres un lampo ante las fauces lóbregas [...] mensaje de singular calosfrío [...] ráfaga de misterio”; “el minuto de hielo en que los pies que amamos / han de pisar el hielo de la fúnebre barca. / Yo estoy en la ribera y te miro embarcarte”; “le dio su vuelo el Espíritu Santo a mi esqueleto [...] la vida apocalíptica vivieron”. El discurso que refiere esta percepción —el poema— se define en la determinación religiosa, la devoción, la imagen del mundo, la conciencia redefinida, el sistema reformulado, la figura del poeta como visionario, vidente, oráculo, mensajero, profeta.<sup>7</sup>

También, los poemas se aproximan al nocturno. Las raíces de éste son variadas y más o menos distantes, pues pueden aludir a las horas canónicas del oficio divino, a la composición musical que alude a la noche o que sucede en la noche y que en la realización chopiniana es una depurada meditación entre el silencio y, desde luego, a los poemas con ese título y a las exploraciones del romanticismo.<sup>8</sup> Entre todos, los nocturnos sugieren un espacio de vigilia y de meditación, de ensayo libre con la forma, de ensoñación.<sup>9</sup> “En las tinieblas húmedas...” expresa: “En las alas oscuras de la racha cortante [...] He aquí que en la impensada tiniebla [...] Pienso para ti estos renglones [...] son para ti como pétalos nocturnos, que te llevan / un mensaje de singular calosfrío”;

en “Hoy como nunca...”: “porque ha de quedar roto / mi corazón la noche cuadragésima”; en “El sueño de los guantes negros”: “Era una madrugada de invierno / y lloviznaban gotas de silencio [...] Pero en la madrugada de mi sueño”.

## Baudelaire

Ahora bien, desde la generación anterior Baudelaire se venía incorporando a las preocupaciones y prácticas de los poetas<sup>10</sup> con éxito dispar.<sup>11</sup> Xavier Villaurrutia fue el primero en ocuparse con atención en las deudas de López Velarde con Baudelaire y en reconocer no ya tanto formas o inspiraciones, sino atmósferas, obsesiones; una afinidad temática que incluye la agonía, el vacío, el espanto, la esterilidad y el erotismo. Si bien previene el ejercicio de buscar parangones en la forma, destaca que el comportamiento del discurso es próximo; en efecto, pasan por la celebración, la invitación, la lamentación sin sosiego y la mueca; y resulta sencillo recordar el contraste entre belleza y descomposición en ambos. Pero quizá más que nunca coinciden en la manera como conciben su creación poética como sistema crítico.

En reflexión sobre Lugones, tras la muerte de Darío,<sup>12</sup> López Velarde reitera la relación entre poesía y crítica: “La reducción de la vida sentimental a ecuaciones psicológicas (reducción intentada por Góngora) ha sido consumada por Lugones. El sistema poético ha sido convertido en sistema crítico”.<sup>13</sup> La poesía presenta así el símbolo final de procesos de depuración de la experiencia, reformulado por la insistencia de mirar cada cosa de forma distinta, renovándola al mirarla y renovando así la mirada o, de otra forma,<sup>14</sup> la conciencia y el lenguaje. Baudelaire reformuló esta noción en su momento:

[...] tous les grandes poètes deviennent naturellement, fatalement, critiques. Je plains les poètes que guide le seul instinct; je les crois incomplets. Dans la vie spirituelle des premiers, une crise se fait infailliblement, où ils veulent raisonner leur art, découvrir les lois obscures en vertu desquelles ils ont produit, et tirer de cette étude une série de préceptes dont le but divin est l’infaillibilité dans la production poétique. Il serait prodigieux qu’un critique devint poète, et il est impossible qu’un poète ne contienne pas un critique. Le lecteur ne sera donc pas étonné que je considère le poète comme le meilleur de tous les critiques.<sup>15</sup>

El resultado de aquella *crisis* que hace reflexionar al poeta acerca de las oscuras vías por las que llega a sus hallazgos verbales es sólo superficialmente una preceptiva; consiste más bien en una redefinición de la manera como en virtud de la experiencia creativa se vuelve a determinar la experiencia del mundo. De esta manera, las relaciones del poeta con otros poetas marcan la primera línea de la intelectualidad (imaginación y razón) en un momento dado de la historia. Heredaron esa concepción de crítica también Villaurrutia, Cuesta<sup>16</sup> y Paz.

De Baudelaire provienen rasgos fundamentales para los tres poemas de López Velarde. La tiniebla y la humedad se integran en un escenario recurrente en él. En los primeros párrafos de los *Diarios íntimos*, entre sentencias sobre el arte, el amor y la multiplicidad, donde el amor es una búsqueda de fundir en uno a los amantes, mas con la urgencia de predominio, delimitado por la caridad y la ferocidad, dice: “Les ténèbres vertes dans les soirs humides de la belle saison”.<sup>17</sup> He subrayado las palabras que luego se ven concordar (como lo haré en

adelante) en “En las tinieblas húmedas...”. Otro poema próximo en dicho ambiente es “Brumas y lluvias” (c1 de *Las flores del mal*), que celebra el final del otoño. Allí, culmina el soneto con “el aspecto indeleble de [las] sombras pálidas”<sup>18</sup> (*vos pâles ténèbres*) de la lluvia. Dice en su primer cuarteto: “que envolváis así corazón y cerebro / con un ligero lienzo y un sepulcro impreciso”. Este sudario tenue (*linceul*) prefigura las telas mencionadas por López Velarde: el paño, la ropa funeral, el pardo género. En “Hoy como nunca...”, las esquilas que doblan solas encuentran semejanza en “donde en las largas noches la veleta enronquece”. De “Abrirá extensamente sus dos alas de cuervo” (v. 8) de Baudelaire se recupera el ala sombría: “En las alas oscuras de la racha cortante” (“En las tinieblas húmedas...”). Sobre el pecho del poeta cae una “escarcha desde tiempos remotos” (*dès longtemps descendent les frimas*), que en López Velarde conduce a una imagen inmejorable:

Toda tú te deshaces sobre mí como una  
escarcha, y el traslúcido meteoro prolongase  
fuera del tiempo; [...]

[“En las tinieblas húmedas...”, v. 21-23]

Otro poema de *Las flores del mal* con claras afinidades con López Velarde es nuevamente autumnal: “Canto de otoño”,<sup>19</sup> que comienza precisamente: “Pronto nos hundiremos en las frías tinieblas; / ¡adiós, oh viva luz, de nuestro breve estío!”; mientras que López Velarde, además, en “En las tinieblas húmedas...” dice: “eres un lampo ante las fauces lóbregas” primero y luego, en “Hoy como nunca...”: “pero ya tu garganta es una sufrida / blanca, que se asfixia bajo toses y toses”. Aquí la viva luz del verano, *vive clarté de nos étés*, se ha convertido en la amada a la cual torna el poeta,

la cual después disminuyéndose se extingue; y también se rememora dicha claridad cuando en el mismo poema dice: “no guardan mis pupilas ni un matiz remoto / de la lumbre solar que tostó mis espigas”. Versos adelante, se lee en Baudelaire: “Mi espíritu parece la torre que el ariete / con embates pesados e incesantes derriba”. En “Hoy como nunca...”, López Velarde recupera la noción de pesar reiterado, sometido bajo un tropel: “Mi espíritu es un paño de ánimas [...] hollado y roto por la grey astrosa [...] bajo las cataratas enemigas”. El poema de Baudelaire termina con la imagen de los leños que caen bruscamente al suelo, gesto acre de la proximidad del invierno: “Suena ese extraño ruido igual que una partida”; por su parte, en su última estrofa, “En las tinieblas húmedas...” se define según un sonido: “y suenan tus palabras remotas / dentro de mí, con esa intensidad quimérica / de un reloj descompuesto”.<sup>20</sup> Baudelaire, por fin, nombra el invierno: “A mi ser va a tornar todo el invierno” (*Tout l’hiver va rentrer dans mon être*); López Velarde lo propone: “Era una madrugada de invierno / y lloviznaban gotas de silencio” en “El sueño de los guantes negros”.

Si bien López Velarde, como insiste Villaurrutia, recupera de Baudelaire una manera de percibir y una manera de definir la forma, más que una forma predefinida, es posible notar determinaciones formales y maneras de percibir próximas, *la rima y el olfato*. Hay momentos de coincidencia, los cuales, a su vez, recaen también tanto en la experiencia como en la reflexión. El *olfato* que había mencionado López Velarde tiene un referente literal en Baudelaire, en el poema XLVIII, “El frasco”. Allí se sobrepone la persistencia del espíritu profundo de un perfume entre la materia decrepita de un armario (como en “Mi prima Águeda”). Más aún, reaparece aquí el motivo de las tinieblas y de la apertura

de las alas: “Mil pensamientos [...] dormían / temblando dulcemente en las densas tinieblas, / que despliegan sus alas”. Como he señalado, el propio Baudelaire ha dicho “Abrirá extensamente sus dos alas de cuervo”, mientras que en López Velarde se puede leer: “En las alas oscuras de la racha cortante”.

Así pues, de igual forma en la prosodia se pueden observar algunos fenómenos que notablemente enlazan las elecciones de ambos autores. Puede rastrearse, por ejemplo, el empleo de la estrofa monorrima, ya en dísticos o tercetos. En Baudelaire, la estructura de “A una mendiga pelirroja” presenta estrofas que reúnen pareados:

Blanche fille aux cheveux roux,  
Dont la robe par ses trous  
Laisse voir la pauvreté  
Et la beauté  
[...]

Va donc, sans autre ornement,  
Parfum, perles, diamant,  
Que ta maigre nudité,  
O ma beauté!

López Velarde suele hacer contrapunto con pareados de rimas tan semejantes como sorprendidas. “El sueño de los guantes negros” es de hecho monorrimo asonante (é - o); pero es en otros lugares donde —como para insistir en la belleza o dicha de algo— este autor logra hallazgos brillantes alternando esas formas:

En la honda noche del enigma ingrato  
se enciende, como un iris, tu boato.

Te riegas cálida, como los vinos,  
sobre los extraviados peregrinos.

La pobre carne, frente a ti, se alza  
como brincó de los dedos divinos:  
religiosa, frenética y descalza.

[“Fábula dística”]

Patria: tu mutilado territorio  
se viste de percal y de abalorio.

Suave Patria: tu casa todavía  
es tan grande, que el tren va por la vía  
como aguinaldo de juguetería.

[“La suave patria”]

### Otras fuentes y vertientes

Desde luego, se debe a Darío mayor exploración formal con la prosodia, así como algunos puentes entre la lírica francesa y la castellana. Por ejemplo, el poema x de los *Cantos de vida y esperanza*, con cierto aire que prefigura a López Velarde, propone la secuencia monorrima:

Y tu caballo blanco, que miró el visionario,  
Pase. Y suene el divino clarín extraordinario.  
Mi corazón será brasa de tu incensario.

[“Canto de esperanza”]<sup>21</sup>

Él a su vez, en el largo corredor de la tradición había rendido homenaje al poeta del verso colmado de sonido y esencia, Berceo:

Amo tu delicioso alejandrino  
Como el de Hugo, espíritu de España  
[...]

Mas a uno y otro pájaro divino  
La primitiva cárcel es extraña;  
El barrote maltrata, el grillo daña;  
Que vuelo y libertad son su destino.

[“A mestre Gonzalo de Berceo”]

Aquí Darío, con enorme sensibilidad, reconoce el encuentro que poco a poco la influencia del alejandrino francés iba teniendo con la de la tradición hispánica de la cuaderna vía. Al mismo tiempo, explica allí mismo cómo la relación entre unos y otros poetas (como he procurado aquí) es sólo genuina si se recupera el brillo, más que la forma, en una reformulación continuamente novedosa:

Así procuro que en la luz resalte  
Tu antiguo verso, cuyas alas doro  
Y hago brillar con mi moderno esmalte.

La forma original solamente se alcanza como exploración, como dice el mismo Darío, dos poemas después en “Yo persigo una forma”. El ejercicio de López Velarde no es distinto en su reflexión y ensayo; siempre novedoso, su vocabulario y prosodia son la consecuencia de un detenido proceso de asimilación, conque atestigüamos a la vez la reverberación de poemas previos, la cual se condensa en otro texto.

Otro poema que también exploraba las secuencias monorrimas es “La elegía del retorno” de Luis G. Urbina:

Volveré a la ciudad que yo más quiero  
después de tanta desventura; pero  
ya seré en mi ciudad un extranjero.<sup>22</sup>

Estos versos, por supuesto, anticipan “El retorno maléfico” en la noción del regreso desventurado al espacio del origen que ha perdido su plenitud. Otro aspecto sonoro célebre de este poema de López Velarde, con antecedentes y consecuencias notables, son las paronomasias:

Las golondrinas nuevas, renovando  
con sus noveles picos alfareros  
[...]

el lloro de recientes recentales  
por la ubérrima ubre prohibida  
[...]  
el amor amoroso  
de las parejas pares

Estas reiteraciones, se ha comentado,<sup>23</sup> parecen debidas a Francisco González León: “Y en mi pecho / toda una *pascua pascual* / bajo la tarde eclesiástica...”. Ciertamente, además de la amistad de ambos poetas, López Velarde había reflexionado y elogiado su obra en un prólogo para *Campanas de la tarde*, donde, de hecho, emplea las siguientes palabras que vinculan a ambos poetas: monástico (como en *de los atardeceres monacales*) y recentales (*recientes recentales*).<sup>24</sup> No mucho antes de esta influencia inmediata, está la de Darío, visible en “Marcha triunfal”: “¡Ya viene el cortejo! Ya se oyen los *claros clarines*”.<sup>25</sup>

La sucesión de influencias de Baudelaire a López Velarde prosigue a su vez hacia otros poetas que estimamos también fundacionales. Después de López Velarde —con él—, Xavier Villaurrutia también recuperó ciertos giros, recursos, vocabulario y, sobre todo, atmósferas; además: la crítica, la búsqueda de lucidez en la composición,<sup>26</sup> donde radica la originalidad. En un punto, Villaurrutia se incorpora a la tradición de las paronomasias etimológicas, entre sus otros numerosos juegos prosódicos:

La tierra hecha impalpable silencioso si-  
[lencio,  
la soledad opaca y la sombra ceniza  
caerán en mis ojos y afrentarán mi frente.  
[“Nocturno muerto”]

Asimismo, pueden reconocerse tres etapas en el tren de influencias para uno de los juegos

de *Nostalgia de la muerte*, cuando las alas y las salas se abren: “ouvrirea largement ses ailes de corbeau” (Baudelaire, “Brumes et pluie”) pasa a “En las alas oscuras de la racha cortante” (López Velarde, “En las tinieblas húmedas...”) y éste al célebre: “Abría las salas / profundas el sueño” del “Nocturno sueño”. De hecho, se atisba, me parece, el título *Nostalgia de la muerte* en el verso de “El mendigo”, de Zozobra: “Saboreo mi brizna heteróclita, y siente / mi sed cristalina nostalgia de la fuente”. No creo, desde luego, que haya una mera trasposición de motivos, homenaje o imitación; Villaurrutia recupera justamente lo que admira: la inteligencia, el verso como producto de una meditación cautelosa de la forma, el vocablo preciso y la imagen aquilatada.

Más adelante puede verse cómo prosigue en Octavio Paz el rastro de imágenes, figuras e influencias que procediendo de Baudelaire habían pasado por López Velarde. Allí, se reúne la noción del meteoro y representación de la amada, que se precipita sobre el pecho:

toda la noche llueves, todo el día  
abres mi pecho con tus dedos de agua  
[Paz, *Piedra de sol*]

Toda tú te deshaces sobre mí como una  
escarcha, y el traslúcido meteoro prolóngase  
fuera del tiempo  
[López Velarde, “En las tinieblas húmedas”]

Rien n’en est plus doux au cœur plein de  
[choses funèbres,  
Et sur qui dès longtemps descendent les  
[frimas  
[Baudelaire, “Brumes et pluies”]

Entre los poemas analizados puede observarse un proceso de complementación en términos de forma discursiva (la visión y el nocturno), de temas (la noche, la oscuridad, el resplandor, la lluvia y la amada) y de sonidos reiterados (secuencias monorrimas y paronomasias). Los tres poemas de López Velarde por sí solos muestran la evolución de un *topos* particular donde se explora la presencia de la amada, la imagen del mundo alrededor de ella y las posibilidades del discurso en ese espacio. Éste se fue formando en parte según temas, imágenes y recursos de Baudelaire; sin embargo, en la medida en que una forma se redefine lo hace como crítica de la anterior,<sup>27</sup> o sea, la vuelve a imaginar. La veleta en Baudelaire se bate como esquila en López Velarde; las tinieblas para ambos se despliegan bajo la precipitación del cielo, primero como escarcha, luego como lluvia y catarata en López Velarde; la amada es resplandor; y el paño es a la vez imagen de lo cándido y lo devastado. Pero en López Velarde además hay revelación y transfiguración de la realidad. Si la escena de los tres poemas no es idéntica, sí presenta una variación de motivos similares en circunstancias diversas (la vida y la muerte de la amada).

El camino que conduce de Baudelaire a López Velarde, a Villaurrutia y a Paz, y que a su vez puede rastrear a poetas anteriores o aledaños (Darío, Urbina, González León), representa en breve la manera como se lee la poesía, puntual, lúcida, renovadora e imaginativa. Esa cualidad formula en su mayor pureza la facultad crítica, que permea en los demás órdenes del pensamiento.

## Notas

- <sup>1</sup> En general, véase Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*; para el ámbito de la poesía mexicana: Anthony Stanton, *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*.
- <sup>2</sup> Cf. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*.
- <sup>3</sup> Ramón López Velarde, *Obras*, pp. 147-148, 179-180 y 258.
- <sup>4</sup> Incluso el gramema -ín: *pañolín / figurín*.
- <sup>5</sup> Octavio Paz señalaba este sentido religioso de la visión: "El camino de la pasión: Ramón López Velarde", en *Obras completas*, vol. 4, p. 195.
- <sup>6</sup> Algunos ejemplos son "El sueño" de Sor Juana, el *Labyrintho de Fortuna* de Juan de Mena, la *Divina comedia*, *El sueño de Escipión*, el Apocalipsis.
- <sup>7</sup> "The means to this transformation [la de la historia del ser humano sobre la Tierra] is to learn to 'see' differently. Vision becomes imaginative perception, and poetry the most important means by which consciousness is expanded, deepened, or raised. Poets are gifted seers in the sense that they have already achieved this renovated mode of consciousness". Fabian Gudas, en Alex Preminger y T. V. F. Brogan (eds.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, s. v. VISION.
- <sup>8</sup> Véase Edward Hirsch, *A Poet's Glossary*, s. v. NOCTURNE.
- <sup>9</sup> Entre las numerosas realizaciones del nocturno en poesía, característico en el romanticismo, recupero algunos más inmediatos, de momento, para este estudio. Son los nocturnos de Darío, el poema xxxii de los *Cantos de vida y esperanza*: "Los que auscultasteis el corazón de la noche, / Los que por el insomnio tenaz habéis oído / El cerrar de un puerta, el resonar de un coche / Lejano, un eco vago, un ruido..."; y el de *El canto errante*, donde dice del insomnio: "No poder dormir, y, sin embargo, / soñar". Rubén Darío, *Obras completas I: Poesía*, pp. 303 y 375.
- <sup>10</sup> Sobre una revisión de Baudelaire en Nervo y Tablada, véase Hans-George Ruprecht, "Aspects du Baudelairisme mexicain", en *Comparative Literature Studies*, vol. 11, núm. 2, junio de 1974, pp. 99-122.
- <sup>11</sup> Puede leerse la crónica de Tablada sobre "la epidemia baudelairiana": "El simple hecho de que Baudelaire hubiera llamado a alcoholes, drogas y estupefacientes los paraísos artificiales iluminó las vulgares tabernas con esplendores de apoteosis luciferina y las transformó a nuestros ojos, en templos para la misteriosa iniciación artística", en José Juan Tablada, *La feria de la vida*, xxix, p. 181. Vale notar que nada parece más distante para López Velarde que los paraísos artificiales, frente a la insistencia en el paraíso bíblico, mahometano, la sustancia, la presencia y la pasión.
- <sup>12</sup> "La corona y el cetro de Lugones", en Ramón López Velarde, *Obras*, pp. 527-530.
- <sup>13</sup> *Ibid.*, p. 528.
- <sup>14</sup> Según Guillermo Sucre, "Un sistema crítico", en *La máscara / La transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, pp. 51-59.
- <sup>15</sup> "Richard Wagner et Tannhäuser à Paris", II, de *L'art romantique*, en Charles Baudelaire, *Œuvres*, p. 1059.
- <sup>16</sup> Véase el panorama que ofrece Francisco Segovia en "Jorge Cuesta: una vigilante usura", prólogo a Jorge Cuesta, *Obras reunidas I: Poesía*, pp. 19-45.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, p. 1189.
- <sup>18</sup> Cito de la traducción de Luis Martínez de Merlo a Ch. Baudelaire, *Las flores del mal*, p. 391.
- <sup>19</sup> Es junto a la noche otro *topos* reiterado en la poesía del siglo diecinueve. Véase "Autumnal" de Darío en *Azul...*
- <sup>20</sup> En otra dirección, vale recordar otra variante notable, el delicado poema de Rilke, "Día de otoño" (*Herbsttag*). Su verso primero: "Señor, es tiempo. Fue grande el verano" (*Herr, es ist Zeit. Der Sommer war sehr groß*).
- <sup>21</sup> R. Darío, *op. cit.*, p. 261.
- <sup>22</sup> José Emilio Pacheco, ed., *Antología del modernismo, 1884-1921*, p. 125.
- <sup>23</sup> Antonio Castro Leal, en su prólogo a Ramón López Velarde, *Poesías completas y El minuterero*.
- <sup>24</sup> Ramón López Velarde, *Obras*, p. 540.

- <sup>25</sup> El poema prosigue: “La espada se anuncia con vivo reflejo; / Ya viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines [...] Los arcos triunfales en donde las Famas erigen sus largas trompetas [...]”. Estos versos parecen obedecer al verso de arte mayor del cancionero del siglo xv. Insignes en ese siglo son las líneas de Juan de Mena, quien también entonces fue un renovador audaz de la forma y el vocabulario. Allí puede leerse otra certera tentativa, bien que distante, del recurso de aliteración por paronomasia: “digna corona de los Coroneles [...] qué gloria, qué fama, qué prosa / qué verso, / qué templo vestal a la tal le fizieras”. *Laberinto de Fortuna*, copla 79.
- <sup>26</sup> Xavier Villaurrutia, “Ramón López Velarde”, en *Obras*, pp. 641-659.
- <sup>27</sup> Véase H. Bloom “The Breaking of the Form”, en Bloom, De Man, Derrida, Hartman y Miller, *Deconstruction and Criticism*..

## Bibliografía

- Baudelaire, Charles. *Œuvres*, ed. de Y.-G le Dantec. París, Gallimard, 1958. (Bibliothèque de la Pléiade, 1)
- \_\_\_\_\_. *Las flores del mal*, ed. de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Madrid, Cátedra, 1998.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, 2ª ed. Oxford, Oxford University Press, 1997.
- Bloom, De Man, Derrida, Hartman y Miller. *Deconstruction and Criticism*. Nueva York, Continuum, 1979.
- Darío, Rubén. *Obras completas I: Poesía*, ed. de Julio Ortega. Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2007.
- Hirsch, Edward. *A Poet's Glossary*. Nueva York, Houghton Mifflin, 2014.
- López Velarde, Ramón. *Poesías completas y El minuterero*, pról. de Antonio Castro Leal. México, Porrúa, 1953.
- \_\_\_\_\_. *Obras*, ed. de José Luis Martínez, 2a ed. México, FCE, 1990.
- Pacheco, José Emilio, ed. *Antología del modernismo, 1884-1921*, t. 1. México, UNAM, 1978.
- Paz, Octavio. “El camino de la pasión: Ramón López Velarde”, en *Obras completas*, vol. 4: *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*. México, FCE, 2003.
- Preminger, Alex y T. V. F. Brogan. eds. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, Princeton University Press, 1993.
- Ruprecht, Hans-George. “Aspects du Baudelaire mexicain”, *Comparative Literature Studies*, vol. 11, núm. 2, junio de 1974.
- Segovia, Francisco. “Jorge Cuesta: una vigilante usuraria”, pról. a Jorge Cuesta, *Obras reunidas I: Poesía*. México, FCE, 2003.
- Stanton, Anthony. *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México, FCE / El Colegio de México, 1998.
- Sucre, Guillermo. “Un sistema crítico”, en *La máscara / La transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México, FCE, 1985, pp. 51-59.
- Tablada, José Juan. *La feria de la vida*. México, Conaculta, 1991.
- Villaurrutia, Xavier. *Obras*. México, FCE, 2004.

# Ramón López Velarde: lance de inquietud en una historia de trémulas páginas

JESÚS FRANCISCO CONDE DE ARRIAGA | EDITOR DE LA REVISTA *CASA DEL TIEMPO*

## Resumen

La obra poética de Ramón López Velarde transita del erotismo a la memoria y de la nostalgia al dolor de la carne que dejó una huella profunda en él. La provincia y la religiosidad no son, como se piensa usualmente, factores determinantes en su producción, son tan sólo un escenario construido en donde su poesía transita para dar cabida a una adjetivación inusitada y una visión propia del mundo y de su duda existencial.

## Abstract

The poetry of Ramón López Velarde transits from the eroticism to the memory and from the nostalgia to the pain of the flesh that left a deep impression on him. The province and religiosity are not, as is usually thought, determining factors in his poetry: they are just a scenario built around his poetry that harbors unusual adjectives and his own vision of the world and his existential doubt.

**Palabras clave:** Erotismo, profano, religiosidad, Jerez, siglo xx.

**Key words:** Eroticism, profanity, religiosity, Jerez, xx Century.

**Para citar este artículo:** Conde de Arriaga, Jesús Francisco. "Ramón López Velarde: lance de inquietud en una historia de trémulas páginas", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 46, semestre I de 2016. México, UAM-A, pp. 85-90.

**P**udiera ser Águeda en el paseo dominical, con su “contradictorio prestigio de almidón y de temible luto ceremonioso” quien guardara sus formas púberes bajo la tela negra, ofreciendo su pesar a Dios mientras se santificaba ante la mirada rapaz del poeta que la seguía desde el portón de su casa, merced a los pocos pasos que la separaban de la Parroquia. Y puede ser también aquella “señorita de nombre de flor”, a quien López Velarde quiere “en el tablero amarillo de la cosecha”, para ver su figura “urbanizada” galopando en un corcel, mientras la fatiga desordena y embellece su cabello —oscurísimo, imagino— que junto al carmín de sus mejillas orna la “tentación de su palidez”. También cabría en este cuadro la imagen de la mujer que va “entre todas, como un punto / negro que mancha el campo / detonante de sol: como un oscuro / guión esbelto y lejano...”, que en Enrique Fernández Ledesma se torna un punto de luz entre “las siluetas lugareñas / sabidas de memoria”, quizá: “la bienamada / presentida y encontrada / en el lejano confín / de una ilusión malograda”.<sup>1</sup> Sin duda es Fuensanta, “enlutada que un día de entusiasmo / soñé condecorar”. Es, quizá, todas y ninguna; es, sobre todo, una mujer en negro que se apropia del espacio y el terruño del poeta, formada en la temperatura de su época y su contexto, como lo vemos en los versos de Enrique Fernández Ledesma, contemporáneo y, además, también zacatecano, aunque este último de Pinos.

Si la imagen de Ramón López Velarde ha querido ser vista de manera irrenunciable entre un halo de sacristía y naranjos, baste pensar en uno de sus más conocidos poemas para saber que la religiosidad habitó en nuestro poeta de “épica sordina” —como lo describe Vicente Quirarte— del mismo modo que la provincia:

profana y profundísima, de ilusoria sencillez que envuelve una dualidad precisa: el cuerpo y el alma.

Mi madrina invitaba a mi prima Águeda  
a que pasara el día con nosotros,  
y mi prima llegaba  
con un contradictorio  
prestigio de almidón y de temible  
luto ceremonioso.

Águeda aparecía, resonante  
de almidón, y sus ojos  
verdes y sus mejillas rubicundas  
me protegían contra el pavoroso  
luto...

Yo era rapaz  
y conocía la o por lo redondo,  
y Águeda que tejía  
mansa y perseverante en el sonoro  
corredor, me causaba  
calosfríos ignotos...

(Creo que hasta la debo la costumbre  
heroicamente insana de hablar solo).

La escena que pareciera ser en una primera y descuidada lectura una simple enunciación de una tarde cualquiera en la casa familiar desperta un extrañamiento en el lector, primero, por la adjetivación sonora e inusitada del jerezano que acompaña sustantivos comunes y, sí, ordinarios: “contradictorio” califica a “prestigio”; “temible”, a “luto”, que también es acompañado de “pavoroso”, versos más adelante. Sin embargo, es la adjetivación en el último verso la que esplende de un modo todavía mayor a las anteriores citadas: “la costumbre” es “heroicamente insana”. El doble calificativo confiere

profundidad semántica al verso, propiciando una segunda lectura que revela un extrañamiento más: la adjetivación, sí, pero la presencia de la prima Águeda —mujer primera que provoca la urgencia del cuerpo, la que ha de descubrir en el púber poeta la sicalipsis de la carne— que nos lleva a terrenos siempre presentes a lo largo de la obra de López Velarde: un significado oculto subyace en la aparente modestia de sus versos y en la que esconde, en palabras de Xavier Villaurrutia, “la más atrevida tentativa de revelar el alma oculta de un hombre; de poner a flote las más sumergidas e inasibles angustias; de expresar los más vivos tormentos”.<sup>2</sup>

¿Y qué mayor tormento que el de la carne ya despierta sin alivio cercano?, ¿que el alma atendida por, precisamente, la angustia de saberse débil ante los “calosfríos ignotos” que la prima produce en el rapaz? Es ahí que la “heroicamente insana costumbre de hablar solo” adquiera significados que van más allá de la literalidad de la frase, pese a la adjetivación deslumbrante: la premura del cuerpo exige satisfacción, y en la lúbrica soledad es cuando se puede hablar, a solas, con Dios. Escribe López Velarde en *El son del corazón*:

Claroscuro de noche y de día;  
corazón y cabeza y hombría,  
los tres nudos que tiene mi ser  
a la buena y la mala mujer.

En mi pecho feliz no hubo cosa  
de cristal, terracota o madera,  
que abrazada por mí, no tuviera  
movimientos humanos de esposa.

Y es, una vez más, la pulsión erótica de Ramón enquistándose entre la apacible aunque feroz dignidad del misal, seña inequívoca de la an-

gustia que en el jerezano es llama creativa, que perdura en el tránsito vital del poeta y se refleja a lo largo de su obra. En *El minuterero*, López Velarde escribe: “Así me duele el mal cuando despeña al corazón en enigmas tan sórdidos como el de la virgen sepultada, que lo que negó al amante más esclarecido de rostro, de voluntad y de pensamiento, concédelo a la última bestia, a la que no alcanza ni una sospecha de la luz”.<sup>3</sup>

Ya Villaurrutia, en su ensayo de 1935 sobre el autor de *Zozobra*, había advertido que:

[...] sacramentos y misterios de la religión cristiana le sirven [a López Velarde] para hacer más excesivos los estados de un alma en que, con temperamento erótico, se abraza, indistintamente, de la mujer y de la religión. “[Una] virgen fue mi catecismo”, confiesa en *El son del corazón*.<sup>4</sup>

Si, como afirma Villaurrutia, “las llamas del purgatorio y del infierno de la mitología cristiana asoman sus lenguas de fuego en la poesía de López Velarde como en los cuadros de ánimas de las iglesias”,<sup>5</sup> éstas son una consecuencia de haber llevado en la mano, en sus primeros años, el misal de Lavalle y haberse consagrado desde joven a la protectora de Jerez, la Señora de la Soledad, y a que pese a los años y a su deambular, estas imágenes religiosas convivieron en amasiato con el derrumbe amoroso. Aunque, como bien menciona Vicente Quirarte en “Una mitología llamada López Velarde”, el erotismo autobiográfico “desaparece de escena [...] para dejarnos frente al monólogo del solitario que prefiere la llama de la imaginación a la ceniza de la consumación frustrada”.<sup>6</sup> Es decir, la contemplación, antes que la culminación del deseo; la memoria antes que el fuego nuevo;

el ideal vertido entre versos antes que la calma certera del lecho conyugal.

Y es aquí donde la Jerez de López Velarde adquiere relevancia. Si en *La sangre devota* aparecen ya Águeda en la casa familiar, las muchachas de “hechizos provincianos”, el “cielo cruel y la tierra colorada” de su tierra, Fuensanta sentada al piano o la “niña que una noche de baile [...] habló de sus deseos” junto a la iglesia católica con sus “oficios, símbolos y útiles [que sirvieron] a Ramón López Velarde para alcanzar la expresión de sus íntimas y secretas intuiciones”,<sup>7</sup> la disociación de la mujer y su lugar natal se vuelve imposible. En cada evocación de Fuensanta en la casa vetusta de los abuelos, de la “flor del terruño” de quien aspiró la “quintaescencia de su espalda leve”, o las palomas que salen del “esbelto campanario” para recibir a los visitantes se vislumbra una relación entre la memoria y la nostalgia, entre el dolor y la carne, entre los dos ámbitos en que la mirada de López Velarde se posó: la mujer y el lugar donde conoció los primeros atisbos de ese absoluto amor profundo, por tanto, *locus amoenus* en el que conviven todos los hilos de la poesía lopezvelardiana.

En el ambiente de provincia que empapa la pluma de López Velarde se han equivocado muchos al leer en él a un poeta que “ha sido más admirado que leído, y más leído que estudiado”, como escribió Villaurrutia, y que penosamente pareciera ser la constante incluso hoy en nuestros días. Al respecto, Luis Noyola Vázquez apunta que:

Ramón López Velarde no quiso ser un simple glosador lírico de la provincia [...] no era el terruño un simple motivo convencional [...] El adentramiento de la provincia en López Velarde, y no el fenómeno contra-

rio, la sumersión del poeta en el ambiente provincial, es lo que diferencia su poesía de las demás [...] por la calidez de su ternura y la novedad de las palabras.<sup>8</sup>

Estas líneas de uno de los autores más asiduos a la obra de López Velarde apuntan a uno de los temas centrales de la crítica de su obra. De la apreciación exacta que hace Octavio Paz de los opinantes de la obra del vate de Jerez —“los provincianos son la mayoría de sus críticos”— se desprende que la provincia es tan sólo un elemento, fundamental, sí, en su obra, pero que al mismo tiempo serpentea entre las corrientes de su época. Del gusto por Baudelaire a la lectura de Reissig y de Andrés González Blanco, la poesía y la prosa de López Velarde no estuvo exenta de un crítico rigor que lo hizo pensar su estadio en la literatura de su tiempo. En un texto sobre la poesía de Fernández Ledesma, López Velarde acota sus pensamientos sobre la producción artística de su momento, habla de la médula graciosa del país y la exposición de lo mexicano, lo auténtico y lo criollo. Junto a Fernández Ledesma, Manuel M. Ponce y Saturnino Herrán son objeto, también, de estas apreciaciones que demuestran que la obra del de Jerez es completamente ajena a la ingenuidad.

Así, al hacer, por ejemplo, el “rústico elogio” de la “dama más sugestiva de la Capital”, López Velarde apuntala la noción de ver a la provincia jerezana y a la mujer —o a su fantasmal idealización— como habitantes necesarios de su lírica. “Yo nunca la he mirado vestida de negro, por más que lo he deseado. Imaginarla de luto en lo raso de una llamada, entre maíz o entre paja, bajo el resplandor metálico de la tarde, vale tanto como imaginar mi propia tristeza en medio de caricias sensuales”.<sup>9</sup> Y junto

a él mismo, estos elementos se complementan para conformar una tríada divina.

López Velarde, quien se autonombró un “sacristán fallido”, dota a la mujer vestida de negro, la enlutada, de un aura que se percibe si se encuentra rodeada del campo y la provincia; a su vez, la provincia se ve caracterizada por sus mujeres que guardan rasgos que sólo podrían tener ahí, en su lugar natal, por ser éste una

tierra en donde la sensualidad de su escenario contrasta con el rigor de los oficios religiosos. Al final, el poeta es quien nombra estos elementos para conformar su posición ante el mundo: el amor es llaga y salvación; Jerez es la tierra donde conoció el primer —y por ello ideal— amor, y la iglesia representa la zozobra de nombrar desde la orilla: de la ascunción divina a la caída luciferina.

## Notas

- <sup>1</sup> Enrique Fernández Ledesma, *Con la sed en los labios*. México, 1919.
- <sup>2</sup> X. Villaurrutia, "Ramón López Velarde", en *Obras*, México, FCE, 1975, p. 95.
- <sup>3</sup> Ramón López Velarde, "Lo soez", en *El minuterero*. México, Editores del Valle, 1978, p. 89
- <sup>4</sup> X. Villaurrutia, *op. cit.*, p. 94
- <sup>5</sup> *Idem*.
- <sup>6</sup> Vicente Quirarte, "Una mitología llamada Ramón López Velarde", en *Cervantes virtual* [en línea]. <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/una-mitologia-llamada-ramon-lopez-velarde--0/html/373b602b-bd57-4f97-b514-67e4e138c30d\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/una-mitologia-llamada-ramon-lopez-velarde--0/html/373b602b-bd57-4f97-b514-67e4e138c30d_2.html)>. [Consulta: 14 de abril de 2016]
- <sup>7</sup> X. Villaurrutia, *op. cit.*, p. 91
- <sup>8</sup> Noyola Vázquez, Luis, *Fuentes de Fuensanta*. Guadalajara, Departamento de Bellas Artes del Gobierno del Estado, 1975, p. 38.
- <sup>9</sup> López Velarde, Ramón, "La dama en el campo", en *El Nacional Bisemanal*, 26 de febrero de 1916, p. 15.

# Los sentidos en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño

ISMAEL SANTIAGO ROJAS | EGRESADO DE LA MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA DE LA UAM-A

*En silencio contemplo el templo de tu cuerpo  
me afano y me afino de oído y tacto.  
Y oigo bajo tu piel un canto gregoriano.*

EDUARDO LLANOS MELUSSA

## Resumen

En el presente ensayo se estudian los sentidos (vista, olfato, oído, tacto y gusto) en tres poemarios de Rubén Bonifaz Nuño. En *Los demonios y los días*: la vista y el olfato son los principales. En *El Manto y la corona*: la vista es el sentido más caro en tanto que con éste se contempla a la amada. En *Del templo de su cuerpo*: tacto y gusto son los más importantes pues con éstos se lleva a cabo el acto amoroso. Se estudian los sentidos a partir del concepto de imagen poética, ya que ésta remite a la plasticidad o sensaciones que puede representar un poema.

## Abstract

The purpose of this essay is analyze the senses (sight, smell, hearing, touch and taste) in three collections of poems of Rubén Bonifaz Nuño. In *Los demonios y los días*: the sight and smell are the main ones. In *El manto y la corona*: the view is the most appreciated as it is contemplated that the beloved sense. In *Del templo de su cuerpo*: touch and taste are the most important because with them is performed lovemaking. The essay emphasizes the importance of concept of poetic image.

**Palabras clave:** Rubén Bonifaz Nuño, poesía mexicana, literatura mexicana del siglo xx, imagen poética, sensorialidad.

**Key words:** Rubén Bonifaz Nuño, Mexican poetry, Mexican literature of the twentieth century, poetic image, sensoriality.

**Para citar este artículo:** Rojas, Ismael Santiago. "Los sentidos en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 46, semestre I de 2016. México, UAM-A, pp. 91-103.

---

**E**n el presente trabajo analizaremos los sentidos en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño. Nos abocaremos a tres poemarios: *Los demonios y los días* (1956), *El manto y la corona* (1958) y *Del templo de su cuerpo* (1993).

Estudiaremos en el presente trabajo cómo en *Los demonios y los días*, poemario de 1956, la vista y el oído son los principales sentidos con que el yo lírico percibe el mundo. En *El manto y la corona*, que vio la luz dos años después del primer poemario mencionado, será la vista el principal sentido, ya que con éste el yo lírico aprenderá a deslumbrarse ante la belleza de la mujer. Además, *El manto y la corona*, anuncia cómo los sentidos tendrán mayor función e importancia en *Del templo de su cuerpo* (1992). En este último poemario se percibe a la mujer con todos los sentidos. Esta percepción sensorial no es otra cosa que el acto amoroso.

Al referirnos a la función de los sentidos emplearemos el concepto de imagen poética en tanto que ésta tiene como particularidad la plasticidad, que evocan precisamente a los sentidos; además, no sólo hay imágenes visuales sino táctiles, olfativas, gustativas y olfativas.<sup>1</sup>

Octavio Paz, en *El arco y lira*, menciona lo siguiente: "Hay que volver al lenguaje para ver cómo la imagen puede decir lo que, por naturaleza, el lenguaje parece incapaz de decir".<sup>2</sup> La imagen poética explica lo indecible, se expresa a través de las emociones y sensaciones. Para Paz un poema es una imagen poética en tanto que en él se expresan sensaciones: "En primer término, [las imágenes] poseen autenticidad: el poeta las ha visto u oído, son la expresión genuina de su visión y experiencia del mundo".<sup>3</sup>

Entonces, una imagen poética es un procedimiento literario que representa un objeto por medio de una evocación verbal. La imagen poética rebasa la descripción, ya que lo que se representa aparece de manera vívida. Así, una imagen poética es el resultado de la percepción de los cinco sentidos.

## ***Los demonios y los días*** **(1956)**

En 1956, Rubén Bonifaz Nuño —tal como lo hiciera Efraín Huerta con “Declaración de odio” en 1944 — le expresa su amor a la Ciudad de México con *Los demonios y los días*. El poemario está conformado por 42 poemas, los cuales tienen una unidad temática: un yo poético que busca la compañía de la amada.

Así, en este poemario se expresa de manera descarnada las miserias e infiernos que padecen los individuos en la ciudad: el desamor y soledad. El yo lírico recorre la ciudad en búsqueda de la mujer deseada; sin embargo, al no encontrarla, reconoce que la palabra es el medio por el cual puede hallar un remedio a su soledad: *Estoy escribiendo para que todos / puedan conocer mi domicilio, / por si alguno quiere contestarme.*<sup>4</sup> En este sentido la poesía es salvación en tanto que con ésta podemos solicitar ayuda, ser escuchado.

Ahora bien, el yo lírico al buscar una compañía en medio de la ciudad utiliza el sentido de la vista, ya que con este sentido se pone en contacto con las demás personas sin necesidad de cruzar palabra alguna. El yo lírico también emplea el oído, sin embargo, no para escuchar la voz de alguien, sino para percibir una atmósfera atosigante:

Y pude sentirlo; estuve, he querido;  
columbré los pasos de la gente,  
hirientes, menudos, humildes;  
escuché pesados vuelos y moscas;<sup>5</sup>

En estos versos las moscas son la metáfora del paso torpe del hombre; así como éstas vuelan y se posan sobre lo putrefacto para alimentarse, el hombre en medio de su miseria busca la amistad

y el amor. La imagen que nos presenta Bonifaz, sin duda, es desesperanzadora en cuanto a su putrefacción se refiere. Además, en los versos anteriores se crea una imagen visual a través del pretérito perfecto *columbré*, cuyo significado es divisar algo sin reconocer algo de manera clara; es decir, sólo se entrevé la gente, ya que no se puede distinguir su fisonomía ni rasgos específicos. Así, el poeta crea la imagen de una ciudad difusa con el objetivo de expresar cómo el hombre se halla extraviado en ella. Por otro lado, los adjetivos con los que se describen los pasos (*hirientes, menudos, humildes*) nos dicen que la gente camina por la calle de manera dolorosa; sin embargo, dicho dolor es callado. De ahí que sus pasos sean menudos, es decir, casi imperceptibles, y por otro lado, son humildes, que podría traducirse esto como pasos dóciles, sin la fuerza para cambiar su condición de miseria.

Por otro lado, Bonifaz evoca una imagen sensorial auditiva, que también está en pretérito perfecto, con lo cual indica que dicha acción está ya concluida: *escuché pesados vuelos y moscas*. Esta percepción auditiva nos muestra una situación agobiante para el yo poético en tanto que el zumbido de la mosca es atosigante. Este zumbido se escucha en los versos gracias a la aliteración de la letra *s*: *escuché pesados vuelos y moscas*. De esta manera la mosca revolotea en el poema creando la sensación de estar junto a nosotros, y este vuelo se acentúa por el adjetivo: *pesado*, el cual nos hace escuchar la dificultad con que vuela aquel insecto.

El poema 24, para los que llegan a las fiestas, resume en gran medida la temática principal de *Los demonios y los días*: la búsqueda de la mujer amada, y el deseo por salir de los infiernos de la soledad. Y por otro lado, podemos constatar la importancia de la vista, ya que con éste el yo lírico lucha por vencer sus demonios:

[...]  
 para los que miran desde afuera,  
 de noche las casas iluminadas  
 y a veces quisieran estar adentro:  
 compartir mesa y cobijas  
 con hijos dichosos  
 y luego comprenden que es necesario  
 hacer otras cosas, y que vale  
 mucho más sufrir que ser vencido.<sup>6</sup>

En estos versos la acción de mirar significa buscar. El yo lírico busca una casa iluminada, la cual significa por antonomasia la familia. Aunque el yo lírico no consigue el amor de la amada, reconoce que la verdadera lucha del hombre es la búsqueda más que encontrar.

### ***El manto y la corona* (1958)**

*El manto y la corona* está formado por 32 poemas. La mayoría de los versos son heptasílabos y eneasílabos. Bonifaz confiesa, en una entrevista realizada por Josefina Estrada, que cuando escribió *El manto y la corona* tenía una relación con una mujer. Por tanto, este poemario es la bitácora de una relación amorosa: la dicha del encuentro y el sufrimiento de la despedida de la amada. Cuenta el poeta que en la dedicatoria de la primera página había escrito el nombre de aquella mujer; sin embargo, ésta se casó con otro, y él no tuvo más remedio que cambiar el nombre por la ya tan célebre frase: “Aquí debería estar tu nombre”.<sup>7</sup>

Ahora bien, en este poemario comienza a vislumbrarse el uso del tacto y gusto —pero no será hasta *Del templo de su cuerpo* en donde los sentidos se regodearán en cuanto se refiere al acto amoroso— sin embargo, el sentido

principal es la vista en tanto que con éste se contempla a la amada.

*El manto y la corona* es un poemario en el que un hombre le confiesa su amor a la amada, y el acto amoroso entre los amantes se lleva a cabo; sin embargo, el yo poético expresa que la dicha en el amor no consiste sólo en la unión entre el hombre y la mujer, sino en aprender a alejarse y acercarse una y otra vez a la amada. Pero, ¿por qué es necesario alejarse de la mujer? Porque el alejamiento permite contemplar mejor su belleza, y cuando el hombre vuelva a encontrarse con ella ese momento será como si fuese un nuevo encuentro:

Que delicia delgada, incomprensible,  
 la de verte lejos,  
 y soportar los golpes de alegría  
 que de mi corazón ascienden  
 al acercarse a ti por vez primera, a cada  
 instante.<sup>8</sup>

En *El manto y la corona* la mujer es representada como una luz o fuego que conforta a quien la mire. De ahí que el yo lírico busque esta luminosidad:

Desde hace mucho tiempo,  
 cuando de niño, frente al miedo oscuro  
 de las noches, buscaba  
 una luz que se abriera  
 por encima de mí, que me mostrara  
 las riquezas colmadas del humano  
 calor; cuando sentía que las cosas  
 encerraban secretos que una mano  
 podría descubrirme,  
 me preparaba para amarte.<sup>9</sup>

La imagen que se nos presenta en los versos anteriores se compone de contrarios: la luz

y la noche. La luz es protectora y reveladora de riquezas; es decir, con la luz se pueden apreciar las bellezas que nos rodean. La noche, por el contrario, nos sumerge en el miedo de sus misterios. Es menester señalar que el yo poético expresa que esa luz acogedora es buscada desde que él era niño. Podemos afirmar, entonces, que la búsqueda de un espacio protector es uno de los temas principales en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño; la luz no sólo se refiere al amor de una mujer sino también a un estado de protección que puede ser, además, espiritual.

Por otra parte, a través de los cinco sentidos la mujer percibe el mundo que la rodea. Olfato, tacto, oído requieren la proximidad de un cuerpo para experimentar sensación. El tacto necesita estímulos directos a la piel; el olfato y el oído pueden conceder cierta distancia para percibir partículas odoríficas y sonidos, respectivamente. La vista es el sentido que puede percibir a la distancia un cuerpo; sin embargo, con la mirada se puede intuir el sabor o tersura de lo contemplado. De esta manera tacto y gusto son los sentidos que exigen mayor cercanía para percibir sensación. Éstos no conceden la lejanía para llevar a cabo el acto amoroso.

En los siguientes versos observaremos cómo la mujer está ubicada en un sitio exacto. Esto significa que dicho espacio le permite a ella aguzar sus sentidos y desde ahí mira al mundo.

Y tu alma y tu cuerpo entremezclados  
toman su exacto sitio; *hueles, tocas,*  
*oyes, miras* entonces,  
y encuentras el sabor también, callas.<sup>10</sup>

La mujer es percibida a través de los sentidos, y los cinco sentidos se entrecruzan para contemplar el cuerpo de la mujer.

Más allá de mis ojos, de mis cinco  
sentidos, necesito estar despierto  
para empezar a verte como eres.<sup>11</sup>

En *El manto y la corona* la vista es el más caro sentido del hombre porque con este sentido puede contemplar la belleza de la mujer. A lo largo de todo el poemario éste es el sentido más utilizado porque la luz necesita ser percibida, precisamente, con los ojos. De ahí que la dama sea representada siempre como una luz.

Más allá de mis ojos, de mis cinco  
sentidos, necesito estar despierto  
para empezar a verte como eres.<sup>12</sup>

La tarea u objetivo del yo lírico en *El manto y la corona* consiste en aprender a ver a la mujer: contemplarla

[...]  
hoy aprendo a mirarte, a estar contigo;  
a saber deslumbrarme,  
crédulo, humilde, abierto, ante el milagro  
de mirarte subir una escalera  
o cruzar una calle.<sup>13</sup>

De esta manera el hombre quisiera quedarse petrificado por horas, días y años ante la belleza de la mujer. Desea ser como un Perseo vencido —recordemos al “Madrigal por Medusa” de Gilberto Owen donde el héroe no fue capaz de cercenar la cabeza de la Gorgona porque la belleza medusea lo petrificó —para ver una y otra vez la belleza femenina.

Desde antes de nacer estabas hecha  
*para ser contemplada.*  
Horas enteras, días, años,  
desnuda contemplada, comprendida.<sup>14</sup>

### ***Del templo de su cuerpo (1992)***

*Del templo de su cuerpo* (1992) está estructurado conforme a las diez sefirot del árbol cabalístico: “I Kéther”, “II Chokmah”, “III Binah”, “IV Chesed”, “V Guéburah”, “VI Tiphareth”, “VII Nétzach”, “VIII Hod”, “IX Yesod” y “X Malkuth” y las 27 letras del alfabeto español. En total suman 37 poemas. La mayoría de los poemas muestran una constante métrica: heptasílabos y eneasílabos.

Aunque no será objeto de estudio el conocimiento cabalístico del Árbol de la vida<sup>15</sup> en el presente trabajo, sí podemos señalar que la luz divina o creadora que entra por kéter es la presencia de la mujer. De ahí que en todo el poemario ésta aparezca en forma luminosa. En otras palabras, la mujer es la que armoniza al hombre y lo pone en contacto con el Universo. Por tal motivo, el yo poético percibe con los sentidos el cuerpo de la mujer, cuya imagen aparece representada como agua (mares), fuego (llama), aire (a manera de gavilla de olores) y tierra (tierra grávida).

Ahora bien, el yo lírico percibe a la mujer a través de los sentidos. Esta percepción se refiere al acto amoroso en tanto que los amantes se reconocen con el olfato, tacto y gusto, sobre todo. Vista y oído son menos frecuentes, aunque valdría recalcar que si bien aparece la mujer en forma de llama, ésta no es contemplada en el sentido estricto de mirarla. Es contemplada la llama pero a través del tacto. Es decir, se crean sinestesias en tanto que la luz no es vista sino tocada.

En los siguientes versos el yo lírico reconoce la imposibilidad de ver a la mujer; sin embargo, expresa que cuenta con el gusto, tacto, oído y olfato para asir a la mujer. Si bien no la contemplará con la vista, sí lo hará con los otros sentidos:

[...]

que será ser ciego; y gusto y tacto  
y sonido y olor, me hicieron,  
múltiple, un sentido para asirte.<sup>16</sup>

Estos versos pudieran ser la poética del poemario, ya que en todos los poemas el yo lírico percibirá con los sentidos el cuerpo de la mujer. De ahí que el poemario lleve por título *Del templo de su cuerpo*. Y el templo es una réplica del cuerpo. También el templo significa ser morada de lo divino. Sin embargo, en este poemario se desacraliza el templo en tanto que lo divino es lo carnal.

### ***Silencio y los sentidos***

George Steiner señala que es ya un tropo de la literatura la limitación de la palabra, e incluso menciona que en ocasiones el poeta decide guardarse las palabras cuando reconoce que hay temas que escapan al lenguaje.<sup>17</sup> Por su parte, Luis Villoro señala las limitaciones de la palabra: “El silencio indica entonces una presencia o una situación vivida que, por esencia, no puede traducirse en palabras; algo incapaz de ser proyectado en cualquier lenguaje”.<sup>18</sup>

Cuando el poeta es incapaz de expresar sus sentimientos no debe forzar la palabra; ésta al llegar a su límite se refugia en el silencio. Entonces, la palabra no es necesaria para interpretar al mundo. Basta contemplar las cosas para apreciar la belleza; pero, no sólo la mirada brinda goce sino también el tacto, gusto y olfato para percibir la felicidad: un mundo iluminado por la presencia de la mujer.

En la siguiente estrofa se observa cómo las palabras callan justo cuando el cuerpo de la mujer está frente al hombre. Las palabras no son

suficientes para expresar la belleza de la mujer, y en lugar de agrandarla la achican. Por tanto, la palabra, al no poder describir lo inefable, opta por el silencio.

Todo lo achican las palabras.  
Callan ahora, y los ensalmos  
mudos de tu cuerpo, el evangelio  
de los soles del tacto afirman;  
puertas al alma en los hechizos  
del sabor procuran; con esencias  
me embrujan tus túnicas aéreas.<sup>19</sup>

El cuerpo femenino habla no con las palabras sino con el lenguaje de su cuerpo (suavidad y calidez de su piel, sus aromas y sus licores). En estos versos se representa a la mujer como alguien que cura; sin embargo, no lo hace con oraciones como suele hacerse con los “ensalmos” sino con el cuerpo. De ahí el oxímoron: *ensalmos / mudos*. De igual modo, ella es un evangelio que no predica una doctrina con palabras, sino que predica con el lenguaje de su cuerpo: los rayos cálidos del sol, los cuales son percibidos por el tacto. Así, el yo poético halla en la mujer una luz acogedora, una luz que no sólo ilumina al hombre sino que también reconforta al tacto. Así, la vista y el tacto son la puerta para acceder a otros sentidos, el gusto y el olfato: *puertas al alma en los hechizos / del sabor procuran; con esencias / me embrujan tus túnicas aéreas*. Notemos cómo en estos versos el sabor y el olfato son procurados por una mujer, similar en poder al de las brujas, que hechiza al hombre hasta la locura por medio de sus artilugios.

En suma, el tacto es la llave que abre las puertas que conducen al gusto y al olfato. La mujer en *Del templo de su cuerpo* no sólo es materia espiritual sino también carnal: *alma encarnada tuya*. Entonces, el fin del cuerpo de la

mujer es procurar al hombre una sensorialidad encarnada. El cuerpo femenino brinda el placer a los sentidos del hombre, pero también ella siente dicho placer.

### *La codicia táctil del oído*

La imagen del siguiente poema I es la de un hombre que pone su oído en el pecho de la mujer, que está dormida, para escuchar el latido de su corazón. Pero escuchar el latido se hace más intenso al grado de tocarlo. Es decir, se crea una sinestesia, ya que el oído adquiere cualidades táctiles. Y el pecho acariciado adquiere una suavidad acuática; por una parte, el pecho es representado como un litoral, como la orilla del mar, cuya peculiaridad consiste en curvaturas. Si seguimos a Bachelard, respecto a los espacios redondos u ondulados, éstos incitan a la caricia: “[...] todo lo que es redondo atrae la caricia. Lo ondulado incita la caricia porque se muestra inofensivo a diferencia de un cuerpo puntiagudo”.<sup>20</sup> Así, la imagen del litoral ondulado incita a ser palpado, en este caso por el oído.

Te he puesto ahora, mientras duermes,  
la codicia táctil del oído  
en el corazón, sobre las blandas  
ondas litorales de tu pecho:  
gavilla de olores, incesante  
cosecha fragante de caminos.<sup>21</sup>

Además de la imagen sensorial que alude a la suavidad, se crea también una imagen olfativa: *gavilla de olores incesante / cosecha fragante de caminos*. En el primer verso citado se manifiesta otra sinestesia, que implica que se puede asir los olores incesantes, ya que la gavilla es un conjunto de ramas que se sujeta con la mano:

de esta manera los olores son sujetados por el yo poético. Pero entre el verso quinto y el sexto hay un encabalgamiento: *incesante* califica al verso que le sigue: *cosecha fragante de caminos*. Con esta pausa rítmica se crea un efecto de oscilación. Es decir, el aroma que se percibe viaja de manera lenta y en forma ondulada, como el humo del incienso que flota apaciblemente, perfumando poco a poco un espacio. Y este aroma es continuo; de ahí el uso del adjetivo *incesante*. Por otro lado, la mujer es tierra fértil que da frutos: su cosecha son los aromas en forma de caminos que conducen al goce de los sentidos.

Por otro lado, hay que destacar la fuerza con que el yo poético se afana al pecho de la mujer: *codicio; me hago fuerte en la condescendencia / con que toleras el abuso / de mi ignorancia...* Y ese ímpetu por permanecer al lado de la mujer, que yace dormida, es provocado, porque el hombre descubre que junto a ella encuentra protección. Esta seguridad que da la mujer al hombre se debe a que ella ha sido representada como un espacio (ondas litorales) redondo, y lo redondo expresa calma, protección a quien habite dicho lugar.

Junto a tu corazón, codicio;  
me hago fuerte en la condescendencia  
con que toleras el abuso  
de mi ignorancia. Y me guarezco  
en tus playas de ondas de latidos.<sup>22</sup>

El yo poético expresa que codicia la tolerancia con que la mujer lo soporta, pues él es un ignorante. Es decir, el hombre vuelve a reconocer la supremacía de la mujer sobre el hombre. Y precisamente en este reconocimiento de superioridad de la mujer sobre el hombre, el yo lírico quiere seguir escuchando el latido del corazón

de su amada para sentirse protegido en la calma de su pecho.

Líneas antes observamos cómo el yo lírico reconocía su incapacidad de ver a la mujer. En estos versos, se reafirma la ceguera e incluso lo sordez:

Sin verte no oírte, voy formándole  
el molde de un instante tuyo;  
el estuche justo, tu morada.  
Espacio puro, impenetrable,  
Donde guardarlo aprisionado.<sup>23</sup>

Puesto que el yo poético no puede ver ni oír a la mujer, recurre al silencio del abrazo. Así, el abrazo se convierte en morada de silencios:

El abrazo nuestro, los silencios  
incesantes, la morada nuestra.  
Y creímos admitir la vida  
al pensar que nos reconocimos.<sup>24</sup>

El abrazo de los amantes habla más que mil palabras, ya que hallan en dicha unión el confort y el goce de sentirse reconocidos el uno por el otro. De esta manera la palabra es sustituida por un abrazo. Un abrazo que se lleva a cabo en silencio.

### *El cuerpo aromático*

Hay tres tipos de olores: los naturales, los manufacturados y los simbólicos. El tercer tipo de olor es el que más nos interesa. Además, es necesario señalar que en *Del templo de su cuerpo* la función de los sentidos está en su interrelación; es decir, no se excluyen uno de otro; por el contrario, se complementan. En el siguiente poema veremos cómo el olfato juega un papel trascendental; sin embargo, el tacto

aparece de manera complementaria. Analicemos cómo olfato y tacto se relacionan.

Aromado como la mañana  
en los huertos llovidos, flota  
tu cuerpo...<sup>25</sup>

En estos versos se hace una comparación entre el cuerpo femenino y un huerto, que está cubierto (llovido) de agua. Por un lado, con la unión del huerto y el agua se crea una imagen sensorial que alude, en primer lugar, al olfato, ya que dicho cuerpo huele a frescura de la mañana, y por otro, los “huertos llovidos” remiten al tacto en lo que se refiere a la humedad que provoca la lluvia. Esta imagen de los huertos llovidos no es más que la relación de los amantes. Así, el huerto significa el elemento tierra, en cuanto a que ésta es fértil, pero necesita el elemento agua para que crezca alguna planta o flor. En otras palabras, entre la tierra y el agua (que puede significar el cielo) hay una complementariedad para que haya vida; pero, como hemos dicho antes, esta unión es la imagen del hombre y la mujer.

Si en los versos anteriores el aroma de la mujer era natural de los huertos llovidos, en los siguientes el aroma es de carácter artificial y religioso (simbólico).

Densos, despaciosos incensarios  
dan flor en tu templo; lentos humos  
de extractos infalibles, pesan  
alegrando sus vivientes bóvedas.<sup>26</sup>

En estos versos observamos cómo el cuerpo de la mujer es un templo, el cual es aromatizado por incensos que le dan vida (flor). Por un lado, la flor adquiere el significado de vida, por la contigüidad que hay entre el cuerpo femenino

y la belleza natural. Es decir, estamos frente a una metonimia donde la flor significa vida. Por otro, el carácter religioso respecto al aroma de la mujer se consigue por el léxico —*incensario*, *templo* y *bóvedas*—, que además significan la parte del cuerpo de la mujer. El incensario es el olor que se transpira por la piel; el templo, el cuerpo; la bóveda puede ser la cabeza o cbellera de la mujer, y a su vez, el firmamento donde yacen los astros. Y el carácter religioso se da por el campo semántico de las palabras ya mencionadas. El incensario es el lugar donde se ponen los inciensos, cuyo humo eleva la oración o plegarias hacia Dios; el templo, la unión entre lo terreno y lo divino, o en su defecto, la morada de Dios; la bóveda, el cielo mismo: la divinidad.

Será menester precisar que el amor al que se refiere en *Del templo de su cuerpo* va de un vaivén a otro, de lo terrenal a lo divino y de lo corpóreo a lo carnal. En primera instancia, el hombre (lo terrenal) entra en contacto con la mujer divina, y en segunda, el hombre se funde —casi siempre a través del abrazo— con una mujer corpórea. Así, la mujer es accesible por los sentidos cuya unión no es otra cosa sino el gozo carnal, que en términos platónicos no sería más que el encuentro con la venus vulgar.

En los siguientes versos el yo poético le revela a la mujer sus propias cualidades. El verbo principal es hueles, que evoca a la mujer como un cuerpo que emana perfumes: desierto, tierra grávida (fecunda), llovizna, carne de nardo y ansias animales:

Hueles a escollo soleado,  
a huertas en la sombra, a tienda  
de perfumes; a desierto hueles,  
a tierra grávida, a llovizna;  
a carne de nardo macerada,  
a impulso de ansias animales.<sup>27</sup>

Hay tres enumeraciones con las que se enuncian las características del cuerpo de la mujer. Cada uno con matices distintos de significados. En el primero, escollo remite a una peña soleada, que nos da la imagen de la luminosidad de la mujer, pero también se evoca una imagen sensorial: la sed del peñasco. En contraparte, huertas en la sombra evoca una imagen sensorial de frescura, que nunca llega a ser fría. Peñascos y huertos quedan englobados en tienda de perfumes. En el segundo, *perse* la palabra desierto recrea una imagen sensorial de sed, además, de la connotación de que ahí no crece planta o flor alguna. Es decir, hay poca abundancia en comparación con tierra grávida (fecunda), la cual sí está adjetivada con el significado de fertilidad, y el carácter de fertilidad está reforzado por llovizna. En el tercero, la imagen es totalmente olfativa, ya que al cuerpo de la mujer se le atribuye ser *carne de nardo macerada*, y la propiedad fundamental de esta planta consiste en su elevado aroma, el cual tiene propiedades curativas para quien lo huele, y dentro de este tercer grupo se define a la mujer.

### *El sentido del gusto*

Con el sentido del gusto se perciben sustancias químicas: alimentos o bebidas que pueden tener un sabor dulce, amargo, etc., y en *Del templo de su cuerpo* el yo poético percibe el sabor del licor del maguey, el cual es más suave y con menos alcohol en comparación con el tequila o el mezcal, ya que el primero se obtiene por fermentación, y el segundo por destilación. Así, la mujer es el líquido que fluye en las venas del maguey, y con ese líquido el hombre se emborracha de felicidad.

Licores rituales me confirman;  
vacila y repica de borracho  
mi corazón. Tú proveedora,  
toda de encrucijadas hábiles,  
entre elásticas pencas fluyes.  
de abrevaderos te fomentas.<sup>28</sup>

Para permanecer ebrio urge beber más licor; sin embargo, el yo poético es como un pez siti-bundo, que a pesar de vivir en el agua siempre tiene sed; no saciarse es la virtud en tanto que siempre se desea beber más y más de ese líquido embriagador.

[...] bebible urge la vida  
el ardimiento de la prístina  
sed, satisfecha al no saciarse.  
Salta el aguamiel en la salida  
del odre del maguey mullido.<sup>29</sup>

De esta manera observamos que el yo poético encuentra la delicia por el sentido del gusto.

Y place llegar y derrumbarse  
de bruces en las fuentes integras  
y tragar, brotantes, sus licores.<sup>30</sup>

Lleno de placer beodo y con la prisa de seguir en ese estado, el yo poético se entrega por completo a la fuente de su felicidad.

### Conclusiones

En el presente trabajo analizamos la función de los sentidos en tres poemarios de Rubén Bonifaz Nuño. *Los demonios y los días* (1956) y *El manto y la corona* (1959). Ambos poemarios pertenecen al periodo denominado Generación del 50, cuya característica principal era el uso de

un lenguaje diáfano. La sencillez del lenguaje pudimos constatarla por medio del léxico que para nada es rebuscado. En el primer poemario se expresa de manera sencilla la búsqueda del amor por parte del yo poético: *para los que miran desde afuera, / de noche las casas iluminadas / y a veces quisieran estar adentro*. En estos versos, por ejemplo, el verbo mirar —y en todos los poemas de *Los demonios y los días*— significa búsqueda de amor y compañía. El acto de mirar no se limita a contemplar sino también a conocer. En *Los demonios y los días* expresa que es tarea del hombre buscar una salida del infierno donde los demonios no son otra cosa que la soledad.

En *El manto y la corona* el yo poético por fin encuentra la compañía de la amada. Y el yo lírico ante la dicha de tener a la amada enfrente no puede más que expresar lo siguiente: *Qué delicia, incomprendible, / la de verte de lejos*. Mirar significa disfrutar el prodigio de ver a la mujer amada.

Entre estos dos poemarios y *Del templo de su cuerpo* hay un cambio. El lenguaje poético es más elaborado: vemos en este poemario mayor uso de imágenes poéticas y metáforas. Esto no significa que la etapa poética primera de Bonifaz sea inferior. Simplemente son etapas distintas.

Ahora bien, en los poemas analizados podemos observar que los sentidos desempeñan un papel muy importante en cuanto al amor se refiere. En los dos primeros poemarios se privilegia la mirada en tanto que la mujer es idealizada, es decir, inalcanzable: sólo puede ser observada. En el último poemario se busca a la mujer a través de los sentidos porque se reconoce que el amor no es sólo espiritual sino también carnal. Los sentidos para los griegos eran despreciables en tanto que éstos engañaban al hombre. Platón, en *El banquete*, habla de

la Venus Caelestis y la Venus vulgar. La primera es la que se debe buscar, pues ésta nos acerca a un amor más puro; la segunda es despreciable pues se refiere a la dicha carnal de los sentidos, y los sentidos suelen engañar al hombre.

No obstante, el amor en la poesía de Bonifaz transita de un amor ideal a un amor carnal, y quizá sea este segundo el más importante; de ahí el uso progresivo de los sentidos. Con el uso del tacto y gusto se corporeiza a la mujer que antes era ideal. Estos dos sentidos nos constatan que el amor es asible.

*Del templo de su cuerpo* vendría siendo el poemario donde se llega al culmen de lo que es el amor en la poesía de Bonifaz Nuño: el goce del acto amoroso, el cual es representado mediante la imagen poética, ya que ésta refiere a la percepción de los sentidos. Como dice Octavio Paz respecto a la imagen: “[...] lo que el poeta quiera decirnos nos lo ha de ofrecer corporeizado, en formas concretas con una figura visible”.<sup>31</sup> Así, el amor en *Del templo de su cuerpo* deja de ser ideal para corporeizarse y ser vivido a través de los sentidos.

El acto amoroso es representado por medio de la imagen poética, ya que ésta es capaz de representar las sensaciones corporales. Se puede prescindir de la vista y el oído, porque el olfato, el tacto y el gusto pueden cumplir la función de los primeros en juego sinestésico. En los siguientes versos se contempla, no con la mirada sino con el gusto.

Mezclándose, ardiendo, disolviéndose,  
hacen de ti un sabor; el único  
sabor, el que te vuelve en suya.

Y con él contemplo la armadura  
del perfecto espacio: tu recinto  
inequívoco, el sitio de ti misma.<sup>32</sup>

La función del gusto de la primera estrofa aparece de manera elíptica en la segunda. Se contempla al cuerpo de la mujer con el gusto.

En suma, el acto amoroso en la poesía de Bonifaz se corporeiza mediante la imagen poética.

## Notas

- <sup>1</sup> Welles y Warren, para definir la imagen poética, parten de la psicología, campo de estudio que considera que la imagen es una representación mental de un recuerdo o experiencia sensorial o perceptiva que no necesariamente debe ser visual. Véase *Teoría literaria*. Madrid, Gredos, 1956.
- <sup>2</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 106
- <sup>3</sup> *Ibid.*, p. 107.
- <sup>4</sup> Rubén Bonifaz Nuño, *Los demonios y los días*, poema 42, p. 160.
- <sup>5</sup> *Ibid.*, poema 1, p. 115. (Las cursivas son mías.)
- <sup>6</sup> *Ibid.*, poema 24, p. 141.
- <sup>7</sup> Véase Josefina Estrada, *De otro modo el mismo hombre*.
- <sup>8</sup> R. Bonifaz Nuño, *El manto y la corona*, poema 8, p. 175.
- <sup>9</sup> *Ibid.*, poema 29, pp. 203-204.
- <sup>10</sup> *Ibid.*, poema 24, p. 193. (Las cursivas son mías.)
- <sup>11</sup> *Ibid.*, poema 24, p. 198.
- <sup>12</sup> *Idem.*
- <sup>13</sup> *Ibid.*, poema 2, p. 168.
- <sup>14</sup> *Ibid.*, poema 20, p. 193.
- <sup>15</sup> Véase Z'ev ben Shimon Halevi. Árbol de la vida. Una introducción a la Cábala. El árbol cabalístico es la imagen de la creación: representa al Universo (macrocosmos) y al ser humano (microcosmos). Su estructura es la siguiente. En la parte superior se encuentra Kéter (corona): las sefirot divinas por las cuales entra el rayo divino de Dios. Debajo de Kéter se hallan tres columnas, la de la izquierda que representa la feminidad con Biná (entendimiento), Guevurá (juicio), Hod (reverberación), y la de la derecha contiene las sefirot masculinas: Jojmá (sabiduría), jésed (misericordia) y Nétzaj (eternidad). La columna del centro contiene Tiféret (belleza), Yesod (fundamento) y Malkut (reino). Esta última sefirá se refiere al mundo terrenal. De este Árbol desciende una luz divina que entra por Kéter y desciende por la columna derecha y luego por la izquierda en forma de zigzag hasta llegar a Malkuth. El propósito consiste en que llegue la luz a la última sefirá. El paso de la luz debe ser regulada de una columna a

otra, porque no puede llegar de manera pura a la tierra, ya que esa luminosidad no la resistiría el hombre. De ahí que pase primero por una sefirá masculina y luego por una femenina, la cual regula su fuerza. En resumen, la sefirá femenina (columna izquierda) equilibra a la sefirá masculina (columna derecha) con el fin de que la luz llegue a Malkut, que es el mundo terrenal, el cual está compuesto de elementos. Por tanto, al llegar la luz divina a este plano es posible percibir los cuatro elementos: tierra, agua, aire y fuego.

- <sup>16</sup> R. Bonifaz Nuño, *Del templo de su cuerpo*, poema B, p. 235.
- <sup>17</sup> George Steiner, *Lenguaje y silencio*.
- <sup>18</sup> Luis Villoro, "Las significaciones del silencio", p. 66.
- <sup>19</sup> R. Bonifaz Nuño, *Del templo de su cuerpo*, poema K, p. 253.
- <sup>20</sup> Gaston Bachelard, *Poética del espacio*, p. 276.
- <sup>21</sup> R. Bonifaz Nuño, *Del templo de su cuerpo*, poema I, p. 248.
- <sup>22</sup> *Ibid.*, p. 249.
- <sup>23</sup> *Ibid.*, poema J, p. 251.
- <sup>24</sup> *Ibid.*, poema A, p. 234.
- <sup>25</sup> *Ibid.*, poema E, p. 241.
- <sup>26</sup> *Ibid.*, poema L, p. 255.
- <sup>27</sup> *Ibid.*, poema J, p. 251.
- <sup>28</sup> *Ibid.*, poema G, p. 245.
- <sup>29</sup> *Idem.*
- <sup>30</sup> *Idem.*
- <sup>31</sup> O. Paz, *op. cit.*, p. 55.
- <sup>32</sup> R. Bonifaz Nuño, *Del templo de su cuerpo*, poema J, p. 255.

## Bibliografía

- Bonifaz Nuño, Rubén. *De otro modo lo mismo*. México, FCE, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Versos (1978-1994)*. México, FCE, 1996.
- Bachelard, Gaston. *Poética del espacio*, trad. de Ernestina de Champourcín. México, FCE, 1975.

Estrada, Josefina. *De otro modo el hombre. Retrato hablado de Rubén Bonifaz Nuño*. México, El Colegio de México, 2008.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México, FCE, 1956.

Villoro, Luis. *La significación del silencio y otros ensayos*. México, UAM, 2008.

Wellek y Warren. *Teoría literaria*. Madrid, Gredos, 1956.

Z'ev ben, Shimon Halevi. *Árbol de la vida. Una introducción a la Cábala*, México, YUG, 2013.

# De Garcilaso a Bonifaz: *De otro modo lo mismo*<sup>1</sup>

FERNANDA CABILDO | ESTUDIÓ LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS EN LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNAM. ACTUALMENTE ES PROFESORA DE ESPAÑOL Y LITERATURA

*Y pasarán los años y los años, irán modas, vendrán modas,  
y ese ser creado, tan complicado y tan inocente, tan sabio  
y tan pueril, nada en suma, dos cuartetos y dos tercetos,  
seguirá teniendo una eterna voz para el hombre, siempre  
igual,  
pero siempre nueva, pero siempre distinta.*

DÁMASO ALONSO

## Resumen:

Este texto señala algunos lazos entre la poesía de Rubén Bonifaz Nuño y Garcilaso de la Vega en términos de la tradición en que ambos participan y su afinidad con la cultura grecolatina. Se revisan los temas del amor, la belleza, la permanencia y el instante.

## Abstract:

This paper points out a few bonds between the poetry of Rubén Bonifaz Nuño and Garcilaso de la Vega in terms of the tradition where both participate and their affinities to Greco-Roman culture. Themes such as love, beauty, presence, and moment are here observed.

**Palabras clave:** tradición, memoria, Eurídice, cultura grecolatina.

**Key words:** tradition, memory, Eurydice, Greco-Roman culture.

**Para citar este artículo:** Cabildo, Fernanda. "De Garcilaso a Bonifaz: *De otro modo lo mismo*", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 46, semestre I de 2016. México, UAM-A, pp. 105-109.

**H**ay espacios en el mundo que todos hemos visitado, objetos que todos hemos visto y emociones comunes al hombre como especie; algunas se olvidan, otras se adhieren al espíritu, alguna más nos transforma. Uno que otro estremecimiento como testigo, casi secreto de la intimidad, se ha perpetuado en manos de algún virtuoso: el color de una tarde enfurecida; el recorrido del temor viajando por el aire; el dolor que a veces hierve en nuestros ojos; el ardor de un mal amor, un gesto inefable, acaso la ternura; son una canción, una escultura o el atisbo de un poema. El arte ha eternizado voces, vidas y cosmovisiones, ha perpetuado las emociones más simples y más sentidas y ha propagado la intimidad mediante los codiciosos ojos, las ardorosas manos, las soberbias voces; y el trazo lene y vigoroso de las plumas de las mujeres y los hombres virtuosos.

Los hombres intimistas han amparado el valor de los estremecimientos instantáneos y de la contemplación de las porciones inefables de existencia. Por eso parece que se oyen desde todas partes y desde todos los tiempos, poetas que a cientos de años de distancia han dicho con una misma voz, por ejemplo: "En medio del invierno está templada / el agua dulce desta clara fuente [...]"<sup>2</sup> o "En un vuelo de imágenes, aliento / un principio de música";<sup>3</sup> poetas reinventando una tarde, pintando su música, esculpiendo sus sonidos, construyendo un plano en el que todos los apuntes caben, un plano condenado a no acabarse por estar construido de los instantes que nadie más que el artista recuerda.

Afrontar un instante es validar al que lo protagoniza, cuestionarlo, soslayarse del tiempo, eternizar lo que no se dijo, lo que no se vivió en un primer plano: "Tengo el silencio, y el amargo acento / de no decirte nada; la ternura / alcanzada del aire donde dura / el ruido de tu paso en un momento",<sup>4</sup> dice Bonifaz en un diálogo unísono que parece sostener hasta la fecha con los sonoros instantes de otros buenos memoriosos: "Derramaré desde aquí / mis lágrimas no hablando, / porque quien muere callando / tiene quien hable por sí".<sup>5</sup>

Rubén Bonifaz (1923-2013), amoroso poeta, conoció y retomó de la tradición poética castellana —y clásica, por lo tanto— los instantes concurridos y los hogares reinventados. Memorioso, y por tanto humilde, unió su voz a la de los genios que todavía construyen el armonioso plano en el que se guarda lo interminable; persigue a una mujer amada, cela a Eurídice "[...] entre la hierba y flores escondida"<sup>6</sup> por Garcilaso, celebra los vestigios del amor cortés y testifica *De otro modo lo mismo* que en aquel plano hay una memoria interminable. Así retrata el poeta veracruzano a Eurídice en su soneto publicado en *Imágenes*<sup>7</sup> (1953):

## Eurídice

[...] *Eurídice, en el blanco pie mordida  
de la pequeña sierpe ponzoñosa,  
entre la hierba y flores escondida [...]*  
Garcilaso

Cuando llegó la muerte era el rocío  
en la túnica blanca; era el diamante;  
el relámpago límpido y errante  
como el azogue del escalofrío.

Era la escarcha limpia en el baldío  
suelo despierta. Palidez delante.  
Y los perros del tacto, y el instante  
para el aliento póstumo. Sombrío.

Era el veneno hincado en el salobre  
calor del vientre, el agujijón callado,  
el fuego herido en la escondida fuente.

Y el ademán desconsolado y pobre  
y el salto y la sorpresa, el grito helado  
y el anillo de luz de la serpiente.

El humanismo italiano, la admiración a Petrarca y la escuela de Boscán, por otra parte, dejaron en Garcilaso de la Vega (1501-1536) su técnica y la costumbre de divagar en sus impresiones. La herencia grecolatina, de otra forma, lo detuvo en tópicos clásicos a partir de él propios de la lengua castellana: “El castellano ha llegado con él a su máxima flexibilidad, a su máxima capacidad de expresión. Pero hay más aún: eso es sólo belleza, y el fin último de la literatura moderna es la emoción [...]”,<sup>8</sup> dijo Dámaso Alonso. En la estrofa diecisiete de su “Égloga III”,<sup>9</sup> Garcilaso habla así de Eurídice —aquí un aviso de la emocionada conversación entre él

y Bonifaz, un testimonio de que aquel plano sigue en construcción con cada nueva lectura:

17

Estaba figurada la hermosa  
Eurídice en el blanco pie mordida  
de la pequeña sierpe ponzoñosa,  
entre la hierba y flores escondida;  
descolorida estaba como rosa  
que ha sido fuera de sazón cogida,  
y el ánima, los ojos ya volviendo,  
de la hermosa carne despidiendo.

El hombre ocupado no repara en dudas ni re-trata instantes porque prescinde de lo efímero hasta que le estorba; olvida y desprecia los detalles o las dudas que se reconocen y resuelven en la mente del ocioso, ha olvidado la calma que otorga el placer pequeño y con un poco de poder osa prohibirlo a los demás. Bonifaz y Garcilaso se burlaron de lo “importante” porque lo importante para el ocioso está en los instantes francos: “Qué absurdo, qué imposible / pensar en una casa quieta. / Una casa que quiere ser alegre. / Y yo con mi periódico, leyendo, / sin mirarte, tapándome, sin verte / mientras desayunamos”,<sup>10</sup> dijo el primero en *El manto y la corona* en 1958. El segundo en su “Copla III”, se place en las aguas del Danubio: “Danubio, río divino, / que por fieras naciones vas con tus claras ondas discurriendo, / pues no hay otro camino / por donde mis razones / vayan fuera d’aquí sino corriendo / por tus aguas y siendo / en ellas anegadas, / si en tierra tan ajena, / en la desierta arena; d’alguno fueren a la fin halladas”.<sup>11</sup>

La vida práctica posterga la plática del ocioso porque entre las apremiantes ocupaciones modernas no queda tiempo para discurrir sobre lo inefable; sin embargo, en la voz discreta y en la

calma, siguen sonando las conversaciones y las preguntas: “¿Qué dicha extraña, nunca vista, nunca / pensada, de tan grande, / ocupará las horas de este día?”,<sup>12</sup> por ejemplo. En el poeta, encuentro del discurso humano, se detienen las voces nuevas y antiguas para contemplar lo más elemental que ha sido olvidado o visto distinto por los ocupados.

En aquel plano en que la conversación entre Garcilaso y Bonifaz —entre quienes existen cuatrocientos veintidós años de distancia— es posible, se conserva algún tiempo para el amor cortés, para las promesas y la divinización de la mujer en poemas que podrían ser uno mismo:

Copla VIII13 (Villancico de Garcilaso)

Nadie puede ser dichoso,  
señora, ni desdichado,  
sino que os haya mirado.  
Porque la gloria de veros  
en ese punto se quita  
que se piensa mereceros,  
así que sin conoceros,  
nadi puede ser dichoso,  
señora ni desdichado,  
sino que os haya mirado.

*El manto y la corona*<sup>14</sup>

29

El trabajo de amarte  
como tú debes ser amada,

es el trabajo solamente mío.

Desde hace mucho tiempo,  
cuando de niño, frente al miedo oscuro  
de las noches, buscaba  
una luz que se abriera  
por encima de mí, que me mostrara  
las riquezas colmadas del humano  
calor: cuando sentía que las cosas  
encerraban secretos que una mano  
podría descubrirme,  
me preparaba para amarte.  
Y mis enfermedades, mi desdicha,  
mi soledad que nada,  
conseguía quitar, ¿qué cosa fueron  
si no lecciones duras  
de amor, que me obligaban a buscarte?

Cuando sentí que estaba solo  
supe que existías. [...]

En una imagen, un segundo o un absurdo está la mente del virtuoso; en una conversación interminable anotándole al viento sobre otras, las mismas notas que dicen *De otro modo lo mismo*; cortejando, en aquel plano, a una mujer un millón de veces cortejada con la voz que le dicta, en distintos tonos, los halagos de siempre. Puede escucharse, si la ocupación no nos lo impide, entre el resquicio de otras tertulias, la voz de Bonifaz y Garcilaso, describiendo algún lugar eterno, o algún instante todavía no dicho.

## Notas

- <sup>1</sup> Rubén Bonifaz Nuño, *De otro modo lo mismo*, 453 pp.
- <sup>2</sup> Garcilaso De la Vega, "Égloga III", en *Poesías castellanas completas*, pp. 209-263.
- <sup>3</sup> R. Bonifaz Nuño, "La muerte del ángel", en *op. cit.*, pp. 15.
- <sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 15.
- <sup>5</sup> G. De la Vega, "Copla III", en *op. cit.*, p. 37.
- <sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 209-263.
- <sup>7</sup> R. Bonifaz Nuño, "Imágenes", en *op. cit.*, pp. 41.
- <sup>8</sup> Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*.
- <sup>9</sup> G. De la Vega, "Égloga III", en *op. cit.*, pp. 209-222.
- <sup>10</sup> R. Bonifaz Nuño, "Poemas no seleccionados: 1956-1957", en *op. cit.*, pp. 161-210.
- <sup>11</sup> G. De la Vega, "Copla III", en *op. cit.*, pp. 89-92.

- <sup>12</sup> R. Bonifaz Nuño, "Poemas no seleccionados: 1956-1957", en *op. cit.*, p. 187.
- <sup>13</sup> G. De la Vega, "Copla VIII", en *op. cit.*, p. 42.
- <sup>14</sup> R. Bonifaz Nuño, "El manto y la corona", en *op. cit.*, pp. 203.

## Bibliografía

- Alonso, Dámaso. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 8ª. ed. Madrid, Gredos, 2012.
- Bonifaz Nuño, Rubén. *De otro modo lo mismo*. México, FCE, 1975.
- De la Vega, Garcilaso. *Poesías castellanas completas*. Madrid, Castalia, 2001.



# Cervantes, la locura y la pluralidad de discursos

VLADIMIRO RIVAS ITURRALDE | ESCRITOR. PROFESOR INVESTIGADOR DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES DE LA UAM-A

## Resumen

Cervantes experimentó una gran fascinación por el mundo de la locura. En este ensayo se muestran los vasos comunicantes que vinculan al *Quijote* con el *Elogio de la locura* de Erasmo; se reflexiona acerca del sentido de esta locura en tanto que máscara para escapar a la censura de la Inquisición, pero también en tanto que documento literario que revela el sentido de la existencia humana. Se presenta la evolución de la locura de don Quijote, cuyo discurso monomaniaco y marcadamente literario es contrapuesto a la inmensa variedad, riqueza y vitalidad de los discursos que lo rodean y que conforman el mundo de la novela.

## Abstract

Cervantes had a great fascination for madness. This essay shows the communication vessels between his *Don Quixote* and Erasmus' *Praise of Folly*. It suggests this madness to have been used as a mask for the Inquisition's censorship, but also as a literary document that reveals the sense of human existence. There's a tracing of the evolution of Don Quixote's madness, whose monomaniacal literary discourse is contrasted to the immense richness, vitality and variety of the discourses that conform the world of the novel.

**Palabras clave:** Cervantes, Erasmo, Don Quijote, Sancho, locura, realidad, censura, Inquisición, discurso, literatura, lectura.

**Key words:** Cervantes, Erasmus, Don Quixote, Sancho, madness, reality, censorship, Inquisition, discourse, literature, reading.

**Para citar este artículo:** Rivas Iturralde, Vladimiro. "Cervantes, la locura y la pluralidad de discursos", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 46, semestre I de 2016. México, UAM-A, pp. 111-118.

**E**l tema de los desequilibrios mentales en la literatura ha sido abordado desde una perspectiva clínica (cuando la psicología o el psicoanálisis son lo que le importa al comentarista) o bien, desde un punto de vista estrictamente literario, cuando la locura sólo interesa como metáfora.

Sigmund Freud aprendió español exclusivamente para leer *Don Quijote* en su lengua original.<sup>1</sup> Sin embargo, nunca dedicó un solo artículo para examinar desde su especialidad la locura de don Quijote, lo cual significa que no encontró mayor interés clínico ni en Cervantes ni en su personaje, como sí lo encontró en el *Edipo* de Sófocles, en el *Hamlet* de Shakespeare, en obras de Goethe, Dostoyevski o Da Vinci. En cambio, desde el punto de vista literario, encontraremos en la novela una respuesta carnavalesca y satírica a géneros que eran en su época acartonados y solemnes, como la novela de caballerías o la pastoril. Examinar la locura desde la clínica seguramente habría provocado un discurso entre sesudo y cómico de don Quijote y la sonrisa condescendiente de Cervantes.

De la lectura de las obras de Cervantes se desprende una verdad incontrovertible: su fascinación por el mundo de la locura o, más exactamente, por los locos. Ejemplos:

1. Tomás Rodaja, el Licenciado Vidriera de las *Novelas ejemplares*, quien llega a creerse de vidrio, con el consecuente temor a quebrarse al menor contacto con los demás hombres, circunstancia que aprovecha para criticar a la humanidad circundante con la garantía de la impunidad.

Quisiera detenerme en una observación que, hasta donde sé, nadie ha hecho: la existencia de un paralelismo estructural entre el *Elogio de la locura* y la *Novela del Licenciado Vidriera*. En ambas obras el personaje es un loco o alguien que se asume como tal. En la obra de Erasmo —alegóricamente— la Locura misma es quien habla y, dueña y señora de lo humano, desde su condición de intocable, enumera satíricamente —califica y juzga— las diversas locuras del mundo, particularmente —en plena Reforma— los desórdenes de la Iglesia católica. En la de Cervantes es Tomás Rodaja, un hombre encantado o embrujado por una prostituta, que en vez de contagiarle una enfermedad venérea local, le transmite un género de locura, el de creerse de vidrio, con todos los cambios de conducta que ello trae consigo. Vidriera, como la Locura erasmiana, se ampara en la suya para tomarse también la libertad de decir lo que jamás se atrevería desde la cordura. Erasmo pasa revista a los males de su tiempo: el dogmatismo, el autoritarismo, la intolerancia, el fariseísmo, la hipocresía de la Iglesia católica. El procedimiento de Cervantes es análogo, también enumerativo: Vidriera se topa azarosamente con personajes de oficios diversos y sobre cada uno emite juicios satíricos, apotegmas, sentencias, chascarrillos, que son pequeños juicios morales y breves cuentos dentro de un cuento largo. Como en el libro de Erasmo, en la novelita de Cervantes

desfilan los diversos oficios humanos, juzgados satíricamente por el autor.

2. Cardenio, el Roto de la Mala Figura, que aparece en la primera parte del *Quijote*, capítulos xxiii-xxiv, y vuelve a aparecer en diversos capítulos de la segunda parte. Cardenio es un joven enamorado con ataques intermitentes de locura y de celos; personaje que encarna una típica situación amorosa del género pastoril, opuesta a la caballeresca de don Quijote. El diálogo y enfrentamiento de Don Quijote con Cardenio el Roto<sup>2</sup> es un notable y divertidísimo ejemplo de relación especular entre dos locos, el uno representante de la caballería andante, el otro, de la novela pastoril: la locura enfrentada a la locura:

Don Quijote le volvió los saludos con no menos comedimiento, y apeándose de Rocinante, con gentil continente y donaire lo fue a abrazar, y lo tuvo un buen espacio entre sus brazos, como si de luengos tiempos lo hubiera conocido. El otro, a quien podemos llamar el Roto de la Mala Figura (como a don Quijote el de la Triste), después de haberse dejado abrazar, lo apartó un poco de sí, y puestas sus manos en los hombros de don Quijote, lo estuvo mirando como que quería ver si lo conocía, no menos admirado quizá de ver la figura, talle y armas de don Quijote, que don Quijote lo estaba de verlo a él. En resolución, el primero que habló después del abrazamiento fue el Roto, y dijo lo que se dirá adelante.<sup>3</sup>

El desenlace del episodio es violento pero muy gracioso. Además del enfrentamiento especular de dos formas de locura, es el enfrentamiento de dos géneros literarios: la novela de caballería y la novela pastoril.

3. Los dos locos del prólogo de la segunda parte: el de Sevilla, que infla un perro con un canuto, y el de Córdoba, que confunde al perro callejero con un podenco y, escarmentado por el dueño del podenco, nunca vuelve a descargar su pedazo de mármol sobre ningún perro: estos dos locos constituyen metáforas del intento de Avellaneda de apropiarse del personaje de Cervantes para escribir su propia novela, el *Quijote* apócrifo.

4. El Primo sin nombre, de erudición disparatada hasta la locura, que conduce a don Quijote a la cueva de Montesinos.<sup>4</sup> Uno de sus trabajos de investigación consiste en averiguar qué ser humano dio el primer estornudo.

5. Y, sobre todo, el mismo don Quijote, que confunde la literatura con la vida. Es tal la fuerza de este personaje, en sus palabras y sus actos, que termina qui jotizando a todo el mundo, contagiando de muchas maneras su locura a todos cuantos le rodean: a Sancho Panza, a Dorotea, al bachiller Sansón Carrasco, a los posaderos, a los duques, a todo el mundo, hasta conformar, especialmente en las postrimerías de la novela, en el largo episodio de los duques, un carnaval de la locura, una suerte de carro —ya que no nave— de los locos. Porque todo el mundo le sigue el juego a don Quijote, todos juegan su juego. Como si bastara que un hombre sea loco para que todos lo sean. Es una apoteosis de la locura, cuyo erasmismo no sólo tiene que ver con el título del libro de Erasmo, sino también con su afirmación de que la locura gobierna los actos humanos. Sin embargo, no es éste el erasmismo que Marcel Bataillon advierte en Cervantes. En su gran libro *Erasmo y España*, el investigador francés demuestra la influencia del humanista en España, no tanto por su concepción de la locura como por sus críticas a las prácticas religiosas de la época, por ese espíritu

satírico, común al *Elogio de la locura* y al *Quijote*. En otras palabras, no es tanto el espíritu de la locura lo que, según Bataillon, vincula a los dos libros, sino lo que de espíritu renacentista hay en los dos. Bataillon afirma, paladinamente: “Si España no hubiera pasado por el erasmismo, no nos habría dado el *Quijote*”.<sup>5</sup> El profesor, filólogo y crítico catalán Antonio Vilanova (1923-2008) escribe: “Creo poder afirmar de manera precisa que la verdadera inspiración del *Quijote* de Cervantes procede del *Elogio de la locura*, y que la génesis de la novela cervantina adquiere verdadera intención y sentido si se tiene en cuenta que Cervantes se propuso desarrollar en forma novelesca la sátira erasmista en elogio de la locura humana”.<sup>6</sup>

Este aserto de Vilanova, aunque indemonstrable, merece una explicación o ampliación. No tenemos ninguna certeza de que Cervantes haya leído a Erasmo —quien no aparece citado en ninguno de sus libros, por temor a la censura, supongo—, pero es seguro que lo conoció a través de su maestro, el erasmista Juan López de Hoyos (1511-1583),<sup>7</sup> cronista de Madrid y, pese a que las obras de Erasmo fueron prohibidas en el ámbito católico por los Concilios de Trento (1545-1563) y por la Inquisición española de tiempos de Felipe II, su influencia “flotaba” en el espíritu de la época, puesto que sus libros habían sido lectura obligada de los humanistas españoles de la época de Carlos I. Los erasmistas, los racionalistas de la época, fueron grandes críticos de las novelas de caballería —plagadas de irracionalismo y desatada fantasía—; presumo que Cervantes recibió y desarrolló ese legado crítico. De ahí que la actitud de Cervantes frente a los libros de caballería sea ambivalente, de fascinación y rechazo. El *Elogio de la locura* se publicó en París en 1511, poco menos de un siglo antes de la primera parte del *Quijote*. Américo Castro,

Marcel Bataillon y Antonio Vilanova han demostrado hasta qué punto Erasmo influyó en los espíritus españoles del Renacimiento, incluido Cervantes, su sol del ocaso.

En la obra magna de Cervantes, la locura de don Quijote tiene una evolución y un sentido muy sutiles. Comienza con la identificación de una persona, Alonso Quijano el Bueno, con un modelo literario, y su conversión en personaje, el caballero andante don Quijote, que se echa a andar por los caminos y le salen al paso las aventuras. Tiene una misión en el mundo: deshacer agravios y enderezar entuertos —hacer el bien por donde va— en nombre de su amor imaginario, Dulcinea del Toboso. No estoy seguro de que Cervantes haya sido consciente de una evolución psicológica de su personaje. Mientras Sancho señala y subraya la realidad (“Mire usted, señor don Quijote, que aquellos que allí parecen no son gigantes sino molinos de viento”), don Quijote no mira, sino lee, adecua la realidad al libro o libros que tiene en la cabeza y que va modificando mientras vive. Pero don Quijote no sólo transforma la realidad, sino que también reinterpreta y modifica los modelos en que sus actos se inspiran. No siempre imita al pie de la letra a sus caballeros andantes, sino que con mucha frecuencia aporta variaciones a esos temas de base. “Deseamos imitar, y sin querer, transformamos”, ha escrito Alfonso Reyes. Una de las magias de esta novela es que don Quijote, en la medida en que vive sus aventuras, va construyendo un personaje, su propio personaje, que es también el de Cervantes. De ahí que en la segunda parte los personajes se leen a sí mismos, y puedo afirmar que el responsable mayor de las burlas contra don Quijote y Sancho —no sólo en el castillo de los duques, sino en toda la segunda parte— es la primera parte del libro, pues como todos en la novela la han

leído, saben que la pareja de aventureros son ya objeto de burla. Carlos Fuentes observa con agudeza: “Doble víctima de la lectura, don Quijote pierde dos veces el juicio: primero, cuando lee; después, cuando es leído. Pues ahora, en vez de comprobar la existencia de los héroes antiguos, deberá comprobar su propia existencia”.<sup>8</sup>

Otra constante es el castigo a las más generosas obras y el apaleo a un loco sublime que no acaba de escarmentar. Todo es caerse y levantarse. Negándose a escarmentar, este loco recibe de la realidad los palos y castigos más crueles. Como escribe Fuentes, “Nacido de la lectura, don Quijote, cada vez que fracasa, se refugia en la lectura”.<sup>9</sup> Y todo lo explica estoicamente por los libros. Aventura tras aventura, don Quijote lucha interiormente entre la fe caballeresca y una cruel realidad que le contradice a cada paso. El sentido y término de esta evolución es el desengaño. Al final, con la derrota del héroe a manos del Caballero de la Blanca Luna —que no es otro que el Bachiller Sansón Carrasco—, el penoso regreso a la aldea, la pérdida de su locura y su muerte en la cama, llega la desilusión total. El empedernido soñador ha sido derrotado por la realidad y, lo que es peor, no solamente reconoce haber perdido en su lucha contra el mundo sino que abjura de su pasado y admite haber vivido en el error. Es el final más triste que yo recuerde en una novela. Dostoyevski escribió que era la novela más triste de la literatura.

Podríamos pensar que la locura de don Quijote, como la de Cardenio, es intermitente, pues mientras sus discursos son casi siempre de una inteligencia y lucidez que lo ennoblecen, sus actos rompen el sentido común y lo ridiculizan. Sus discursos producen siempre la perplejidad y admiración de quienes lo escuchan, por la sencilla razón de que son siempre *literarios*. No conviene olvidar que la locura de don Quijote no

consiste solamente en la imitación de los actos heroicos de sus modelos literarios, sino también de sus palabras. A menudo se ponderan en la novela “las hazañas nunca vistas ni oídas” del Caballero de la Triste Figura. También producen admiración y asombro en los oyentes esos discursos que sólo parcialmente vienen del fondo de sus lecturas, pues mucho en ellos constituye una creación discursiva personal. De hecho, hay lectores de novelas de caballerías, como el bachiller Sansón Carrasco, el cura, Dorotea o los duques, que reconocen en los discursos de don Quijote el indudable fondo caballeresco que los anima. De este modo, los actos heroicos y la elocuencia del discurso forman una unidad indisoluble.

La locura en el discurso de don Quijote —tan profundamente español en esto— consiste en que es único e *imperativo*: todos a su alrededor deben reconocer y aceptar *su* verdad. Todos deben aceptar y reconocer que no hay sobre la faz de la Tierra dama más gentil, honesta y hermosa en el mundo que su señora Dulcinea del Toboso, ante quien todos deben postrarse y humillarse e informar de las hazañas o las adversidades que su caballero está realizando o sufriendo por ella. Pero el discurso de Cervantes como novelista consiste en buena parte en romper el discurso único y monomaniaco. La riqueza y vitalidad de su mundo —sin igual en la literatura— con sus mercaderes, posaderos, campesinos, monjes, estudiantes, enamorados desengañados, bandoleros y reos, agentes de la Inquisición, nobles, lectores y analfabetos, hombres y mujeres de diversa índole, rompe esta unicidad del discurso quijotesco y pide a gritos que la literatura reconozca la inmensa pluralidad de discursos. El *Quijote* abre así el camino hacia eso que, ya en los albores del siglo xx, Bajtín llamará, refiriéndose a Dostoye-

vski, la novela polifónica. Sin llegar a serlo, el *Quijote* nos muestra cómo otras voces exigen ser escuchadas en su rica individualidad e interdependencia.

Don Quijote no siempre vive la literatura como un sueño o una alucinación —recordemos las aventuras de los molinos de viento o la de los rebaños—, sino que, en ciertos casos, es consciente de la materia bruta que él transforma y somete a idealización. Mientras que Sancho señala y subraya la realidad (“son ovejas, no ejércitos”), don Quijote la transforma. Es llamativo que el acto de transformación de lo real más importante de su vida caballeresca —la rústica y fea campesina, Aldonza Lorenzo, transformada en Dulcinea del Toboso— constituya su alucinación más consciente. Pero cuando ocurre lo contrario, el deseo de ver a Dulcinea y encontrar en su lugar a la zafia campesina, justifica este capricho de la realidad aduciendo, no tanto que él haya sido engañado por sus sentidos, sino que Dulcinea ha sido encantada. Es una lectura *literaria* de la transformación de Dulcinea y una lectura *literaria* de la realidad. Don Quijote es un alucinado libre, consciente y original. Cuando Sancho le señala que los caballeros a quienes don Quijote imita tuvieron una causa y motivo para hacer sus necedades y penitencias, su amo contesta: “Ahí está el punto, y esa es la fineza de mi negocio: que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias; el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que si en seco hago esto, qué hiciera en mojado”.<sup>10</sup>

Esta cómica postura le conducirá también a reinventar el amor: el amor puede prescindir del objeto. Le dice a Sancho:

¿Pensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Alidas y

otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se fingen por dar sujeto a sus versos y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo. Y así básteme a mí pensar que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta, y en lo del linaje importa poco, que no han de ir a hacer la información de él, para darle algún hábito, y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo.<sup>11</sup>

El párrafo anterior (como el *Quijote* en su totalidad) constituye una crítica de la escritura y de la lectura. Los objetos de amor de un poeta, una vez escritos, no son sino máscaras: ficciones, literatura.

Y más adelante, don Quijote formula la más bella declaración de amor que registra la historia de la literatura: “Ella pelea en mí y vence en mí, y yo vivo y respiro en ella, y tengo vida y ser”.<sup>12</sup>

En una época en que están en auge los contratos matrimoniales, don Quijote pretende regresar al pasado caballeresco, en el cual el amor se vivía de otra manera, como el amor cortés. En un mundo inseguro, vacilante y voluble, en suma, cambiante, el caballero debe sostener la validez de su “yelmo de Mambrino”, afirmar la vida individual en la voluntad de mantenerla existente y sólida. Como el hombre en el mundo, según los cristianos —que debe hacer méritos para ganar el cielo— así también el caballero debe probar las aventuras para merecer la corte, la fama, la existencia en los libros. Don Quijote busca la perfección pero es anacrónico y cae en el ridículo.

La locura de don Quijote, como afirma Michel Foucault, es la locura por identificación literaria.<sup>13</sup> Don Quijote tiene una novela en la cabeza y quiere confundirla con la realidad. Confunde su propia identidad social con el sueño literario que se ha fabricado. Soñador, se sume en sueños pasados y en la ficción. Esta nostalgia es también anhelo, ideal, y un claro deseo de entrar en la literatura como personaje épico. En otras palabras, tiene una novela en la cabeza y quiere vivirla, busca acomodar sus sueños, sus fantasías, a una realidad que lo contradice a cada paso y de manera implacable. En esta imposibilidad de fundir realidad y fantasía, en esta equivocación, en esta locura, en suma, radica la tragedia de la novela.

Concluyo: a Cervantes le tocó vivir un momento de transición en la historia de España: el paso del breve Renacimiento a la prolongada Contrarreforma con su Inquisición, un espíritu opuesto a los aires de libertad intelectual que ya se respiraban en el resto de Europa. Pero Erasmo había dejado ya una huella imborrable en España, a pesar de que ser erasmista desde

el reinado de Felipe II en adelante significaba estar al margen de las reglas del juego y ser condenado por la Inquisición. Cervantes escribe el *Quijote* durante el reinado de Felipe III y la locura de sus personajes constituye una suerte de escondite para decir las verdades que no se atrevían a decir en estado de cordura, un recurso para romper la censura y, por supuesto, una lección de libertad. Por otra parte, el discurso dominante de don Quijote viene a quebrantarse con la diversidad y riqueza del mundo cervantino, que a palos se abre paso sobre el discurso único de la locura. Como personaje, el héroe es, sin duda, don Quijote, pero como discurso, el gran sujeto es la novela misma con su diversidad de voces y discursos. En este sentido, no sólo don Quijote tiene razón, sino que todos los demás la tienen. La tienen Sancho, el cura, el barbero, Sansón Carrasco, Dorotea, Cardenio, Ginés de Pasamonte, los duques, Cide Hamete Benengeli, incluso el narrador. Como afirma Carlos Fuentes, en el *Quijote* la locura es un sinónimo de lectura, y la novela se constituye en una crítica de la lectura.

## Notas

- <sup>1</sup> Sigmund Freud, "Carta a don Luis López-Ballesteros y de Torres", 7 de mayo de 1923, en *Obras completas*, p. 2821.
- <sup>2</sup> Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, t. I, caps. xxiii-xxiv.
- <sup>3</sup> *Ibid.*, cap. xxiii, p. 118.
- <sup>4</sup> *Ibid.*, vol. II, cap. xxii.
- <sup>5</sup> Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, p. 805.
- <sup>6</sup> Antonio Vilanova, "Erasmus y Cervantes", citado por Teresa Suero Roca, en Prólogo a *Elogio de la locura*.
- <sup>7</sup> M. Bataillon, *op. cit.*, p. 791.
- <sup>8</sup> Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, p. 77.
- <sup>9</sup> *Ibid.*, p. 75.
- <sup>10</sup> M. de Cervantes, *op. cit.*, cap. xxv, p. 125.
- <sup>11</sup> *Ibid.*, p. 129.
- <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 162.
- <sup>13</sup> Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, vol. I, p. 63.

## Bibliografía

- Araujo Sánchez, Diego. "El Quijote como juego de espejos de la lectura", en *Artes, Literatura e Historia en la vida y las representaciones del Quijote. Homenaje desde el Ecuador a su Cuarto Centenario*. Quito, ABYA-YALA, 2004.
- Bataillon, Marcel. *Erasmus y España*, trad. de Antonio Alatorre. México, FCE, 1982.
- Bloom, Harold. *El canon occidental*. Barcelona, Anagrama.
- Borges, Jorge Luis. "Pierre Menard, autor del Quijote", en *Ficciones*. Madrid, Alianza, 1998.

- Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes*.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 2 tomos. Buenos Aires, Sopena, 1958.
- \_\_\_\_\_. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 2 tomos, ed., introd. y notas de Martín de Riquer. Barcelona, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Novelas ejemplares*, 2 tomos, ed., introd. y notas de Juan Bautista Avale-Arce. Navarra, Biblioteca Básica Castalia, 2001.
- Fitzmaurice-Kelly, James. *Miguel de Cervantes Saavedra. Reseña documentada de su vida*, pról. de José Amezcua. México, UAM, 1987.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*, primera parte: "Stultifera navis". México, FCE, 1986.
- Fuentes, Carlos. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México, Joaquín Mortiz, 1976.
- Madariaga, Salvador de. *Guía del lector del Quijote*. Buenos Aires, Sudamericana, 1961.
- Nabokov, Vladimir. *El Quijote*, trad. de María Luisa Balseiro. Barcelona, Ediciones B, 1987.
- Osterc, Ludovik. *El pensamiento social y político del Quijote*. México, UNAM, 1988.
- Riquer, Martín de. *Aproximación al Quijote*. Navarra, Salvat, 1970.
- Rivas Iturralde, Vladimiro. "Acerca de una derrota", en *Desciframientos y complicidades*. México, UAM, 1991. (Difusión Cultural)
- Rotterdam, Erasmo de. *Elogio de la locura*, est. prel., notas y bibl. de Teresa Suero Roca. Barcelona, Bruguera, 1974.
- Unamuno, Miguel de. *Vida de don Quijote y Sancho. Ensayos*, t. II. Madrid, Aguilar, 1951.

# El asesino anda suelto: ficción y realidad

EZEQUIEL MALDONADO | PROFESOR INVESTIGADOR DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES, UAM-A

para Ivonne Murillo

## Resumen

En este ensayo se rastrean las huellas o los indicios de una criminalidad ficticia que se expresa en la literatura y en el cine a principios del siglo xx hasta los años cuarenta o cincuenta; es una época de plena ingenuidad y certidumbre en la policía, el ejército, en la impartición de justicia, en las leyes, en la democracia. Las frases “el crimen no paga” o “el que la hace la paga” parecían validadas en una compleja realidad que siempre las termina anulando. Posteriormente, la literatura y el cine evidencian una sociedad terriblemente desajustada, el ascenso del capitalismo a escala global, y con él la deshonestidad de las instituciones judiciales y gubernamentales, la estrecha relación entre policía y bandas delictivas, el crimen de cuello blanco y la impunidad de todo un sistema. El arte, con su poder subversivo, desentraña esa maraña de verdades a medias y de violencia encubierta del sistema al visibilizar ficción / realidad, realidad / ficción.

## Abstract

This essay tracks the trace or the clues of an assumed idea of criminality expressed through literature and movies from the beginning of the xx century to the mid-century (the forties or the fifties), an age of extreme naivety and credulous belief in the police corporation, the army, the justice system, the law and democracy. Phrases such as “crime doesn't pay” or “What it goes around, comes around” seemed to be acceptable in a complex reality which many times nullify them. Later, literature and movies showed an awfully maladjusted society, the rise of the capitalism all over the globe brought dishonesty in justice and government systems,

closed relations between police and delinquency, white collar crime and impunity. Art and its power of subversion unravels the tangle of half-truths and hidden violence of the system when it visualizes fiction as reality / reality as fiction.

**Palabras clave:** ficción, realidad, literatura, cine, asesino, sistema capitalista, impunidad.

**Key words:** fiction, reality, literature, movies, murder, capitalist system, impunity.

**Para citar este artículo:** Maldonado, Ezequiel. "El asesino anda suelto: ficción y realidad", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 46, semestre I de 2016. México, UAM-A, pp. 119-132.

## Introducción

Allá a finales de los años cincuenta del siglo xx, transmitían por la xew, "La voz de la América Latina" —según rezaba su propaganda—, un programa con temas de ultratumba, terroríficos o policiacos, "Apague la luz y escuche", en la voz de Tomás Perrín, y otro de corte policiaco-rufianesco, "El que la hace la paga", formidables dramatizaciones que, en nuestra ingenuidad y deseo de certidumbre, certificaban que el largo brazo de la ley siempre alcanzaba a quienes violentaban el orden establecido: asesinos, ladrones, corruptos. Creíamos a pie juntillas que la aplicación de la ley no distinguía clase social a la que perteneciese el criminal. Efectivamente, apagar la luz y escuchar era la posibilidad de entrar a otra dimensión, al ámbito de la crónica roja: crímenes, violaciones, truculencias e historias macabras con humildes pioneros en el asesinato serial, como el célebre sicópata Higinio Sobera de la Flor, alias El Pelón Sobera o El Fauno Perverso, según la crónica de la época,<sup>1</sup> o el cuádruple asesinato de quien, emulando a Barba Azul, sacrificaba a jovencitas colegialas. Ese Barba Azul era Gregorio Cárdenas, alias El Goyo. Éste y otros criminales de similares características *siempre la hacían y siempre la pagaban*, o por lo menos atendían a las consignas de los afamados programas radiales de esos dorados años. Crecimos con la confianza en la policía, en el ejército, en jueces y tribunales como garantes justicieros. Se procuraba inhibir esa pequeña criminalidad, de alertar a los aprendices del hampa y a soñadores en el arte de la criminalidad, para que no se pasaran de listos. Los aspirantes a reporteros de la crónica roja de la época se aprenderían al dedillo las siguientes preguntas:

—¿Cómo era el criminal?

—Un torvo asesino...

—¿Y el puñal?

—Largo y filoso... descomunal...

- ¿Y el camión que atropelló al...?
- Un pesado camión materialista...
- ¿Conducido por?
- Un cafre del volante que se dio a la fuga
- Y la suicida, ¿cómo era?
- Una bella y otoñal mujer...<sup>2</sup>

La nota roja de esta época era leve o prácticamente blanca y había morbosas y especializadas revistas como *Alerta* y *Alarma*, leídas en peluquerías o en el wc; mostraban despampanantes vedettes semi desnudas, escenas lúbricas y fotos que daban cuenta de horrendos crímenes de "lesa humanidad". Esta crónica roja tiene presencia en los diarios de todo signo, atrae y aterra a la vez: expresión de esa zona negada del horror que no podemos ignorar. En múltiples ocasiones, los recuerdos que perduran de una época, bajo impulsos asociativos e imaginativos, se vinculan con las crónicas de espeluznantes crímenes y de célebres asesinos: acontecimientos de horror vividos, ¿sufridos?, y evocados más allá de la situación político-social.

En el arte, el asesinato se ha recreado en infinitas formas, el género negro testimonia tanto la verdad como la fantasía del suceso. En la literatura contamos con notables ejemplos de obras inspiradas en la crónica roja o en hechos relativos a ella. Recordemos la obra teatral *Bodas de sangre* de García Lorca: recreación de un doble asesinato que el autor conoció mediante la lectura de una nota roja. Truman Capote, en su novela *A Sangre Fría*, reconstruye el crimen múltiple en un poblado de Kansas que sacudió la conciencia norteamericana de la época, entrevista a los asesinos y recrea ese tipo de novela testimonio o narrativa testimonial ya anunciado por Rodolfo Walsh en su *Operación masacre*. Julio Cortázar, en su magistral relato "Continuidad de los parques", describe los antecedentes

de un crimen que se mantendrá en el suspenso propio de la radio: "Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada... La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano..."<sup>3</sup> Una versión vulgarizada o popular, policiaca-periodística, de un diario bonaerense, describió este crimen pasional bajo el título "Una mujer diabólica": "Toda la localidad de Villa Calzada se encuentra convulsionada ante el asesinato de un hombre que resultó víctima de un diabólico plan trazado y ejecutado por su esposa. La mujer, joven y atractiva, quería liberarse de su cónyuge para poder unirse a un vecino, con el cual mantenía relaciones íntimas".<sup>4</sup> El asesinato de una mujer por un varón es normal; el ejecutado por una mujer, diabólica, *convulsiona* a la sociedad.

## Violencia moralizada

En el cine ocurría algo similar, tanto en el norteamericano como en el mexicano, sobre todo en este último donde siempre se castigó la maldad y se premió la bondad. *La mancha de sangre* del pintor Adolfo Best Maugard se estrena en 1937: curiosa cinta de bajos fondos con problemas ante la censura de la época. Historia cabaretera con una pecadora víctima de su explotador, un padrote celoso y cínico. Otra interesante cinta, *Mientras México duerme* (1938), de Alejandro Galindo, recrea ambientes gansteriles al estilo hollywoodense. Arturo de Córdoba interpreta a un jefe de narcotraficantes en la etapa que desea regenerarse por amor a una secretaria. Hay una curiosa reconstrucción del ambiente

arrabalero capitalino. Galindo se inspiró en una crónica roja: el asesinato del boticario Nava en la farmacia Bucareli. Por su parte, José Bohr dirige *Herencia Macabra* (1939). La cinta futuriza la moda plástica contemporánea pero con ribetes dramáticos; un cirujano plástico se venga de su mujer infiel y del amante: a ella le desfigura el rostro y al amante le hace tomar un virus mortal.

El versátil director, actor, argumentista, adaptador, Juan Orol es un caso emblemático. En *Cruel destino o El bandido de la frontera*, de 1943, el temible bandido Juan Orol, busca venganza pero, al final del film, se arrepiente ante la mirada compasiva de dos niños; al salir de su casa es muerto por la policía. En *Los misterios del hampa*, Álvaro Rambal, orillado por la pobreza, se convierte en un peligroso gánster y su antigua amante lo delata ante la policía yanqui. “Antes de ser ejecutado en la silla eléctrica le pide a su antigua amiga que haga que el hijo de ambos guarde un buen recuerdo de su padre”.<sup>5</sup> Y el mensaje subliminal, o no tanto: que siga un camino recto. En *El reino de los gánsteres* Johnny Carmenta, ni más ni menos que Juan Orol, es jefe de una banda que extermina a otros mafiosos. Al final, Helen, la amante de Johnny, lo conduce a una trampa y éste muere a manos de su propio hermano, el honesto policía Bernardotti.<sup>6</sup> Escenas similares, triunfo del bien sobre el mal, vemos en *Gánsters contra charros*, 1947, y en *Cabaret Changai*. La perspectiva oroliana siempre visualizó a personajes de barriada, parroquianos de cantinas y cabarets, y nunca se ocupó de la criminalidad de cuello blanco, es decir, burguesa, que estaba en su apogeo con El rey del Carnaval Jarocho, como califica Gonzalo Martré<sup>7</sup> a Miguel Alemán, cuyo sexenio fue de fortunas de origen inconfesable, prestanombres, palafraneros de toda laya, narcotráfico, criminalidad y corrupción: esos *dorados* años...

Alfred Hitchcock no se aleja de las moralinas convencionales de la época —“el crimen no paga”—, con mayores atributos, sin duda, a los de Orol, y un refinamiento con un espléndido manejo de la ironía en *39 escalones*, *Con M de muerte* o *Extraños en un tren*. Esta última cinta está basada en la novela de Patricia Higs-mith: Robert Walker propone a Farley Granger un intercambio de crímenes, mientras viajan en el tren, a fin de despistar a la policía. Granger, reticente y poco serio, percibe con horror estar implicado en un crimen y, como parte del trato, cometer uno más. Ante este circunstancial vínculo y mediante un partido de tenis de los implicados, Hitchcock se revela cual maestro en el tratamiento de “el humor más oscuro de la obsesión homosexual”.<sup>8</sup> Al final del melodrama, la justicia se impone. En la terrorífica *Psycho*, novela de Robert Bloch, con el crimen de Marion Crane en el cuarto de baño de un motel, la célebre ducha, y el aferrarse a la vida en una cortina que se desgaja lentamente, vemos a un Hitchcock rastrear al sicópata Norman Bates en un suspenso siniestro que develará la doble identidad del misterioso asesino. No se puede permitir que un loco ande por ahí asesinando a viajeras infortunadas.

Será hasta épocas muy recientes cuando los cineastas se atrevan a mostrar delincuentes que se salen con la suya o que no la pagan. En las cinematografías inglesa, francesa y norteamericana el viejo adagio se trastoca cuando:

[...]los estudios de cine abandonan las pautas moralinas y fue como si las instancias celestes encargadas de premiar a los buenos y castigar a los malos hubiesen perdido gran parte de su eficacia, porque el mal ejemplo cundió. Films como *El golpe*, bandidos que asaltan un banco y se salen con la suya,

revelaron no sólo que, a veces, *el que la hace no las paga*, sino hasta qué punto la mayoría del público, que no infringe la ley por falta de oportunidad o coraje, se identifica con los sinvergüenzas de éxito.<sup>9</sup>

Guiones célebres de las novelas de Patricia Higsmitth fueron la citada *Extraños en un tren*, con adaptación de Raymond Chandler, *Bota a mamá del tren*, *El talento de Mr. Ripley* y, en su versión francesa, *A pleno sol* y cuyo personaje central, Mr. Ripley, es un asesino consumado; nunca será alcanzado por el viejo, cansado y apático brazo de la ley y seguirá asesinando como si nada, pues es un oficio que conoce a la perfección, parte de su vida cotidiana. A pasto, hoy vemos series y películas de asesinos seriales, o individuales, que matan a sangre fría y siguen tan campantes.

La literatura será otro espacio en donde la maldad y la bondad tienen otras características. Tal vez por ser de consumo menos masivo que el cine y otras artes, su propuesta es menos moralizadora ante las acciones humanas. Este campo no responde inmediatamente a los acontecimientos histórico-sociales. Requiere una prudente distancia, en espacio y tiempo, para documentar, testimoniar o ficcionalizar los hechos. La literatura de los años treinta no es la excepción. Han transcurrido casi veinte años del inicio de la Revolución y apenas entre 1928 y 1940 testimonia este terremoto social. En el México de esta década prolifera una narrativa vinculada a la pobreza y la mayoría de las grandes novelas y cuentos hacen el recuento de los daños de una gesta revolucionaria sumamente violenta que produce pobres y desheredados al por mayor: en promiscuidades, urbana y en el campo, con prostitutas y hampones, en la cárcel y el hospital. Se trata de un universo de

los humillados, ofendidos y atropellados. Estamos en la frontera de las llamadas novelas revolucionaria e indigenista, con actores que no fueron favorecidos por una Revolución que vivieron y protagonizaron, despojos que la narrativa ubica en barrios urbanos pobres y en un desolado campo.

El atropello y la ofensa en *El camarada Pantoja*, de Azuela (1937), son *leit motiv* en una urbe con un servidor popular o diputado que es testigo de un hecho criminal: “De la comisaría regresa ya en su flamante automóvil; pero con el corazón oprimido. Tres o cuatro transeúntes fueron recogidos por la Cruz Roja y un pequeño vendedor de billetes de lotería pescó una bala en el corazón. ¡Un niño del pueblo”.<sup>10</sup> Las clases populares también son recreadas y vinculadas al hampa metropolitana en la nueva burguesía:

Emita se espumaba de los bajos fondos de la hamponería metropolitana, huroneante en el barrio de Atlampa. Podía ufanarse de haber conocido madre; pero ésta, con lealtad y valentía, le confesó que nunca supo cómo fue ello ni dónde. A los cinco años se quedó huérfana al cuidado de una tía sucia y greñuda, especie de bruja de cocina, que a temprana edad quiso dedicarla a actividades poco honestas.<sup>11</sup>

En la literatura occidental, la novela *Crimen y castigo* (1866), de Fiódor Dostoievski, marca valores y modelos de conducta respecto del crimen literario. El célebre crítico Harold Bloom enfatiza que sigue siendo la mejor novela criminal que se ha escrito y que la frase que emite el juez Porfiri a Raskólnikov —“No puede usted prescindir de nosotros” — es clásica de una “novela detectivesca”.<sup>12</sup> ¿Qué transforma a un ser humano en asesino? Esta interrogante

subyace a *Crimen y Castigo* de Dostoievski, y ha merecido igualmente reflexiones de la ética, la psicología, la neurología. Como dilema humano sigue abierto. Raskólnikov, protagonista central, encuentra en la confesión, no de uno sino de dos asesinatos, el único medio para liberar su conciencia del crimen que cometió creyéndolo justificado. Este dilema es clave en una trama en donde la voluntad divina y las leyes humanas impulsan al criminal a denunciarse a sí mismo y, con ello, expiar su culpa.<sup>13</sup> El asesinato de la vieja usurera y el otro “incidental” se perciben en la novela como el derecho de asesinar por el bienestar de la humanidad; la muerte de seres nocivos propicia una relativa felicidad a la mayoría de los buenos.

Mijaíl Bajtín, por su parte, indica el drama de la desvalorización cosificante del hombre en todo su ser, tanto en la forma como en el contenido, “la lucha contra la cosificación del hombre, de las relaciones humanas y de todos los valores humanos en las condiciones del capitalismo”<sup>14</sup>. Sobre esa cosificación, a decir de Bajtín, Dostoievski nunca teorizó pero intuyó su presencia, “el sentido de su forma artística” a través de sus variados héroes. También en ese universo, el autor ruso recreó las demencias, suicidios y asesinatos desde el punto de vista de los criminales, como en *Crimen y castigo*. Señala Bajtín:

El héroe de Dostoievski no es sólo la palabra acerca de sí mismo y de su entorno más próximo, sino también la palabra acerca del mundo; el héroe no es solamente un ser consciente, sino un ideólogo [...] Por eso, la palabra acerca del mundo se funde con el discurso confesional sobre sí mismo. La verdad sobre el mundo, según Dostoievski, es inseparable de la verdad personal [...] De

este modo se logra la fusión artística, tan típica de Dostoievski, entre la vida personal y la visión del mundo, entre la vivencia más íntima y la idea.<sup>15</sup>

En sentido opuesto, el racionalismo europeo, con su culto a la razón única y al hecho de que todo lo que existe tiene su razón de ser y no puede ser considerado en sí como ininteligible, se tornó un verdadero dogma que no admitía, por ejemplo, la subjetividad de los seres humanos —ya en la Ilustración se han configurado las formas genéricas de la narrativa europea u occidental—. Dicho racionalismo ha contribuido a la consolidación del principio monológico sobre la verdad y a su penetración en todas las esferas de la vida durante la época moderna.<sup>16</sup> El escritor ruso, por lo tanto, trastoca ese racionalismo con el don de escuchar el diálogo de su época, o como dice Bajtín, de escuchar a su época como un diálogo a gran escala, *relaciones dialógicas entre voces, su interacción dialógica*. No es gratuita la escucha de voces de los sectores dominantes de la época, reconocidas y altisonantes, y de las voces débiles de los sectores mayoritarios, que prefiguran una naciente utopía.

### Violencia normalizada

En épocas más recientes, una novela de Cormac McCarthy, *Meridiano de sangre*,<sup>17</sup> destaca la sanguinaria personalidad del llamado juez Holden a mitad del siglo XIX: es un expedicionario que asesina, arranca la cabellera a indios, extermina a mexicanos, e instaura una auténtica ley de la selva. Este juez, junto con otro personaje, *El Chico*, y la banda Glanton, asuelan la frontera entre Texas y México provocando carnicerías

contra la población mexicana; estos matones operaron entre 1849 y 1850, contratados por granjeros texanos, mexicanos y autoridades yanquis para el exterminio de indios que habitaban en esas zonas. El crítico Harold Bloom, ferviente lector de McCarthy, no escatima elogios ante lo que considera la auténtica novela apocalíptica de su país y al juez Holden la figura *más terrorífica de toda la literatura estadounidense*. Declara Bloom su fracaso como lector en dos ocasiones, ante matanzas y mutilaciones, cual si leyese un informe sobre Kosovo o Ruanda ante el meridiano sangriento:

Pese a todo, exhorto al lector a perseverar, porque *Meridiano de sangre* es un logro imaginativo canónico, a la vez novela estadounidense y sangrienta tragedia universal. El juez Holden es un malvado digno de Shakespeare, yaguiano y demoniaco, un teórico de la guerra perpetua [...] La televisión nos satura de violencia real e imaginada; me aparto de ella, bien porque me da asco, bien porque me afecta demasiado. Pero, ahora que sé cómo leerla y por qué hay que leerla, no puedo apartarme de *Meridiano de sangre*. En las carnicerías que describe no hay un solo detalle gratuito o redundante; ese salvajismo existió en la frontera entre México y Texas entre 1849 y 1850, que son el escenario y la época de la mayor parte del relato [...] [con] la banda Glanton, una fuerza paramilitar enviada conjuntamente por las autoridades texanas y mexicanas para acabar con el mayor número de indios posible [...]. Es más que probable que personajes comparables por su salvajismo al juez Holden sean aclamados como héroes en muchos países del mundo en los próximos años.<sup>18</sup>

En su ensayo, Bloom imparte cierto aprendizaje que permite soportar el exterminio en la narración y lo que llama las tres glorias del libro: “el juez, el paisaje y (¡qué terrible decirlo!) las matanzas, que McCarthy distancia estéticamente mediante procedimientos variados y complejos”.<sup>19</sup> Al final, señala el espacio privilegiado en que se mueve el juez Holden: “La frontera con México es un lugar soberbio para esa especie de dios de la guerra”.<sup>20</sup> Ante tal entusiasmo, a Bloom se le escapan algunos detalles: el horror de estas matanzas se produce durante el mayor despojo territorial del siglo XIX: en 1845 los norteamericanos se *anexionan* Texas; en 1846, *toman posesión* de San Francisco en California; en 1847 continúan *su expansión* con Oregón, California, Nuevo México. También en este último año se *descubren* “yacimientos auríferos en California”.<sup>21</sup> Introduzco tales omisiones de este autor, ya que él da pie al marcar fechas reales y sucesos como las masacres, no sólo de pueblos indios sino de quienes contratan a la banda Glanton para la limpieza territorial. Habría que comprender a un Bloom políticamente correcto, en un clima de infinita tolerancia, y sin el mal gusto de nombrar no sólo el despojo territorial sino los yacimientos auríferos, ya en el recién territorio yanqui.

En la novela, el juez Holden se considera inmortal, o por lo menos es el único invicto en sus crueldades y trapacerías, ya que no hay ley que le eche el guante. ¿O él era y es la ley? Tiene razón Bloom cuando intuye, en la vida real, el rol de héroes o justicieros de asesinos de cientos o miles de personas. Un caso representativo de nuestro tiempo sería el de Felipe Calderón ante un galardón concedido por el actual gobierno español. Pues bien, ese ser sanguinario y cruel que viola y asesina a niños y niñas, sigue tan campante, como narra McCarthy al final: “Sus

pies son ágiles y ligeros. Él nunca duerme. Dice que no morirá nunca. Baila a la luz y a la sombra y es el favorito de todos. No duerme nunca, el juez. Está bailando, bailando. Dice que nunca morirá”.<sup>22</sup> Y si es que muere, morirá en una confortable, mullida cama con sábanas blancas con olor a fragancia de rosas. Una docena de condecoraciones tapiará su cuerpo mientras la bandera de las barras y las estrellas cubre el féretro certificando el deceso de un héroe patrio.

Truman Capote, en su novela-testimonio *Ataúdes artesanales*, narra la existencia de un asesino, un sicópata que envía a sus futuras víctimas un pequeño e inocente ataúd tallado: un hermoso objeto artesanal en madera ligera, de balsa. Esta artesanía abrirá, cual ataúd, un compartimiento con la foto de la próxima víctima. Junto con este fúnebre y artístico regalo, el asesino-artista inventa sofisticados y atroces crímenes como el utilizado con una pareja de norteamericanos que subirán a su auto y serán agredidos por serpientes de cascabel enloquecidas que “mordieron a los Roberts en todas partes: cuello, brazos, orejas, mejillas, manos. Pobre gente. Sus cabezas estaban hinchadas como esas calabazas del Halloween pintadas de verde”.<sup>23</sup> Cada crimen se preparará meticulosamente y será adecuado a la personalidad de las víctimas. Lo paradójico del asunto: todos los rastros, las pruebas, las evidencias conducen a uno de los prominentes y emprendedores personajes del condado: Mr. Quinn, Bob Quinn, un hacendado. En su relato, dice Capote: “Quinn no era un torpe y tristemente abrumado campesino. Llevaba gafas de delgada montura de alambre, y estas gafas profesionales y los ojos grises que miraban desde atrás de sus gruesos cristales lo traicionaban: sus ojos eran alertas, suspicaces, inteligentes, llenos de alegre malicia, complacientemente superiores...”<sup>24</sup> ¿Quién se

atreverá a echarle el guante a este asesino? No hay poder supremo: paga sus impuestos puntualmente, no viola reglas de tránsito, asiste a la iglesia los domingos con su familia, es un norteamericano a toda prueba, y el elemento clave para no ser juzgado: es un personaje de mucha plata, tiene amigos congresistas y en el senado goza de enorme reputación como hombre de bien.

Todas esas historias palidecen ante un narrador que sufrió la censura brasileña con la obra *Feliz año nuevo*,<sup>25</sup> serie de relatos de Rubem Fonseca que tienen un *leit motiv*: la violencia, el crimen y la pornografía, con una dimensión especial al confrontar el discurso literario con el discurso de la clase en el poder. Por ejemplo, en “El cobrador”, un personaje justiciero se vengará de aquellos que considera le han robado niñez y juventud, escuela y respeto: sectores de la clase en el poder. Narración intensa de un personaje marginal que arriba a la conclusión de pertenencia a las filas de los que pagan pero que, ahora, llegó la hora de cobrar. Con un rencor exacerbado, una especie de misantropía impulsa su furia contenida hacia los que tienen que pagar: “Odio a los dentistas, a los comerciantes, a los abogados, a los industriales, a los funcionarios, a los médicos, a los ejecutivos, a toda esa canalla. Tienen muchas que pagarme [...] ¡Todos me las tienen que pagar! Me deben comida, coños, cobertores, zapatos, casa, coche, reloj, muelas; todo me lo deben”.<sup>26</sup>

De ahí se mueve en un espiral de violencia y asesina a un conductor de Mercedes Benz, socio de un *club finolis*; posteriormente acribilla al vendedor de una magnum, con el revolver comercializado; a un hombre y una mujer que salen de una lujosa fiesta, a ella la mata de dos tiros y al hombre le asesta varios machetazos con ánimo de decapitarlo, “¡Broc!, la cabeza

salió rodando por la arena. Alcé el alfanje y grité: ¡Salve el cobrador! Di un tremendo grito que no era palabra alguna, sino un aullido prolongado y fuerte”.<sup>27</sup> También viola y asesina a una joven, y después a un ejecutivo “consumista, elector de la Arena, católico, cursillista, patriota”.<sup>28</sup> Cuando el odio se aplaca, el recurso de ver televisión detona nuevamente esa amargura ancestral contra publicistas, locutores, artistas; de ahí surge el impulso de la creación poética: “Soy una hecatombe / No fue ni Dios ni el Diablo / quien me hizo vengador / Fui yo mismo / Soy el hombre-pene / Soy el cobrador”.<sup>29</sup> Este frenesí tiene un intermedio cuando se identifica con la joven Ana, que le abre, en su solitaria carrera criminal, perspectivas sociales, con un salto de calidad:

Mi odio ahora es diferente. Tengo una misión. Siempre he tenido una misión y no lo sabía... Hasta ahora no sabía qué quería, no buscaba un resultado práctico, mi odio se estaba desperdiciando. Estaba en lo cierto por lo que a mis impulsos se refiere, pero mi equivocación consistía en no saber quién era el enemigo y por qué era enemigo. Ahora lo sé, Ana me lo enseñó [...]. Se cierra un ciclo de mi vida y se abre otro.<sup>30</sup>

La censura hacia Fonseca, con el secuestro policiaco de *Feliz año nuevo* de las librerías en 1976, la prohibición de su circulación en todo Brasil emitida por el ministro de justicia Armando Falcao,<sup>31</sup> eran respuestas oficiales hacia una obra que atentará contra las buenas costumbres y los ideales de paz social. Con *El cobrador* (1979), Fonseca respondía indirectamente a la censura oficial al privilegiar una “actitud expresa de violentar el orden establecido —dice Romeo Tello— y la tranquilidad de los lectores”.<sup>32</sup> Con

este ejercicio literario de la violencia, Fonseca prelude la aparición en el Brasil auténtico (2011) de miles de cobradores surgidos de las favelas y emblemáticos en la figura de Marcos Camacho, *Marcola*, brasileños marginados a quienes la sociedad les debe niñez, juventud, escuela, salud y que ya empezaron a cobrar, como bien lo señala *Marcola*, dirigente de la organización criminal Primer Comando de la Capital:

Soy una señal de estos tiempos. Yo era pobre e invisible. Ustedes nunca me miraron [...]. Nosotros sólo éramos visibles en los derrumbes de las villas [...]. Ahora somos ricos con la multinacional de la droga. Y ustedes están muriendo de miedo. Nosotros somos el inicio tardío de su conciencia social [...]. Nosotros somos una empresa moderna, rica. Ustedes son el Estado quebrado, dominado por incompetentes. Nosotros tenemos métodos ágiles de gestión. Ustedes son lentos, burocráticos. Nosotros luchamos en terreno propio. Ustedes en tierra extraña. Nosotros no tememos a la muerte. Ustedes mueren de miedo [...]. No hay solución, hermano. La propia idea de *solución* ya es un error... (¿Qué hacer?). Les voy a dar una idea, aunque sea en contra de mí. Agarren a los *barones de la cocaína*. Hay diputados, senadores, empresarios, hay expresidentes... Pero, ¿quién va a hacer eso? ¿El ejército? [...]. Ustedes pueden llegar a tener algún éxito si desisten de defender la *normalidad*. No hay más normalidad [...]. Estamos en el centro de lo insoluble [...]. No hay más proletarios o explotados. Hay una tercera cosa creciendo allá fuera, cultivada en el barro, educándose en el más absoluto analfabetismo, desplomándose en las cárceles, como un monstruo Alien escondido

en los rincones de la ciudad. Ya surgió un nuevo lenguaje. Esto es otra lengua.<sup>33</sup>

En esta época, del neoliberalismo mexicano, la idea de hacer el bien es una anomalía, una utopía de lunáticos. La maldad es lo que hoy paga y tiene seguidores a pasto: los desempleados, los ninguneados, los desechables de un sistema que no ofrece, y que es incapaz de dar trabajo, educación, alternativas. Hoy en México se presenta una paradoja: los miles y millones de jóvenes sin perspectivas, sin futuro, que el Estado lanza al arroyo, frustrados, enajenados, estafados, el *crimen organizado* los profesionaliza en la carrera delictiva como mandaderos, *pasacarros*, soplones, asesinos. El cobrador y Marcola no son excepciones sino partes integrantes del propio sistema que los engendró. En febrero de 2011 apareció una nota, un documental y un libro en que se entrevista a un asesino: relata su espeluznante carrera en el secuestro, la tortura, el tráfico de drogas como sicario de un cártel mexicano; describe las formas de operar del llamado crimen organizado y de sus vínculos mafiosos con los variados niveles de gobierno en México:

No hay fronteras para el narco. Ni en México ni en Estados Unidos [...]. El narco puede comprar todo, paga policía, paga aduanas, paga migración. ¿Qué tan difícil es, si mueven y mueven toneladas de drogas, mover a una persona? [...]. Desgraciadamente las academias en México —de policía especial, policía investigadora, policía militar o el Ejército— han servido para que el narco use a toda esta gente... por eso es que a toda persona que pasó por una academia el narco lo recluta fácilmente. Con esto el narco no va a batallar en enseñarle a usar

un arma, a manejar un carro, a vigilar, cómo leer unas placas [...]. Muchas veces se usaron las unidades de la policía para transportar droga, la clave era decir siempre que la droga ya está bendecida [...]. [Al hablar de la corrupción gubernamental por narcotráfico, dibuja un diagrama en el que pone en la parte superior la Presidencia de la República, a los gobiernos estatales en los extremos y en la parte inferior a los secretarios de Estado]. No te puedo asegurar que el Presidente, pero la gente debajo de él... ya está comprada por el narco. Tan es así que existen casas de seguridad en todo México... donde tanto el Poder Judicial federal como los gobernantes y hasta la Secretaría de Gobernación —que sería el brazo fuerte del Presidente de la República— tienen conocimiento de que hay gente enterrada[...]”<sup>34</sup>

En el siglo XIX, los personajes deleznable cuya cotización era alta, existían pero no abundaban. Mark Twain con su enorme dosis humorística escribió *Historia de un niño bueno* e *Historia de un niño malo*;<sup>35</sup> el niño bueno, Jacob, es obediente, no dice mentiras, va a misa los domingos y sin embargo todo le sale mal. Jim, el niño malo, es travieso, mentiroso, desobediente y siempre se sale con la suya:

*Historia de un niño bueno que terminó trágicamente* [...] por si la moraleja no fuera clara, relata *Historia de un niño malo*, cuyo protagonista, Jim, después de perpetrar innumerables ruindades desde su más tierna edad, creció, se casó y fundó una familia numerosa a la que una noche partió la cabeza con un hacha, enriqueciéndose con toda clase de canalladas y fraudes. Y ahora

es el truhan más perverso e infernal de su pueblo natal y es universalmente respetado y forma parte del parlamento.<sup>36</sup>

No contamos con datos veraces sobre el retrato hablado que dibuja Twain pero intuimos que pudo ser uno de los cientos de senadores o funcionarios norteamericanos que obtuvieron el cargo al través del pillaje y chorreando sangre durante ese fin de siglo de la potencia imperial. El mismo Twain ironiza ante la profesión de fe de uno de sus compatriotas, largamente aplaudido, cuando afirmó: "Pertenece a la raza anglosajona, y cuando el anglosajón desea alguna cosa se concreta simplemente a tomarla".<sup>37</sup> Twain traduce esa célebre consigna en moneda común: *los ingleses y los norteamericanos somos ladrones, salteadores y piratas y estamos orgullosos de ello*. Con ello, el escritor ya delinea una doble moral, cual divisa imperial.

Basta de literatura, de ficción. Vayamos a la realidad, al aquí y al ahora. Intentemos una paráfrasis con el *Modelo historia de un niño malo* de Mark Twain: éste era un niño, Carlitos, que creció en cuna de oro; su padre, funcionario de Hacienda del régimen de Ruiz Cortines y prominente hombre de negocios. Una de las primeras hazañas de Charlie, doce o trece años, fue el asesinato de una niña indígena, trabajadora doméstica de su mansión; papá Raulito había regalado armas de caza y el pequeño marcó una primera muesca en su rifle; poco se sabe de otras ruindades hasta su ascenso presidencial, vía un descomunal fraude electoral, con el aval del jefe Diego; después el crimen de Estado de Luis Donald Colosio, el asesinato de Ruiz Massieu y los crímenes de más de 400 militantes del PRD, cuando aún era una opción ciudadana este partido. Otras hazañas, difundidas por Luis Téllez y Miguel de la Madrid, el robo de la partida secreta

del presupuesto nacional, sus vínculos con el narcotráfico a través del hermano incómodo, que hoy goza de la impunidad que el Estado le acaba de otorgar. Parfraseo de nueva cuenta, este personaje que nació y creció en el escándalo, ahora es el truhan más perverso e infernal de su país, es universalmente respetado, forma parte de una poderosa mafia y sigue añorando el inmenso poder del Estado.

El rencor social-popular hoy se expresa ante lo que se considera el deporte nacional de este país: la impunidad; el perverso juego desde el poder de quien o quienes roban, cometen latrocinios, asesinan y siguen en la arbitrariedad más absoluta: el Estado y el gobierno, los gobernadores y alcaldes, los *jefes* Diegos y los Salinas, el ejército y la marina, la Suprema o tremenda Corte. A través de periódicos, la televisión y la radio, los discursos de funcionarios y empresarios, sabremos que "el que a hierro mata", si es un poderoso, siempre muere dulcemente en su lecho, con la bendición del santo Papa y de los arzobispos, con los honores que le rinde la patria, porque la impunidad perfecta existe y, con un poco de aplicación, está al alcance de la clase dominante de este país, de los Calderón, de los Peña Nieto...

## ¿Conclusión?

¿Cuántas veces hemos escuchado, la realidad es más escalofriante que la ficción? En efecto, ya Dashiell Hammett y, posteriormente, Raymond Chandler evidenciaron un sistema, el capitalismo, en sus estertores nauseabundos con la crisis de 1929, el *crack* de Wall Street, que liquida el sueño americano, y abre compuertas a la miseria y la hambruna de los humillados, pero también al cinismo, la corrupción y la prepotencia de las

clases privilegiadas. En el mismo año del *crack* se publica *Cosecha roja* de Hammet y esta crisis sistémica catapultó la serie negra que introduce una novedosa escala de valores policiacos-mafiosos: “no hay un villano al que meter entre rejas para tranquilizar al lector. La culpabilidad se diluye en una sociedad violenta. No basta con descubrir quién mató a quién. No importa quién lo hizo, ni la pericia del investigador [...] El crimen se encuentra en un plano superior, en un orden perverso, la cotidianeidad del capitalismo predador”.<sup>38</sup> En el pasado quedaron los enigmas, los relatos de misterio, el célebre investigador de pipa y guante, la ficción enmascarada. La realidad se impone descarnada

y penetra en el mundo de una inocencia que desea seguir creyendo en mecanismos justicieros, en leyes que les impusieron sus mayores, en el simpático policía de barrio, en el ejército como garante de la nación. El cine y las series televisivas se apropiaron del género y, en gran parte, difuminaron las aristas duras y dieron relieve a héroes y heroínas en el mejor y peor estilo hollywoodense. Hoy cuando la maldad, el cinismo y la impunidad son moneda corriente de la clase en el poder urge el consenso del arte y la literatura, como lo han predicado los zapatistas, ahí están variadas claves y rutas utópicas para una genuina alternativa y toma de conciencia populares.

## Notas

- <sup>1</sup> Véase Víctor Ronquillo, "Un fauno perverso (y armado)", en *Nota Roja 50's*, p. 9.
- <sup>2</sup> José Ramón Garmabella, *¡Reportero de policía! (El Güero Téllez)*, p. 7.
- <sup>3</sup> Julio Cortázar, "Continuidad de los parques", en *Cuentos* pp. 77-78.
- <sup>4</sup> Vicente Zito Lema, "Una mujer diabólica", en *Los diarios, la realidad y el crimen pasional*, pp. 32-33.
- <sup>5</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, *El cine de Juan Orol*, p. 62.
- <sup>6</sup> *Ibid.*, p. 67.
- <sup>7</sup> Véase Gonzalo Martré, *Antología personal*, p. 47.
- <sup>8</sup> Andrew Sarris, *El cine norteamericano*, p. 60.
- <sup>9</sup> Amilcar Erce, *El asesino anda suelto. Antología del crimen impune*, p. 7.
- <sup>10</sup> Marcelo Pogolotti, pról. y selec., *Los pobres en la prosa mexicana*, p. 133.
- <sup>11</sup> *Ibid.*, p. 220
- <sup>12</sup> Véase Harold Bloom, "Fiódor Dostoievski: crimen y castigo", en *Cómo leer y por qué*, pp. 182-183.
- <sup>13</sup> Véase Ettore Lo Gatto, *La literatura rusa moderna*, p. 320.
- <sup>14</sup> Mijaíl M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, pp. 96-110.
- <sup>15</sup> *Ibid.*, p. 116.
- <sup>16</sup> *Ibid.*, p. 120.
- <sup>17</sup> Cormac McCarthy, *Meridiano de sangre*, trad. de Luis Murillo Fort.
- <sup>18</sup> Harold Bloom, *Cómo leer y por qué*, pp. 278-279.
- <sup>19</sup> *Ibid.*, p. 281.
- <sup>20</sup> *Ibid.*, p. 283.
- <sup>21</sup> José Luis Orozco, pról. y selec., *El testimonio político norteamericano: 1890-1980*, tomo I, p. 272.
- <sup>22</sup> C. McCarthy, *op. cit.*, p. 396.
- <sup>23</sup> Truman Capote, *Ataúdes de artesanía*, p. 6.
- <sup>24</sup> *Ibid.*, p. 44.
- <sup>25</sup> Romeo Tello Garrido, "La violencia como estética de la misantropía en la obra de Rubem Fonseca", en *Los mejores relatos. Rubem Fonseca*, pp. 16-17.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 218-219.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 17-18.

<sup>32</sup> *Idem.*

<sup>33</sup> S/firma, "Brasil. Marcola: un capo lúcido", en *La jornada del Campo*, 19 de febrero de 2011, p. 7.

<sup>34</sup> J. Jesús Esquivel, "Era mejor darles un balazo", en *Proceso* [El sicario. Un documental proscrito en México], 6 de febrero de 2011, núm. 1788, pp. 6-9.

<sup>35</sup> Mark Twain, *Historia de un niño bueno. Historia de un niño malo*, trad. de Una Pérez Ruiz.

<sup>36</sup> Amilcar Erce, *op. cit.*, pp. 7-8.

<sup>37</sup> José Luis Orozco, "La réplica de la crítica cultural. Mark Twain. La conciencia americana", en *El testimonio político norteamericano: 1890-1980*, p. 184.

<sup>38</sup> Irantzu Piquero, "De el sueño eterno y otros derivados del crimen", en *El sueño eterno*, pp. 3-4.

## Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, FCE, 2003.
- Bloom, Harold. *Cómo leer y por qué*. Barcelona, Anagrama, 2000.
- Capote, Truman. *Ataúdes de artesanía*. Madrid, Biblioteca El Mundo, 1998.
- Garmabella, José Ramón. *¡Reportero de policía! (El Güero Téllez)*. México, Océano, 1982.
- Kracauer, Siegfried. *La novela policial. Un tratado filosófico*. Buenos Aires, Paidós, 2010.
- Lo Gatto, Ettore. *La literatura rusa moderna*. Buenos Aires, Losada, 1972.
- McCarthy, Cormac. *Meridiano de sangre*. México, Debolsillo, 2008.

Orozco, José Luis, pról., selec., trad. *El testimonio político norteamericano (1890-1980)*, t. I. Una antología general. México, SEP / UNAM, 1982.

Ronquillo, Víctor. "Un fauno perverso (y armado)", en *Nota Roja 50's*. México, Diana, 1993.

Sarris, Andrew. *El cine norteamericano*. México, Diana, 1970.

Tello Garrido, Romeo. "La violencia como estética de la misantropía en la obra de Rubem Fonseca", en *Los mejores relatos. Rubem Fonseca*. México, Alfaguara, 1998.

# El ensayo, la verdad y el arte<sup>1</sup>

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | PROFESOR INVESTIGADOR DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES DE LA UAM-A

Para Estéfanie R. Cárdenas

*[...] quisiera rogarle tanto como me sea posible hacerlo,  
que sea paciente con todo aquello  
que todavía no está resuelto en su corazón,  
y que trate de amar a sus propias preguntas  
como a aposentos cerrados,  
como a libros escritos en un idioma muy extraño.  
No busque las respuestas, no se le pueden dar  
porque no las podría vivir, y de eso se trata,  
de vivirlo todo.  
Por el momento no viva sino sus preguntas.*

RILKE

## Resumen

En este artículo planteo que el ensayo es al mismo tiempo una forma de verdad y de arte. Defiendo que es también el espacio de la duda, donde se busca el sentido más que el significado. En él se da una lucha por la verdad. En él existe una sugestión de vida: convence mediante la fuerza que le es propia, la de la convicción. En el ensayo se ha de avanzar como si la verdad fuera posible. La verdad resulta, por tanto, la *ficción* ética que mueve al ensayista. En la primera parte repaso qué han dicho al respecto tres grandes pensadores, Georg Lukács, Theodor W. Adorno y Eduardo Nicol. En la segunda parte, después de comparar el ensayo con la novela y de asumir, junto con Heidegger, que la belleza es un modo de ser de

la verdad, decidí que ensayar está en el camino de una *hermeneusis ontológica*, que ensayar es la revitalización de una fuerza inefable y primigenia que nos mueve hacia la verdad, y la verdad acontece en esta toma de posición.

### Abstract

In this article we propose that the essay is at the same time a form of truth and a form of art. We defend also that it is the space for doubt, where sense is more sought after than meaning. In the essay a battle for truth takes place. In it exists a suggestion of life: it convinces through the force that is its own, that of belief, of conviction. In an essay one must go forward as if truth were possible. Truth then results in the ethical *fiction* that moves the essayist. In the first part of the article, we go over what three great thinkers have said about this subject: Georg Lukács, Theodor Adorno and Eduardo Nicol. In the second part, after comparing the essay with the novel and assuming, together with Heidegger, that beauty is a form of truth, we decide that writing essay is on the path of an *ontological hermeneusis*, that to essay is the revitalization of an ineffable and primal force that moves us towards truth, and that truth happens in this taking of position.

**Palabras clave:** ensayo, verdad, arte, materia y forma, *poiesis*.

**Keywords:** essay, truth, art, matter and form, *poiesis*.

**Para citar este artículo:** Martínez Ramírez, Fernando. "El ensayo, la verdad y el arte", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 46, semestre I de 2016. México, UAM-A, pp. 133-145.

---

## Arte

Cuando los filósofos escriben acerca del ensayo, inevitablemente vienen a sus reflexiones los conceptos de verdad, arte y ciencia. Su acercamiento al género implica simultáneamente una discusión estética, epistemológica e incluso metafísica en torno a la condición humana. Pongamos por caso a tres pensadores imprescindibles en esta discusión: Georg Lukács, Theodor W. Adorno y Eduardo Nicol.

Para Georg Lukács<sup>2</sup> el ensayo es la actividad crítica por excelencia y constituye una forma de arte, que si bien no alcanza las alturas de la estética grande, en este caso la novela, el drama y la poesía, hemos de situarlo junto a ellas: unas y otro son destinos para la sensibilidad, pero en éstas —las que denominamos *poiesis*— se trabaja con las imágenes y en aquél, con las significa-

ciones. Las *poiesis* son gestos por medio de los cuales expresamos cierto tipo de vivencias, sin embargo, cuando lo que busca expresión es la realidad inmediata, cuando lo que está en juego es una concepción del mundo, de la vida o del destino —así sean concepciones preliminares—, es el ensayo el gesto más natural y espontáneo. Es decir, hay vivencias, como las intelectuales o la conceptualidad en su desnuda pureza, en tanto acontecimientos anímicos, que sólo pueden ser ensayadas, porque se plantean como preguntas y las respuestas no aportan nunca soluciones definitivas.

El ensayista rechaza sus propias orgullosas esperanzas que sospechan alguna vez haber llegado cerca de lo último; se trata sólo de explicaciones de las poesías de otros, y en el mejor de los casos de explicaciones de sus propios conceptos; eso es todo lo que él puede ofrecer. Pero se asume con esa pequeñez irónicamente, en la eterna pequeñez del más profundo trabajo mental respecto de la vida, y la subraya con modestia irónica.<sup>3</sup>

No hay explicaciones últimas. Todas son tentativas de asirnos a la vida, y si acaso a la ilusión. El mundo provoca nuestra rebeldía, y también una voluntad de sentido. Tal voluntad puede ser sublimada —y por tanto diferida— por medio del arte o ser articulada conceptualmente. Aquí es donde entra el ensayo, como diálogo con la belleza, como reacción espiritual contra el destino, como *poiesis existencial*, diríamos nosotros.

En el caso de Theodor W. Adorno,<sup>4</sup> el ensayo no puede ni debe ser considerado como arte, porque todavía no es autónomo, es decir, no ha logrado desprenderse de la ciencia, de la moral, ni de las formas de la *poiesis*. No hay un

asunto que le sea propio, dice lo que quiere y lo interrumpe cuando quiere; no comienza desde el principio y sus interpretaciones no son definitivas, sin embargo, es esbirro de la estupidez humana. Se distingue del arte porque su medio son los conceptos y su aspiración es la verdad despojada de toda apariencia estética. Aunque sacrifica la precisión conceptual la compensa con una expresión bella, la cual constituye su único parentesco con el arte, pues hace un trabajo enfático sobre la expresión. Construye tramas, escenifica experiencias espirituales. Su método es el de la petulancia ya que peca por exceso de agudeza. No es exhaustivo, privilegia la intuición y el gesto unívoco al abordar un tema. Es fragmentario porque la realidad así lo es, así se nos entrega. Tiende a liquidar la opinión, incluso aquella de la cual parte, y esto lo emparenta con la retórica. Es, por tanto, ligeramente sofístico. Si acaso atiende a la lógica es debido a su penetrante subjetividad. Es intenso, herético, crítico y está contra todo tipo de ortodoxia. Sin embargo, no es arte.

Tenemos ya dos perspectivas estéticas con respecto al ensayo. Una tercera nos es dada por Eduardo Nicol, para quien el ensayo es artificio literario que sirve para hablar casi de todo, pues está a medio camino entre la pura literatura y la pura filosofía, aunque si resulta demasiado literario, deja de ser ensayo, no obstante que debe apegarse a las reglas del arte, no a las de la ciencia ni a las de la filosofía entendidas como construcciones sistemáticas. Para el ensayista nato, el ensayo es una forma de pensar, no una coartada para eludir los rigores del método filosófico. El ensayo es literario y conceptual al mismo tiempo; en él los hechos concretos están referidos a ideas abstractas o generales, es decir, es *concreción abstracta* que no alcanza las dimensiones de las verdaderas *epistemes* porque le están vedadas la

teoría —que implica un desprendimiento de lo concreto y una elevación hacia lo universal— y el sistema —que supone una superación de lo concreto y singular y la conexión entre universales—. Para Nicol no puede darse un verdadero avance en el conocimiento si no es a través del sistema. Los ensayistas, asistemáticos todos, no son renovadores sino difusores del pensamiento. Por eso el ensayo resulta ideológico, pues difunde, propaga; también es vivaz, fluido, incitante, porque se produce por súbita iluminación, sin embargo, no deja de ser un género menor en el que no entran los proyectos majestuosos que sólo caben en el sistema, de la ciencia y de la filosofía.<sup>5</sup>

Para Lukács el ensayo es arte, sin embargo, no alcanza las formas grandes de las *poiesis*. Para Adorno, de ninguna manera es arte pero sirve para practicar la más libre y auténtica filosofía, no sistemática pero de crítica profunda. En el caso de Nicol, el ensayo no sirve para hacer filosofía auténtica y por eso se le debe juzgar con las reglas del arte. Tales discrepancias encuentran cierta modulación cuando nuestros filósofos encaminan su reflexión hacia el concepto de *verdad*.

## Verdad

Fueron grandes ensayistas —según Lukács— Platón, Montaigne, Kierkegaard. Todos plantearon cuestiones vitales, en todos se escenifica la eterna lucha entre lo singular de una existencia y lo universal de la vida; el gesto que les permitió tomar posición frente a ello con el fin de crearlo de nuevo fue el ensayo. El ensayo parte de lo hecho por otros para vivirlo crítica y conceptualmente. Una imagen, una lectura, las ideas de los demás, permiten intentar nuestras

propias concepciones, proyectándonos sobre lo ya sido para proclamar nuestra propia verdad. El ensayista parte de algo que ya tiene forma, pero es precisamente la noción de forma la que acota su ámbito de acción porque en el ensayo la forma, en caso de existir, resulta invisible: se muestra acaso como diálogo bello, como reacción espiritual contra el mundo, contra la vida o el destino en tanto vivencias inmediatas. El arte le sirve como modelo y motivación para buscar su propia forma y su propia sustancia, aunque no las alcance. En el ensayo, por tanto, se da una lucha por la verdad, que es existencial, existe una sugestión de vida, no es palabra vacía o inerte; debe sugestionar, sugerir mediante la fuerza que le es propia: la de la convicción. Desde su modestia, desde su cortesía orgullosa, sale al mundo con el fin primario de rendirle un servicio a la verdad, de cortejarla, y al final, aunque sea por accidente, puede encontrar la meta no buscada: la vida. El ensayo es visión libre y arbitraria que da prioridad al punto de vista. Su única dependencia, si se le puede llamar así, es formal, pues no podría existir sin una motivación intelectual, ya que él mismo, al no ser *poiesis*, carece de forma. El ensayo es un gesto soberano, de asunción existencial, de sublimación mediante el concepto. Es una toma de posición, una búsqueda de sentido, un modo de ser de la verdad.

Nuestra época —a decir de Adorno— ha renunciado a la verdad entera, por eso el ensayista siempre comienza *in media res*, es decir, su tarea no es fundacional, no busca el origen, pues el sentido es algo que se construye dialécticamente. En el ensayo —dijimos— la verdad debe ser despojada de su apariencia estética. Busca lo que se oculta tras la fachada, es irrespetuoso, iconoclasta: sólo así se puede aspirar a lo verdadero. Tiene como una de sus misio-

nes criticar al sistema, sin reducirlo todo a un principio abstracto sino acentuando lo parcial y fragmentario frente a lo total y doctrinario. Los sistemas de la filosofía y de la ciencia nos presentan una realidad sin fisuras, pero la realidad es otra cosa, una forma de conciencia histórica que se apoya en la experiencia. No porque el pensamiento sea más abstracto resulta más verdadero o metafísico. El ensayo volatiza la abstracción porque es penetrante, no ceremonioso, abierto, inseguro, sin certezas absolutas. “El ensayo —dice Adorno— no tanto desdeña la certeza libre de dudas como denuncia su ideal.”<sup>6</sup> Es el espacio de la duda y su forma obedece más a una complejidad que a un método, se estructura como si pudiera ser interrumpido en cualquier momento, es decir, su verdad no es resultado de inducciones o deducciones obsesivas sino de barruntos escriturales caprichosos. El ensayo, en fin, pone al descubierto nuestra incapacidad ontológica para el acabamiento, delata el supuesto carácter conclusivo de la vida y la idea de obra capital pues es imposible abarcarlo todo, porque el sistema es una ilusión que se afianza en lo que dura y la verdad tan sólo un presentimiento.

Tal vez el más ortodoxo de nuestros tres filósofos de referencia resulte Eduardo Nicol, para quien la verdad sólo es plena en los sistemas de la ciencia y de la filosofía. El ensayo, sin embargo, tiene un compromiso con ella, aunque puede verse opacada por las obligaciones que el género tiene con el arte. Ya dijimos que el ensayo es una forma de pensar que opera mediante el tanteo, nos presenta lo particular sobre el fondo de lo universal. Más que una forma de conocimiento es una forma de sabiduría,<sup>7</sup> porque se apropia de lo particular en el fondo de lo humano y aspira al sentido más que al significado, porque busca la verdad plausible

más que la verdad como sistema. De este modo, el ensayo apunta más a la sabiduría que al saber o conocimiento teórico del mundo, más a la *doxa* que a la *episteme*.

Nicol está empeñado en demostrar que el más grande filósofo que ha dado España, Ortega y Gasset, es un genio que carece de sistema. Llama la atención sobre dos clases de sistemas filosóficos, los que se ocupan de las ideas, *ideomas*, y los que se ocupan de posiciones vitales, *draomas*, como el de Kierkegaard y en general el de los filósofos existencialistas. Estos últimos en realidad responden a posicionamientos vitales, a actitudes frente a la historia, y su sistematicidad la imprime el individuo mismo, que vive de acuerdo con cierto *pathos* constante —que por extensión llamamos sistémico—, en concordancia con un principio hedonista de la existencia cuyos efectos devienen en concepción de la vida y del mundo. Ante ello Nicol reacciona airadamente:

[...] si el contenido expreso de una doctrina tiene que explicarse radicalmente en función de esos supuestos vitales o existenciales que son los *draomas* [orteguianos], entonces desaparece toda posibilidad de someter la doctrina a una verificación objetiva, comprobando si es o no adecuada a los hechos reales que trata. Es decir, que tal verificación resulta superflua: una filosofía es una expresión personal.<sup>8</sup>

Si bien Nicol ha dejado de discutir el ensayo, continúa hablando de la verdad. Conviene por ello recordar que se refiere a un salto de lo particular a lo universal: se ve *una* vida, pero la mirada es tal que a todos nos concierne, y entonces ya no es esa vida sino de *la* vida, tal y como lo afirma Lukács. La verificación objetiva

no se da pero sí la subjetiva, o mejor aún, la inter-subjetiva. La verdad cunde uno-a-uno, y tal ganancia es la ganancia de realidad y, así, el pensamiento deja de ser superfluo. Hay expresiones individuales que sólo en su apariencia concreta resultan personales pero en realidad son universales, porque plantean una búsqueda de sentido. Los *draomas* orteguianos son lo universal concreto de la sabiduría, y su sistematicidad se la da la vida misma con su dramaticidad, como progresión teatral.

Nicol, sin embargo, no tolera la verdad a medias, *draomática*, insidiosa, propia del ensayo, donde no se acomete el problema por todos sus frentes. A la filosofía —espeta Nicol— no le interesa la persona del filósofo.<sup>9</sup> Sin embargo, debemos reponer que no es la persona del filósofo en su singularidad o aislamiento lo que está en juego sino en cuanto lugar simbólico donde confluyen la historia y las ideas, en tanto terreno de lucha entre lo concreto y el devenir. No es Kierkegaard y sus penas amorosas lo que interesa sino como centro de concreción existencial del drama que es la vida y que, cuando el filósofo articula dramática y filosóficamente, nos alcanza a todos, nos tienta, mueve el piso bajo los pies. Ahora bien, la verdad también es un acto, concede Nicol, un acto de concreción inter-subjetiva, no de relación del sujeto consigo mismo como relación solitaria con lo real, sino con otros sujetos que tiene como base la misma realidad. Pero la realidad, hemos de objetar, sólo conjeturalmente es un sistema compartido, porque, desde la perspectiva del drama, disentimos en nuestra manera de vivirla y de apreciarla, y es ello precisamente lo que le da fuerza al ensayo. La realidad no es algo dado *a priori* sin una construcción de verdad, teatral hasta donde puede verse.

En el juego de la filosofía en general, y del ensayo en particular, la verdad es una creencia, una premisa, el *a priori* que guía nuestra vocación crítica. Entre dos que buscan la verdad, no hay errores, sólo discrepancias, porque un mismo principio ético los mueve a ambos. Pero no es lo mismo la verdad sistémica, es decir, como coherencia, que la verdad epifánica, esto es, como correspondencia. En la ciencia y en la filosofía en tanto sistemas, la verdad es atributo de cada una de las partes y por tanto de la totalidad; en el ensayo es un atributo histórico-crítico, pertinente para realidades particulares que luego puede aplicarse a los demás mediante un salto entre *una vida* y *la vida*. Por eso caben en él las consejas, las instrucciones y las sentencias, sólo debe cuidarse de manifestarlas con humor e indignación para que la verdad se muestre facunda. Agregaríamos, además, la ironía como estrategia de persuasión, no de fuga, como signo de nuestro apasionamiento, no de nuestra abulia. Aunque en el fondo sospechemos, con cierto pesimismo, que nuestros enojos e indignaciones tal vez no tengan destino y únicamente sean aleteos de tábanos en universos paralelos. Pero una sospecha nos dice que es mejor inquirir por la verdad que partir del hecho de que nuestras arrebatos son inútiles: el cinismo sin misión y el pragmatismo pedestre representarían, entonces, la muerte del *ethos*. En el ensayo, dice Nicol, hemos de avanzar como lo hace la ciencia: como si la verdad fuera posible.

La verdad es, pues, la *ficción* ética que mueve al ensayista. A veces parece un lugar de llegada; otras nos la representamos como conquista heroica o gesta cuyo premio es el arquetipo o *draoma*. Pero la verdad acontece en la gesta misma, la cual habla de nuestra dignidad, del carácter rebelde de nuestro pensamiento, de lo sedicioso de nuestra condición y de la búsqueda

de sentido. Gesta, dignidad, rebeldía, heroísmo, sedición, he aquí la verdad que entrevemos y que en seguida tratamos de articular.

## La novela y el ensayo

Una de las virtudes de la novela es que no plantea respuestas sino preguntas, y éstas no quedan filosóficamente enderezadas, flotan ubicuas como un ambiente. Sin embargo, en la “realidad” los seres humanos creemos que la vida se afianza y la voluntad consolida su eficacia sólo si tenemos respuestas. Afanados por salir de la inocencia, forjamos convencimientos hasta no preguntar más, y nuestras dudas —si sobreviven— llegan a ser de otra índole y otra indolencia: pierden su *pathos* de ansiedad. Aún así, la desesperanza y la perplejidad todo el tiempo permanecen ahí, secretamente hundidas, hallando su parapeto perfecto en la personalidad, nuevamente esa ficción ética que nos defiende y reconforta de nuestras propias vacilaciones. Dice Milan Kundera: el humano “quiere revelar mediante su acción su propia imagen, pero ésta no se le parece. El carácter paradójico del acto es uno de los grandes descubrimientos de la novela”.<sup>10</sup>

La edad adulta, al ser la edad de las respuestas, es también la edad del miedo evitado, de la ternura como conciencia “grande” del dolor posible. La madurez preconizada no es sino la certidumbre de lo insensato que resulta vivir en el desgarramiento permanente, en la ruptura soberana contra la paz santa y epicúrea que, sin saber cómo, empezamos a defender: el adulto se dedica a mantener una energía que no tiene caso desperdiciar, aunque un oculto deseo de zozobra le prometa una abundancia, definitivamente clausurada por la dorada

mediocridad que nos engancha.<sup>11</sup> Un niño, en cambio, no pospone sus miedos y por eso es pregunta de la cabeza a los pies, se multiplica con cada yo que sus miedos o su inocencia le señalan como posibles. La pugna está entre la unidad y la multiplicidad. Por todas partes se nos fuerza a lo primero. Por eso resultamos fácilmente vencidos por el engaño de *lo uno*. Sin embargo, qué pródigos resultan quienes, reconociendo este engaño, hacen de la multiplicidad, del desdoblamiento, una forma menos circumspecta de estar en el mundo, identificando el *estar* con el *ser*, pero reconociendo que el estar es la vía del ser, no divorciando lo uno de lo otro. Kierkegaard reconoció que se puede ser distintos individuos según caigamos en la dialéctica entre la vida estética, la vida ética y la vida religiosa y cómo tramemos lúdicamente con las tres. La personalidad —ficción psicológica o metafísica ética— no se forja en una sola ni es una sola: brota de la lucha entre lo uno y lo múltiple, de la lucha entre los estadios no jerárquicos de la existencia. En Fernando Pessoa se pueden deslindar perfectamente cuatro individuos, que conviven no como facetas de uno solo sino como individuos diferentes que se interponen: heteronimia de la personalidad le llaman. Yo digo que más que heteronimia es *heteronticidad*: variadas formas de estar, de ser, no sólo de nombrarse.

En el ensayo penetra este dilema, esta urgencia, y se manifiesta como duplicidad: es pregunta y respuesta. Y así es como se salva, dialécticamente, porque se compromete con la una y con la otra. Se puede perder cuando toma partido por el preguntar o cuando toma partido por el responder. Entonces su peculiaridad consiste en habitar en la paradoja, en mantenerse en la duplicidad, pues de este modo nos dice que la voluntad habita en la tirantez generada

por dos fuerzas, la que nos invita a la dispersión y la que nos empuja a la unicidad. El ensayo habita en el vórtice de la contradicción y desde ahí se reproduce con su poderosa y *duple* verdad. Es duple y no doble, porque no se trata de dos verdades sino de una, que es verdad y no-verdad, respuesta y pregunta, lo uno o lo otro, y también lo uno y lo otro o ni lo uno ni lo otro. El ensayo en su dispersión es totalidad y en su totalidad es dispersión. Creo que así lo reconocen algunos. Por ejemplo Adorno, para quien el ensayo no es creación *ex-nihilo* ni es una totalidad acabada: “su totalidad, la unidad de una forma construida en y a partir de sí misma, es la totalidad de lo no total...”<sup>12</sup>

Cuando dejamos de preguntar caemos — como diría Heidegger — en el “*olvido del ser*”, pues a cada momento creemos que ya somos. Milan Kundera dice que la novela es tres llamadas: la llamada del juego, la llamada del pensamiento y la llamada del tiempo.<sup>13</sup> Jugando, pensando y evocando — con todas las variantes que el juego, la reflexión y el recuerdo puedan tramar — *instauramos* una parte del ser que se nos ha negado desde su fuente, pues hemos sido lanzados al mundo básicamente incompletos. El engaño consiste en pensar lo contrario y por eso caemos en el “*olvido del ser*”. Cervantes fantaseó y recuperó parte de su ser. Proust evocó y recuperó parte de su ser. La base de sendas recuperaciones es la tácita inocencia que proclaman, pues preguntan, no responden, es decir, buscan sin el imperativo de encontrar lo que no es encontrable. No es una búsqueda premeditada. El fragmento y la arbitrariedad posibilitan esta condición ontológica de la novela.

También el ensayo, el auténtico, es movido por esta misma condición ontológica. Pero en él la inocencia no es tan inocente y, por ende, su *ontologización* es mucho más fragmentaria

y menos conspicua. Quizá el ensayo no busca instaurar, como la novela, parte del ser negado sino *curarlo*, curar el ser que ya es, y así promueve sus virtudes ontológicas, y así posterga la desesperanza, así llena vacíos y reacomoda oquedades, para dar qué hacer a los que insisten en el olvido, que es finalmente de lo que debemos librarnos. El carácter ontológico del ensayo es de índole diversa que el de la novela. En él no se instaura un ser vía el juego, el pensamiento y el recuerdo, sino que en él el ser ya es, pero está necesitado de cura, de reacomodo, para evidenciar con ello que el ser no es algo que se alcance en algún momento, que más bien es lucha, es proceso.

La novela tiene otra virtud: es *integradora*. Esto es, en ella pueden convivir el lirismo de la poesía y la reflexión de la filosofía, moviéndose y ocultándose a sus anchas a través de la caracterización.<sup>14</sup> Esta virtud también la posee el ensayo, pero ahí el lirismo y la reflexión, cuando existen, no se ocultan en un personaje o una situación: son la voz del mismo autor. Si la novela es integradora-instauradora, el ensayo, por su parte, es *recuperación*: cura el ser e integra los distintos universos discursivos y las poéticas (*poiesis*). Pero su “integratividad” es un recurso terapéutico y retórico que se aduce en la lucha por el ser, para que no se nos escape por vía de la desesperanza y nos deje en el vacío, en el olvido. Es decir, el ensayo es una forma de persistencia, una forma de persistir en el sentido, de inventarlo o re-inventarlo, para que la equivocidad, que por todas partes nos asalta, no nos destierre de lleno al no-ser, donde es imposible la escritura. Por ejemplo, cuando Bacon nos reprende (en forma por demás aburrida) diciendo que “hay una sabiduría que sobrepasa las normas de la medicina”,<sup>15</sup> e insiste en que debemos ser capaces, por el reconocimiento

de nuestras propias limitaciones y capacidades, de conservar la salud, cuando Bacon hace esto toma partido por el ser, porque encuentra inequívoca esta sabiduría, que sólo la posibilita el hecho de que nosotros siempre estamos con nosotros mismos y por lo tanto nos conocemos mejor. Así, el ensayista promueve una forma de persistencia. El ensayo encarna parte de la constitución ontológica del *ser-humano*, a ella responde, al *conatus*, que es esa fuerza dadora de vida y buscadora de sentido, buscadora de ser. El ensayo es hermenéusis ontológica.

### ¿Estar o ser?

Las reflexiones codificadas en el ensayo se generan en la confrontación de dos sistemas, a la vez antagónicos y dependientes entre sí: el discurso axiológico del estar (valores que dominan y diferencian a la vez una época de otra), y el discurso axiológico del ser (la conciencia del autor de su historicidad, de estar viviendo en un horizonte de posibilidades e imposibilidades que modelan su libertad.<sup>16</sup>

Quitemos la circunscripción axiológica al estar y al ser para confrontarlos directamente: el estar frente al ser, para que esta intuición básica recupere toda la esencia de la lucha, para que toda la apertura trágica que involucra una interrogante como ésta: "¿estar o ser?", señale el verdadero drama al que apunta el ensayo. Es obvio —condescendamos con Gómez-Martínez—, por lo que he señalado, que el humano no *está-siendo*, puesto que el ser imanta al estar desde el reino de la posibilidad donde lo hemos emplazado. Por eso, para el humano, la confrontación entre su manera de estar-en-

el-mundo y su esperanza de ser-en-el-mundo genera sus propios valores (su axiología), desde los cuales ensaya su ser, es decir, corrige, cura su estar. Ahora, toda estancia involucra un *estar-con*, por lo tanto, corregimos ese estar con los otros, en su cercanía, en su presencia o en su ausencia (que es un ser localizado pero que no habita más el lugar que lo define para mí), y al hacerlo así proyectamos nuestro *querer-ser* y lo realizamos fragmentariamente, aunque sea *para-sí*. En otras palabras: en la confrontación entre el yo y el mundo se ensaya el ser, que no es sino posibilidad, ilusión. La esperanza es una proyección del estar en el ser, es el instante y la posibilidad flirteando desde sus respectivas dimensiones espaciotemporales, es la búsqueda de nosotros mismos en la alteridad y en la *futuridad*, y en ello radica su complejidad e insibilidad. Por eso el ensayo, el auténtico, nace desde el estar pero se instala en el ser, busca con ello —si no explícitamente— un sentido que de pronto creemos alcanzar.

El *ser-humano* entraña, pues, lucha. Pero *el Ser* en sentido pleno y totalizante es como una fuerza, como un punto de partida y de llegada, un punto al que se aspira llegar y del que siempre estamos partiendo. ¿No es acaso lo que reconoce Heidegger en *El ser y el tiempo* cuando argumenta que primero es la comprensión del *ser-ahí*, o sea, del hombre en el mundo.<sup>17</sup> El ensayo vive en el vórtice o, más bien, señala que el hombre vive en el centro de la lucha, vislumbra la apetencia, la necesidad de alcanzar la posibilidad, porque *ser* es ilusión. Entonces, el ensayo responde a la única forma de ser del humano, que es estar en el mundo aspirando a ser. El ensayo alcanza el reino de la posibilidad fragmentariamente, aspira a él desde la incompletud que define el ser. No se trata de una disyunción exclusiva entre estar o

ser sino de su inherente dialéctica (léase *dualéctica*) infinita. ¿Por qué infinita? Porque quién sabe qué sea *el Ser* como totalidad, cuando de él sólo tengo indicios: oteo sus fenómenos, sus apariciones, sus posibilidades...

## El ensayo, un acontecimiento de verdad

El ensayo se vuelve terapéutico, curativo, reacomoda oquedades, pero ¿es o no una forma de arte? Tengo la intención de defender la tesis de Lukács: “el ensayo es una forma de arte”, porque me he sentido perturbado por otra frase de Kundera que me impulsa a considerar al ensayo como tal.

[...] todos los aspectos de la existencia que descubre la novela los descubre como belleza [...] *Belleza, la única victoria posible del hombre que ya no tiene esperanza*. Belleza en el arte: luz súbitamente encendida de lo nunca dicho.<sup>18</sup>

Se ase la esperanza. La perdemos. Se anhela la victoria: la encontramos en la belleza. La belleza resulta una de las formas de la esperanza, y el ensayo, en su constitución ontológica, apuesta por el ser, muchas veces desde la desesperanza, y por ahí comienzan sus alianzas con el arte. Pero no nos precipitemos y preguntémonos: ¿cuál es la forma del ensayo?

En el arte hay una preponderante voluntad de forma y también, desde luego, una voluntad de verdad, pero no una verdad gnoseológica —que sólo indica una relación entre el pensar y las cosas— sino una verdad como acontecimiento, como *pathos*, que tiene que ver con ser-en-el-mundo, con una existencia

breve, que en cada caso es la propia. La verdad, como sustenta Heidegger,<sup>19</sup> es el ser, y en el arte acontece la verdad como obra porque la obra es un ser que adviene al mundo desde la nada. El acto creativo produce un ente que antes no era y después no volverá a ser (es irrepetible). El ente llega-a-ser, comienza y termina en sí mismo, y de esa manera se instala la verdad, como acontecimiento, en el arte. La belleza no es sólo una forma de alejarse de la desesperanza. “La belleza es un modo de ser de la verdad.”<sup>20</sup> El ensayo no insta un ente pero sí lo cura, *eo ipso*, lo redefine, deviene un ente distinto, nuevo, y promueve así un tipo de verdad emparentada con la verdad que acontece en el arte: *la verdad de la persistencia*. ¿Cómo se produce este *movimiento ontológico* que convierte al ensayo en una forma de arte?

## El ensayo es una forma de arte

Una forma no es una entidad vacía: no hay forma sin contenido. La materia y la forma son concomitantes: advienen juntos al ente. Pero Lukács insiste en que en el arte son los contenidos los que se vuelven obsoletos. Ellos se disuelven en formas.<sup>21</sup> Platón y Aristóteles parecen guiñarnos el ojo y tener cada uno parte de razón. No sólo Platón, porque no hay un mundo arquetípico perfecto vacío esperando llenarse de contenidos. Tampoco únicamente Aristóteles, porque no tiene el mismo peso estético (*ontoestético*) la materia y la forma. En el arte hay formas, pero no vacías (no es Platón), y el contenido es, según Lukács, esencialmente indiferente (no es Aristóteles). ¿Y en el ensayo?

La forma del ensayo está directamente enderezada hacia la vida, plantea cuestiones vitales,

afirma Lukács. ¿Querrá decir que la forma es contenido? Pero entonces, ¿cuál es la peculiaridad de sus contenidos que, no obstante no ser formas puras, sí sean *una* forma de arte?

Las formas, en el arte, en cuanto nacen, si son verdaderamente artísticas, son inmortales. Lo que las arraiga a la tierra, lo que las mundaniza, es su contenido, que es por donde recala primero *el* sentido. Una obra es mucho más auténtica, es decir, más inmortal, cuando a la forma, ya de por sí única, le es concomitante un contenido con escasas o nulas posibilidades de repetición. Por ejemplo, un tema épico es muy repetible, dice Kierkegaard,<sup>22</sup> porque la historia ofrece constantemente este tipo de materia. Cada periodo podrá tener su *Ilíada*. La genialidad consiste en saber convertir este material en arte, por eso no cualquier época tiene un personaje como Homero, aunque todas necesiten héroes. En este sentido, el ensayo tiene mayores posibilidades de repetición porque, primero, en él el contenido y la forma no están diferenciados y, segundo, su origen no es desde la nada sino desde algo que ya es. Por eso no es arte puro. En la medida en que en él se puedan diferenciar la forma y el contenido se acercará más al arte, pero también en esa medida dejará de ser ensayo. Entonces, la peculiaridad del ensayo no es instaurar un ente desde la nada y, otra de sus peculiaridades, es fundir su forma en el contenido. ¿Cuándo se convierte en arte?

[...]el verdadero dramaturgo (en la medida en que sea un verdadero poeta, un verdadero representante del principio poético) verá *una* vida tan rica e intensamente que *la* vida se hará casi imperceptible.<sup>23</sup>

El ensayista atrapa la vida en su concreción. Sí, ve *una* vida, *una* circunstancia, pero tal vida o

tal circunstancia han sido atrapadas *de tal forma* que su concreción histórica se diluye y se transmuta en categoría, lo suficientemente concreta para explicar esa vida o esa circunstancia, pero lo suficientemente abstracta para escapar a la concreción de la historia y convertirse en forma. Una forma que habita en lo que está diciendo. De este modo el ensayo se convierte en una forma de arte.

El salto entre lo singular y lo universal, entre *mi* vida y *la* vida, es un salto artístico, es decir, cualitativo. Tiene temperamento de artista el que, desde la concreción histórica, la suya propia o la de lo otro contemplado, puede saltar del contenido a la forma, y fundirlos hasta indiferenciarlos como ensayo.

Desde que hay vida y desde que los hombres han querido comprenderla y ordenarla ha habido siempre esta duplicidad de sus vivencias. Pero la lucha por la prioridad y el predominio [entre la concreción de "lo real" y lo elusivo de la existencia] se libró, [se había librado], casi siempre en la filosofía.<sup>24</sup>

No es fácil ser ensayista, pues se necesita talento artístico para dar este salto. Y más difícil es ser novelista, cuentista, poeta o dramaturgo que ensayista, porque los primeros no crean *desde* la vida sino *con* la vida. La genialidad del artista es lograr formas puras, esto es, la belleza: los contenidos, sin embargo, no pueden ser indiferentes, y a eso nos referimos con la pureza de las formas. El talento del ensayista es lograr formas impuras: los contenidos tampoco son indiferentes, pero alcanzan el estatus de formas artísticas como categorías existenciales. Son categorías existenciales que se diferencian de las categorías de la razón, que difieren del pensamiento abstracto rigurosamente lógico,

porque no discriminan el papel que lo bello tiene como recuperador de la esperanza, o sea, del ser. El que ensaya está haciendo una *ontología artística* de la existencia, o de la vida. El ensayo es *recuperación*, en él media una intuición que puede evidenciarse cuando desciframos en su contenido la esencial duplicidad, escondida, entre *una* existencia y *la* vida, cuando descubrimos que habita en el vórtice de la contradicción que significa existir buscando ser.

## La materia del ensayo

En el ensayo, dice Lukács, la forma no se ve pero existe. “Si se compara las distintas formas de poesía [*poiesis*] con la luz solar refractada por el prisma, los escritos de los ensayistas serían la radiación ultravioleta.”<sup>25</sup>

Hay algo que busca expresarse, pero no existe gesto para ello, no hay forma “visible”. ¿Qué es ese algo? ¿Cuál es la materia del ensayo según Lukács?

La intelectualidad, la conceptualidad como vivencia sentimental, como realidad inmediata, como principio espontáneo de existencia; la concepción del mundo en su desnuda pureza, como acontecimiento anímico, como fuerza motora de vida. La cuestión directamente formulada ¿qué es la vida, el hombre y el destino? Pero sólo como pregunta; pues la respuesta no aporta *tampoco aquí* ninguna solución, como la de la conciencia o en alturas más puras, la de la filosofía, sino que es más bien, como toda clase de poesía [*poiesis*], símbolo y destino, y tragedia.<sup>26</sup>

Pero ¿cómo diferenciar las formas de las *poiesis* de la indeterminable forma del ensayo?

La vida, el hombre y el destino, atrapados como acontecimientos anímicos, no como acontecimientos singulares sino en su trágica y ubicua universalidad, no pueden condensarse en una forma determinada. A través de las *poiesis* se atrapan momentos, casos del destino, y se convierten en forma: el destino cobra cuerpo. En cambio, con los ensayistas, en sus escritos, “no hay destino”,<sup>27</sup> porque no hay forma visible o la forma es la intensidad de su vivencia. Digamos, en las *poiesis* las formas se materializan y se vuelven una unidad: la forma es destino. En el ensayo, la forma no está condensada, no tiene unidad, sólo se percibe la intensidad y originalidad de la vivencia ensayada, ya sea el hombre, el destino o la vida. Por lo tanto, en el ensayo no hay forma discernible y por lo mismo, no hay destino.

¿Cuándo hay ensayo y cuándo no?, es decir, ¿cuándo se erige en forma de arte?

La esencia del ensayista radica en que sea *verdaderamente* capaz de buscar la verdad, a la que hemos de nombrar ontológica. Ésta es la nota que transforma al ensayo en forma de arte y le permite alcanzar su destino. Significa que el ensayo es algo más que decir algo: es un acontecimiento anímico, una ilusión, una ansiedad, ese *pathos* comprometido del que pocos, muy pocos, no huyen: la búsqueda de lo inequívoco como marca que determina la esencia íntima, el *ser-hombre*, el *ser-mujer*. Marca que se intuye, que puede descubrirse porque el ensayista no escamotea ni teme descubrirnos —quizá sin premeditaciones— su propia experiencia trágica... tragicómica del mundo, del hombre, del destino. Sin embargo, no es suficiente con tener la buena intención de ser así, hace falta la confluencia del azar: que nuestro yo y la historia se articulen para que la genialidad no se pierda en el silencio o en vana palabrería.

El final resulta inimaginable. Todo logro expresa que ha habido una toma de posición originaria. Ensayar es la revitalización de una fuerza

inefable y primigenia que nos mueve hacia la verdad, y la verdad acontece, para empezar, en esta toma de posición.

## Notas

- <sup>1</sup> Una versión preliminar de este ensayo se publicó con el título "El ensayo: una forma de arte", en la revista *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 24, semestre I de 2005, pp. 15-27.
- <sup>2</sup> Georg Lukács., "Sobre la esencia y forma del ensayo", en *El alma y las formas y Teoría de la novela*.
- <sup>3</sup> *Ibid.*, p. 27.
- <sup>4</sup> Theodor W. Adorno, "El ensayo como forma", en *Notas de literatura*.
- <sup>5</sup> Véase Eduardo Nicol, "Ensayo sobre el ensayo", en *El problema de la filosofía hispánica*.
- <sup>6</sup> *Ibid.*, p. 23.
- <sup>7</sup> Tenemos presentes las diferencias que Luis Villoro establece entre crear, saber y conocer en su libro *Crear, saber, conocer*.
- <sup>8</sup> Eduardo Nicol, *op. cit.*, p. 229.
- <sup>9</sup> Véase *ibid.*, p. 230 ss.
- <sup>10</sup> Milan Kundera, *El arte de la novela*, p. 30.
- <sup>11</sup> También dice Kundera: "La ternura nace en el momento en que el hombre es escupido hacia el umbral de la madurez y se da cuenta, angustiado, de las ventajas de la infancia que, como niño, no comprendíamos [...]"; "La ternura es el miedo que nos inspira la edad adulta". (*Ibid.*, p. 35.).
- <sup>12</sup> Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 29.
- <sup>13</sup> Véase *ibid.*
- <sup>14</sup> Dice Milan Kundera: "[...]mientras que la poesía o la filosofía no están en condiciones de integrar la novela, la novela es capaz de integrar tanto la poesía como la filosofía sin por ello perder nada de su identidad". (*Op. cit.*, p. 65.)
- <sup>15</sup> Francis Bacon, "Del régimen de la salud", en *Ensayos*, p. 134.
- <sup>16</sup> José Luis Gómez-Martínez, *Teoría del ensayo*, p. 36.
- <sup>17</sup> Véase la "Introducción" de *El ser y el tiempo*.
- <sup>18</sup> M. Kundera, *op. cit.*, p. 116. (Las cursivas son mías.)

- <sup>19</sup> Véase Martín Heidegger, "La verdad y el arte", en *Arte y poesía*.
- <sup>20</sup> *Ibid.*, p. 90.
- <sup>21</sup> Cf. Georg Lukács, *op. cit.*
- <sup>22</sup> Véase "Los Estadios eróticos inmediatos o el erotismo musical", en *Estudios estéticos*, t. II.
- <sup>23</sup> Lukács, *op. cit.*, p. 19.
- <sup>24</sup> *Ibid.*, p. 20.
- <sup>25</sup> *Ibid.*, p. 23.
- <sup>26</sup> *Ibid.* (Las cursivas son mías.)
- <sup>27</sup> *Ibid.*, p. 24.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor W. "El ensayo como forma", en *Notas de literatura*. Barcelona, Ariel, 1962.
- Bacon, Francis. "Del régimen de la salud", en *Ensayos*. Buenos Aires, Aguilar, 1980.
- Gómez-Martínez, José Luis. *Teoría del ensayo*. México, UNAM, 1992.
- Heidegger, Martín. *El ser y el tiempo*. México, FCE, 1988.
- \_\_\_\_\_. "La verdad y el arte", en *Arte y poesía*. México, FCE, 1982.
- Kierkegaard, Sören. *Estudios estéticos*, t. II. Madrid, Guadarrama, 1969.
- Kundera, Milan. *El arte de la novela*. México, Vuelta, 1990.
- Lukács, Georg. "Sobre la esencia y forma del ensayo", en *El alma y las formas y Teoría de la novela*. México, Grijalbo, 1985.
- Nicol, Eduardo. "Ensayo sobre el ensayo", en *El problema de la filosofía hispánica*. México, FCE, 1998.
- Villoro, Luis. *Crear, saber, conocer*. México, Siglo XXI, 1984.

# Los tres frentes de Sara Levi Calderón en *Vida y peripecias de una buena hija de familia*

ANTONIO MARQUET | PROFESOR INVESTIGADOR DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES DE LA UAM-A

## Resumen

La narradora de la más reciente novela de Sara Levi, *Vida y peripecias de una buena hija de familia*, debe librar una triple batalla: económica, familiar y escritural para reconstruir un mundo que se derrumbó con la publicación de su primera novela, *Dos mujeres* (1990). Desheredada por su padre, que se rompe las vestiduras al saber que su hija es lesbiana, la escritora debe afrontar incluso atentados para sobrevivir en una desigual batalla con su poderosa familia. En el exilio, reescribe-traduce y publica su novela, que es un éxito en Estados Unidos. La escritura le permite superar la culpa por abandonar a sus hijos, el desgarramiento familiar y la inopia, después de haber pertenecido a una acaudalada familia judía. Escritura y reinención personal caminan de la mano en estas "peripecias".

## Abstract

The female narrator in Sara Levi's most recent novel, *Vida y peripecias de una buena hija de familia*, faces a triple struggle: budget, family, and writing in order to rebuild a world fallen apart with the bringing out of her first novel: *Dos mujeres* (1990). Disinherited by her father, who was appalled to find out her daughter was a lesbian, the writer must face an uneven battle with her powerful family in order to survive. In exile, she rewrites/translates and publishes her novel, which succeeds in America. Writing allows her to overcome the guilt of abandoning her children, the family breakdown, and poverty, after being part of a wealthy Jewish family. Writing and self-reinvention walk along these "events."

**Palabras clave:** escritura, familia, culpa, reinención, novela lesbica-México, literatura judía-México.

**Key words:** writing, family, guilt, self-reinvention, lesbica-Mexico novel, Mexico-Jewish literature.

**Para citar este artículo:** Marquet, Antonio. "Los tres frentes de Sara Levi Calderón en *Vida y peripecias de una buena hija de familia*", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 46, semestre I de 2016. México, UAM-A, pp. 147-163.

**D**estaca en *Vida y peripecias de una buena hija de familia* (2015) la capacidad de la protagonista para metamorfosearse cuantas veces fue necesario a lo largo de su vida. Después de trabajar en las empresas de su padre, se vuelve escritora, luego corredora en la bolsa, posteriormente se asocia en una empresa de hierbas en Tepoztlán donde también pone un spa, Ojitos Verdes. Ella es buena tras la caja, en las finanzas o frente al monitor de la computadora. Carne de diván, gusta de lo alternativo. Así es como se entrega a las predicciones de su carta astral que ella sabe actualizar, en la medida en que éstas confirman su vocación escritural y su camino a la sombra, y a las luces, de las jóvenes en flor: "Hasta que le pongas el punto final a tu libro no te sentirás bien",<sup>1</sup> sentencia la astróloga.

¿Qué se oculta tras esta sencilla fórmula para "sentirse bien"? Como es posible apreciar, la escritura aparece como un imperativo a través del cual es posible acallar la culpa, voces superyoicas que desgarran al sujeto. Sólo a través de la elaboración de una obra se construye un espacio que protege contra las imposiciones paternas y la estela de funestas contingencias que deja su desacreditación.<sup>2</sup> Entre las peripecias que enfrentará la narradora se encuentra un doble duelo por el padre ¿cómo vivir sin la persona que, al pronunciar la sentencia de muerte contra la hija, él mismo se da la muerte? ¿Cómo cerrar el hueco dejado por su ausencia primero moral y luego física? En la primera muerte, la disyuntiva confronta al imperativo paterno y el yo. En la segunda muerte, la narradora reconoce que, al partir, ella lo abandonó. "Nunca se me había ocurrido que para él, mi homosexualidad significó abandono."<sup>3</sup> en realidad fue mucho más que eso; sólo la violencia de la reacción paterna puede ilustrarnos sobre lo que sentía, de hecho, fue un parricidio. Uno de los recorridos de *Vida y peripecias de una buena hija de familia* va de la sentencia de muerte a la muerte del juez inflexible.

Siendo Sara Levi Calderón un ente creado a partir de la pluma (es la pluma la que crea a Sara Levi Calderón; no lo contrario), el destino de la narradora ha de trazarse en la escritura, para que tenga dirección y objetivos; ha de leerse para que cobre vida y sentido. Y esa lectura se efectúa en espacios ajenos totalmente al ámbito paterno, a su religión, tradición, cultura y recursos. Fuera de su ámbito de influencia. La voz sibilina continúa:

Lo que tu Carta deja ver, a todas luces, es que no has seguido las líneas de tu destino. Eso es lo que le hace mucho daño a tu salud. Este dibujo<sup>4</sup> es la explicación de una vida compleja[...]<sup>5</sup>

Ciudad de México, San Francisco y Tepoztlán son los principales escenarios de una novela que asciende en más de una ocasión por sendas en la montaña que serán caminos iniciáticos, apartados, al mismo tiempo que son recorridos con aparente facilidad y ligereza. En un momento dado, resulta mejor no ver los precipicios que la novela bordea ese camino por el que se conduce, siempre en ascenso, siempre en busca de horizontes espectaculares, únicos. Así comienza:

Subíamos lentamente por la colina que nos llevaría a Muir Beach. El camino estaba cargado de neblina densa y faltaba poco para la noche. De pronto se abrió un hueco entre las nubes que dejó ver el intenso azul del cielo. En ese momento nos dimos cuenta del despeñadero por el que veníamos zigzagueando; la carretera era tan angosta que apenas si pasaban dos automóviles. Asustada, Grecia me dijo que fuera más despacio. Le aseguré que no debía preocuparse, pues estaba manejando con mucho cuidado y se relajó de inmediato.<sup>6</sup>

De manera simbólica, el inicio de la novela abre a las problemáticas que deben superarse. La escritora está permanentemente en movimiento a pesar de la oscuridad y de la niebla que caen; a pesar de la estrechez y lo sinuoso del camino desconocido. Siempre al lado de la pareja: el sólido enlace de las esposas ilumina cualquier oscuridad. Poco importa cuán despacio haya

que avanzar, lo importante es que la narradora llega al destino: la escritura de sus libros, origen de descalabros y brújula vital.

### Asumir las leyes de la herencia

En el centro de la novela aparece el problema de la herencia. La protagonista se siente desheredada (como de hecho lo fue), como también lo consideran Martín, su hermano mayor, y su madre, Ivonne. Del primero dice la narradora que “Mi padre no lo quiso nunca en sus negocios; la verdad es que nunca se llevaron bien. Mi papá siempre pensó que estaba incapacitado para manejar cualquier cosa”.<sup>7</sup> Al parecer, la desherencia es una enfermedad contagiosa, permanente, incurable. Ambos hermanos están desamparados por el padre. A ellos les toca solamente la descalificación expresada claramente en términos absolutos.

Los cuantiosos bienes del padre convierten el ámbito familiar en campo de batalla, origen de enconadas disputas y resentimientos sin fecha de caducidad. Esto obliga al lector a preguntarse ¿qué es lo que se hereda? ¿Qué significa la herencia, ese bien tan apreciado al mismo tiempo que inalcanzable y marcado por el signo de la insuficiencia? ¿Qué es lo que se trasmite? Sobre todo, ¿qué es lo que un padre trasmite, en términos absolutos y en términos particulares de este contexto religioso y judío, en donde el lesbianismo es un tabú mayor y causa de la desherencia, desconocimiento y expulsión? ¿Acaso hay alguien que pueda llamarse a sorprendido de que florezca el lesbianismo (o la homosexualidad), en una sociedad de hombres, machista? Para muestra basta un botón, el botón de esta flor que abrió sus pétalos, a pesar de ser expulsada de los tiestos paternos.

Es preciso pensar la hacienda paterna y la herencia en otros términos. Considerarlos fuera de los bienes materiales exclusivamente y del control absoluto del padre. Se puede incluir en ella, por ejemplo, el/los recorrido(s) vitales y una manera de andar. Proveniente de Europa del Este (“Mi padre también nació en Ucrania... él también venía del campo. Mis abuelos y bisabuelos eran paupérrimos, y cuando mi papá llegó a México sufría anemia. Luego, poco a poco, salió de la miseria y de las enfermedades”),<sup>8</sup> el padre se asienta en México y se hace mexicano. Él tendrá que plantarse en este suelo en donde conoció primero la pobreza y luego la riqueza. No deja por ello de recorrer y disfrutar el mundo: justamente en su camino de regreso de Europa, cae enfermo y muere en Estados Unidos. *Bon vivant*, de buen diente y fino vestir, el padre sabe disfrutar de la vida, lo mismo que la hija: de tal palo, tal astilla, que ama una cena con vino, a la luz de las velas y goza de noches de placer. Después del sepelio del padre, Grecia recibe a la narradora con una cena:

Después del suculento tentempié, sacó del horno un salmón en salsa de tamarindo sobre un colchón de arroz blanco; su especialidad. Cenamos frente al fuego.<sup>9</sup>

Al igual que la protagonista, el padre sabe cambiar de ramo y ponerse en marcha en cualquier sendero, sea estrecho, sinuoso o empinado. El padre incursionó en la ferretería y el acero, pasa al terreno de los alimentos. No conoce sino un destino en cualquiera de los caminos que emprende: el éxito. Después de conocer algunas de las peripecias de la hija, el periplo Ciudad de México-San Francisco-Tepoztlán, ¿acaso puede la protagonista llamarse “desheredada”? ¿Acaso el camino que em-

prende Sara cuando parte de la casa paterna no reproduce punto por punto la soledad de un hombre que se hace solo y parte desde cero, sin recursos, en un país nuevo? México fue para el padre, lo que Estados Unidos es para Sara. La astróloga ucraniana vecindada en Tepoztlán, la otra Sara, define la herencia paterna en los siguientes términos:

[...] aunque tú no lo quieras creer, tu papá va a ser tu acompañante por el resto de tu vida. Lo llevas dentro de ti como una inscripción indeleble.<sup>10</sup>

Padre e hija se hicieron solos en un país ajeno: su hermano Martín quedó a la sombra de las faldas maternas: su cáncer no es sino la somatización de un pasaje que no dejó huella. La afección pulmonar y las máscaras de oxígeno de la madre remiten a una dificultad de respirar en donde confluye la más siniestra fusión del hijo con su madre; donde el incapaz queda unido a la des-graciada, “el patito feo de la familia”:<sup>11</sup>

Martín llevaba años y felices días de haber claudicado de su vida para convertirse en el hijo obediente y fiel de su madre. No importaba la cantidad de insultos que recibiera de ella, él seguía pegado a sus faldas. Para mí esta servidumbre era lo que lo había enfermado; estaba amarrado a ese odio-amor que madre e hijo se tenían.<sup>12</sup>

El concepto de herencia rebasa lo que se deposita en el banco. No se circunscribe a valores que se guardan en una caja fuerte, escrituras, actas notariales. A pesar de que en el horizonte paterno hubo tres testamentos: uno en que aparecía Sara; otro en que nombra herederos a los hijos de Sara y un tercero que no llegó a

escribir, el problema de la herencia no podía quedar sino irresuelto. Como lo ha señalado Philippe Aries, en sus estudios sobre la muerte, así como hay una herencia material, existe un testamento espiritual y, por ende, una herencia espiritual, simbólica. Hay también un sendero inconsciente, el retorno de lo reprimido, en que los gestos se repiten. Las leyes de la herencia tal como aparecen en este relato, organizan y comandan esa capacidad de transformación; la disposición por levantar los retos y vencer las dificultades desde terminar una novela, conseguir la publicación, difundirla en ambos continentes, triunfar en México, Estados Unidos y Europa. El relato narra esa rara fluidez que lleva a la elaboración creativa, ya sea de novelas o empresas, o de una relación sentimental que se consolida día tras día. Más allá de dejar o de recibir una herencia, lo significativo es asumir una herencia, dar vida a los valores heredados, transformar esos valores en obras. ¿Acaso el testamento no escrito del padre, no es reparado a través de la escritura de Sara? Sin duda habrá quien se sorprenda por estas afirmaciones: el supremachismo del padre no podría dar vida a una escritura lésbica. *E pure sí!* Y, sin embargo, la dio. Sara nació tres veces en el ámbito paterno: al nacer; y recién nacida, cuando su tío la encuentra sin respirar en su cuna; y renace en cada uno de sus libros (porque *Vida y peripecias de una buena hija de familia* es confirmación y celebración de vida, a pesar de la sentencia de muerte y de todos los pesares). Ella se parece a él, lleva su sangre, siempre ha actuado como él. Lo heredado está más allá de lo contenido en el testamento.

Sara tendrá el suficiente talento para dialogar con él más allá de la muerte; para rechazar su mortífero desconocimiento, así como para reconvertir, resignificar los registros paternos

en otros signos, en otros dispositivos, en otros mundos.

## Rigidez y castración

El dispositivo narrativo necesita del engrase paterno, como uno de los disparadores, y no por cierto el menor. Desde esta perspectiva habría que indagar en el universo paterno, en ese patriarca, fundador y viajero, que vive encapsulado en una familia cuyos miembros se sienten defraudados por él: cada uno de ellos, madre, hermanos, hija, vivieron aislados con resentimientos que no logran superar; con culpas que se echan unos a otros con la finalidad de excluir a alguien de la herencia. La herencia desde esta perspectiva funciona como una coartada que posibilita el ataque, la recriminación, el descalificarse, agredirse... más que abrir a un espacio, la herencia se vuelve una arena.

La exclusión del testamento deja honda huella en Sara quien no recibe herencia, sino una cantidad de 250 mil dólares que considera como premio de consolación. Tiene incluso que contarse mentiras para sentirse como parte de la familia: tal fabulación está sin duda en el origen de esa voluntad de novelar, una forma más de crearse otra familia en donde quede incluida, de la que no sea apéndice incómodo. La narradora señala:

Desde un principio preferí llamar a este dinero "mi herencia". Esa mentira me hacía sentirme parte de mi familia, no la castigada, la que no merece nada.<sup>13</sup>

¿Hay alguien en la familia del "Sr. Levi" que merezca algo? Si el "Sr. Levi" se caracteriza por menospreciar a sus propios hijos con saña

más que escalofriante, quizá formar parte de la “familia Levi” pase por el castigo, por ser un no-merecedor.

A pesar de la inmensa admiración que siente la narradora por su padre, éste es descalificador, el que deshereda, el que tiene la capacidad, misma que ejerce, de declarar muerto (en este caso muerta) a quien se aparte de sus principios; el que prefiere a sus nietos, por encima de sus hijos. De hecho, arrebató la tutela de sus hijos, Roberto y Jack, a su propia hija. Debajo de la idealización de la narradora hacia su padre, no queda sino muy claro esa permanente descalificación paterna que:

Nunca se me había ocurrido que para mi hermano debió de ser terrible el que se me considerara a mí la inteligente y a él, el inepto.<sup>14</sup>

Significativa observación en la que se percibe nítidamente el papel de concientización que tiene el acto de narrar. Desde esta perspectiva, novelar promueve un profundo *insight*; promueve una epifanía lésbica.

Admitamos que ese padre sin nombre es una fuerza mortífera. El apellido “Levi” (si la narradora lleva el apellido Levi, por lo tanto, el padre debe también portarlo) no es sino un manto que le confiere la narradora. El padre que da vida, decreta también la muerte, pronuncia a los cuatro vientos la descalificación, provoca la desdicha más profunda y prolongada. Es un padre admirado y temido; admirable y aterrador. Es “un macho autoritario que sólo acepta aplausos”.<sup>15</sup> Esta figura tan carismática actúa como *Uhr Vater*, el padre de la horda primitiva, devorador de sus propios hijos, castrante, que aplasta a los hijos; los mutila, los persigue, cuando no alimenta enconos entre ellos tanto para

asegurarse de la soledad de los hijos, como de que éstos no formarán alianza contra él: al genio destructor no se le va una. Habrá que partir a otros horizontes para ponerse a salvo de su ferocidad, de su influencia, de su omnipotencia, de su manipulación, de los principios rígidos e inalterables que impone. Con él impera la lógica de todo o nada. No se trata sólo de él, sino del poder sin sombra que ejercen los varones de la familia, como es el caso del tío, el famoso rabino que impone beaterías a su familia.<sup>16</sup>

La rigidez de los brazos del padre en su sepelio es una imagen poderosa y sintomática de todo ello. Como parte del rito funerario, sacerdotes católicos habían cruzado los brazos del empresario sobre su pecho, lo cual será motivo de escándalo para los rabinos que sólo a base de mucho esfuerzo logran descruzarlos, pero sólo logran dejarlo con los brazos levantados (¡cualquier cosa excepto la cruz que ha promovido la hoguera y la persecución!).

El ataúd[...] había quedado parcialmente abierto. Esto porque los brazos del señor Levi estaban alzados al cielo como pidiendo misericordia. Para remediar el desmán, los religiosos habían puesto una sábana encima de la caja. La congregación entera miraba estupefacta cómo mi padre abandonaba este mundo.<sup>17</sup>

A este inconveniente se suma otro: no pueden enterrarlo porque los rituales religiosos que se celebran impiden hacerlo; pasan dos semanas antes de que el cadáver del padre encuentre sepultura. Todas estas dificultades para el sepelio son significativas. Los hijos, Martín y Sara, permitieron que enterradores católicos prepararan el rito funeral. Una forma sin duda de librar sus restos a contingencias expoliatorias.

## La escritura bajo la sombra de la muerte

En el destino de Sara Levi Calderón está enterrar a su familia, lo cual hace con cada uno de los miembros de su familia, así como en el caso de su amigo editor. En este contexto es importante destacar dos decesos, la descripción de dos ritos funerales en *Vida y peripecias de una buena hija de familia*: las exequias del amigo y del padre. La madre y el hermano morirán sin que la narradora refiera los ritos para su entierro (en contraste, es significativo que el relato se detenga en los detalles de la agonía materna, prolongada, desahuciada, dolorosa, aislada). El enterramiento procesado en la labor escritural cobra una honda trascendencia: la novela cobra significado de un túmulo.

El primer deceso, el de Tedi Matthews, a quien está dedicada la novela, es una muerte anunciada: cada uno de los detalles ha sido pensado y programado como una preparación para la muerte y exequias. La ceremonia luctuosa del amigo es un éxito en el que todos los integrantes del entorno juegan un papel determinado. En el caso del padre de la protagonista, los preparativos corren a cargo de los religiosos, quienes deciden todo. La primera es una muerte anunciada; la segunda, una muerte sorpresiva. Una muerte en el lecho previsto para ello frente a una muerte en el hospital, en el extranjero. La primera es la muerte del amigo que impulsó la escritura de la protagonista. La segunda es el fallecimiento del padre que la desheredó. En el primer caso, el lector asiste a un entorno homogéneo que se produce en un grupo integrado; en el segundo, a un entorno desarticulado, carcomido por la rivalidad. El primero es espacio festivo, el segundo es un panóptico desde donde se puede observar para linchar: es decir, es un espacio

jerarquizado. Los invitados a la celebración de la vida de Tedi se divierten, toman la palabra, actúan con un guión que escribió el propio Tedi.

El primero es el amigo que introduce al mundo editorial norteamericano; el segundo es el padre que pretende cerrarle a su hija cualquier opción en la diversidad. Tedi le abre las puertas a San Francisco y al mundo editorial, donde Sara presenta su libro. El padre le cierra las puertas de su mundo, su fortuna y su casa. Al hacerlo, abre las esclusas para la fuerte hostilización hacia ella por parte de su familia y de su comunidad, labor a la que se entregan con particular docilidad y empeño.

Siendo la muerte uno de los temas centrales de la novela, el otro panel infaltable es el duelo, que se elabora en diferentes ámbitos: en el profesional, la escritura aparece como el duelo de la expulsión de la protagonista; desde el cambio de domicilio, la creación de un nuevo espacio vital, empezar desde cero. Esto lleva también a la consolidación de la relación con Grecia. Asimismo, se traduce una novela que se presenta en Estados Unidos y en Europa. México dejará de ser el asiento de la escritora. Es preciso partir para ponerse a salvo de un padre furioso, elaborar el duelo creando un espacio vital ajeno al padre y sus valores.

El decreto de muerte contra la protagonista se pronuncia desde el seno familiar. Se trata de una expulsión, de una abierta desacreditación: “me habían mandado a las rejas sin mis chivas”.<sup>18</sup> Nada más fuerte como la masiva condena a su forma de vida, a la subjetividad, a la vida emocional de la protagonista. Sobreviene entonces la soledad, el desplome en la salud, la depresión, problemas en la pareja, un cambio económico radical. De repente, todo gira en torno a la supervivencia, al hecho de plantar el pie en un país diferente. Se pronuncia muy

fácil la fórmula “borrón y cuenta nueva”, en realidad se requirió de años para que las nuevas cuentas comenzaran a ser positivas, a rendir; lo importante fue que, desde el primer momento, el borrón fue radical, sin dubitaciones, ni parcialidades. Sara tiene clara conciencia de que sus hijos serán siempre supremachistas (si no lo hicieran tendrían que respetarla y reconocer su lugar en la familia, lo cual obviamente no les conviene por cuestiones financieras). El trabajo de duelo y de creación corrieron paralelos. ¿Quién puede dudar del valor estratégico del supremachismo? No se trata de lesbofobia u homofobia. Las fobias no se controlan, el supremachismo reporta beneficios contables concretos.

A pesar de la desmesura del aspaviento, el decreto no condujo a la muerte del alma. La protagonista resucita, no al tercer día, pero sí una vez que subió a la gloria... literaria: cuando presenta su libro en San Francisco, la escena es de acogida calurosa:

Cuando llegué al salón de la librería lo encontré repleto. La mayoría eran mujeres que habían leído el libro. Por primera vez me sentí como una escritora de verdad y no como una pecadora lesbiana y una perversa. Nadie me dijo que era una madre despiadada o una hija mal agradecida. Recuperé el sentido de ser alguien común y corriente.<sup>19</sup>

Los ejes de la vida de la narradora han cambiado de manera drástica.

La muerte del padre es particularmente sorpresiva y traumática, llena de incidentes, que son al mismo tiempo síntoma y emblema de una familia. Parecería que nadie cuida sus restos (en especial, en el aspecto del cumplimiento de sus ritos religiosos). En el sepelio hay violencia

contra el cuerpo del padre, que no dio todo, a pesar de la cuantiosa fortuna que deja y de lo que en vida proveyó. A fin de cuentas, se trata de un padre que tiene una puta (como exhibe el título de un capítulo de *Vida y peripecias de una buena hija de familia*). Es decir, lleva una vida escindida: de intensos y variados placeres materiales y de infelicidad para el grupo familiar. La rivalidad entre hermanos, seguramente es alimentada por las figuras parentales que se han confrontado.

En cambio, la muerte del amigo, forma parte de una cultura que hubo de aprenderse, en primer lugar, en el sentido de que mientras los mexicanos celebran la muerte, los norteamericanos celebran la vida y hechos del muerto. En segundo lugar, en el fuerte trastocamiento generado por el VIH, que irrumpe en el centro emocional de una comunidad unida, con un fuerte impulso, con gran solidaridad. Allí están para prestar el auto, para echar una mano en el momento del cambio de domicilio. Allí están para reconocer al otro por su talento. No para perseguirlo y silenciarlo como es el caso de la familia de la protagonista. Para festejar. Se trata de una comunidad con logros, que se representan en ceremonias, en cocteles, en presentaciones. Una comunidad que celebra incluso la muerte; que no conoce fronteras, idiomas, ni permite que el sujeto se enfrente solo a los retos de la supervivencia. Una comunidad en que los objetivos están por encima de rivalidades, envidias, cotilleos y diferencias. Las relaciones se establecen con espontaneidad y facilidad. Al mismo tiempo, la ayuda que se presta es concreta, oportuna, en el momento que se requiere. La amistad con Sara se construye después de que Tedi hubiera leído a la autora. Cuando acude a su primera cita, él ya ha leído su obra con auténtico interés y concentración.

Ante la pérdida del grupo familiar (“No sólo estoy dejando México, estoy dejando a mis hijos, a mis padres, estoy dejando mi casa, estoy dejando todo”),<sup>20</sup> la protagonista construye un mundo de amigos binacional, sin encerrarse en el gueto lésbico, religioso, étnico, nacionalista. Ha salido del gueto y esa salida es para siempre.

Por otra parte, Tedi y Sara luchan contra decretos de muerte. Las siglas portadoras de la muerte son el VIH en el caso de Tedi. La desgarradura de la ropa del padre, en el caso de Sara. Ambos, además, luchan contra la condena parental basada en creencias religiosas inflexibles. Sara señala cómo la hermana irrumpe en el ámbito fraterno con el veneno del fanatismo:

Kathy, su única hermana, llegó a verlo de Milwaukee sustituyendo a su madre. Kathy era una cristiana devota y al igual que ella, quería que su irreverente hermano volviera al cristianismo. Le insistía que se arrepintiera de ser gay, que era la única manera para que lo absolvieran de sus pecados.<sup>21</sup> (106)

Los puntos de identificación (rivalidad fraterna, padres maldecidores, leyes excluyentes) entre la narradora y Tedi se multiplican en el terreno familiar y religioso.

A pesar de esto, las historias de éxito aportan un gran optimismo en la novela: los esfuerzos coronados por el éxito; la posibilidad del exilio y retorno, la prueba de que se pueden superar los fuertes desgarrones por los que atraviesa la vida de la diversidad sexual. Cada etapa pasa por un rompimiento, por la muerte grupal, social. Como lo muestra *Vida y peripecias de una buena hija de familia*, en la vida de gays y lesbianas las rupturas se elaboran a través de una vida creativa. No hay marcha atrás en el descubrimiento e invención de nuevos horizontes.

Los escollos y dificultades no son menores. La ruptura familiar es enorme. La recreación personal (cambio de domicilio, de país, de lengua, hasta de arreglo personal), el parto de la obra, son posibles a través de la escritura. Al universo rígido y asfixiante de la vida heteronormada, existen otros espacios de creación de la comunidad lésbica, donde Sara puede decir que “Recuperé el sentido de ser alguien común y corriente”.<sup>22</sup>

De hecho, la narradora nunca fue una persona común y corriente. No lo fueron sus problemas, sus rupturas ni sus soluciones. Tres son los frentes en los que tuvo que luchar para salir a flote: la trinchera familiar, escritural y amorosa.

Es en el seno de la familia donde la guerra escala en una lógica de destrucción sangrienta: incluye un frente materno, paterno y fraterno. La sabiduría de Medio Oriente dice que a quien tiene paciencia, se le concede ver cómo pasa el féretro de su enemigo rumbo al camposanto: es justamente lo que sucede en *Vida y peripecias de una buena hija de familia*. Las guerras por la pareja y la escritura se libran propositivamente. La escritura se traduce en libros, traducciones, presentaciones. El auto-parto se realiza en el escritorio, pero abre un universo comunitario.

El frente paterno es el más difícil por la intensidad de la relación, por la violencia de los golpes. Y, sin embargo, en el balance final, “[...] sabía que estar viva y entera, a pasar de haber sido dada por muerta, había sido mi gran aprendizaje”.<sup>23</sup> Estar vivo sin más, vivo siempre, en linealidad sin accidente, sin altibajos ciertamente es poco tonificador, además de poco probable, para confirmar su postura como escritora es preciso pasar por varias muertes y tramitar varios procesos de duelo. La narradora emerge resucitada gracias a la recordación que favorece el renacimiento en otras coordenadas, fuera de los

condicionamientos y manipulaciones paternas. La astróloga ya le había dado la clave:

Todo presente inmediatamente se vuelve pasado. En un santiamén sólo queda la memoria. La memoria le da significado a la vida: ordena los hechos como si fuera un continuo. Luego viene la interpretación de ese aparente continuo. Eso ya es creación, es literatura. Poner orden en la memoria es parte de la invención creativa.<sup>24</sup>

Parecería que la astróloga-bruja funciona como un espacio que vuelve consciente lo que apenas entrevé la narradora. O viene a constituirse como una especie de alter-ego de la narradora cuyas acciones traducen el significado de las predicciones. En todo caso, la Sara de Ucrania, establecida en Tepoztlán, es “la mujer que me abrió la mirada a otra realidad. Alguien que había marcado otra dirección en mi vida”.<sup>25</sup> La coincidencia de los nombres promueve también esa identificación tan profunda. De tal forma que el parto del nuevo libro, es un auto-parto desde las cenizas.

Al hablar públicamente de estos temas comencé a pensar diferente de mí misma, a sentirme orgullosa de haberme atrevido a ser quien era. Dejar de mentir y aceptarme, fue el principio de una transformación profunda.<sup>26</sup>

Esa aceptación pasa por despojarse de un pasado y un sistema axiológico que es una loza para el sujeto lésbico. En esa *Vida y peripecias*, el padre que da vida, también prodiga muerte. Quien ofrece todo, también puede retirar todo. Así, sin más. Ser omnipotente, admirado y amado, el padre sólo se maneja en la totalidad. Puede ser

luminosidad sin sombra tanto como oscuridad sin destello alguno. Ser amado y temido. Ser total y también totalidad perdida. Lo inamovible y persistente voz de ultratumba. Cuando vive, sólo hay una vía, la suya. Sólo una modalidad, la suya. Su amor incluye el kit completo, total (axiología, carácter empresarial, epicureísmo, entrega al trabajo, disciplina, sumisión). De tal forma que su desamor es devastador. Pone el tapete y también lo mueve e incluso lo quita sin miramientos. Su amor exige apego total; sumisión a su Ley. El padre requiere, para comenzar a hablar, que no haya más nada sino su Ley. Jugando a valores entendidos, condena a quien no la respeta al pie de la letra. También sentencia a quien no lo hace con la eficiencia que él reclama. Por lo tanto, pronuncia la sentencia de muerte, porque puede y porque no permite reformas o cuestionamientos a esa Norma aterradora, inflexible y feroz. Ofrece todo y exige todo. Nada de parcialidades.

Al conductor mismo no le hace falta amar a ningún otro, puede ser de naturaleza señorial, absolutamente narcisista, pero seguro de sí y autónomo.<sup>27</sup>

Lo poquito no lo entiende. No es lo suyo. Es pasional en su amor y en su desautorización. No admite negociaciones. Su lógica es de todo o nada. Es tan hábil y tan consciente de su poder, que desestabiliza y somete al demandar:

[...] lo que me estaba pidiendo era claudicar de todo lo que era importante para mí: la escritura, mi amor por Grecia, pero sobre todo, mi libertad. La pobreza no me gustaba pero no quise doblegarme.<sup>28</sup>

Justamente había que purgarse de esa totalidad aplastante, para germinar fuerte y tenaz, sin doblegarse. La narradora afirma que la ley paterna no rige en su palpitar y hace del batir de su corazón, sensibilidad e imaginación, una ley... de papel. Se trata de leyes que estructuran y modelan al relato. Ni más ni menos. Se trata de lo escrito en un papel que abre a horizontes. Un universo en donde no reina el gran zar de la mayor industria. Un mundo que él no sospecha siquiera; en donde es posible yacer con Grecia (desde esta perspectiva, qué enorme significado cobra este nombre: Sara elige entre el Oriente y Grecia, entre el despotismo levantino beligerante e inflexible y la democracia), donde son posibles los desplazamientos a California, Europa, Tepoztlán. Es el universo de la edición: de las editoriales. Al Libro, que pretende ser verdad absoluta y excluyente del Dios único,<sup>29</sup> los libros, portadores de verdades, intuiciones, desciframientos, hallazgos de subjetividades.

Era preciso salir de los cauces de ese poder para ser, construirse y salvarse. Las estrellas, en la carta astral, lo habían preestablecido. Faltaba el impulso de una voluntad fundadora que tomara la palabra y la batuta. La narradora conocía la magnitud del reto y lo asumió con todo y al mismo tiempo con nada. Es decir, con las entrañas y haciendo tabla rasa al pasado, al padre, a la Ley y al Libro: es decir, a la herencia, en el reducido significado que le otorga el padre.

El significante "herencia" se construye con diferentes sentidos, se realiza en obras diferentes desde la violencia hasta la publicación de una novela, desde la independencia y la autonomía, hasta la dependencia y necrosis, desde la asfixia hasta la creación de un *lesbiar-cado*. La polarizada imagen del padre, permite la construcción de contrastados senderos.

Diversas circunstancias se anudan en torno de la muerte del padre, sin duda, una de las secuencias más amplias de *Vida y peripecias de una buena hija de familia*. Primero Sara sueña al padre muerto: en el espacio onírico, ella es llamada para identificar el cadáver, que tiene una etiqueta colgante del dedo en la morgue. El padre ha pasado a la categoría de cuerpo inerte. La narradora, nada ha tenido que ver en la muerte del padre (¿crimen, accidente?). Sara sólo tiene que reconocer el cadáver. Sin duda, el sueño breve pero muy significativo, es el último panel de un proceso parricida largo. Sólo conocemos la estampa final, no los detalles del profundo malestar y las mociones agresivas dirigidas hacia el padre. Sin embargo, parecería que ya no es preciso matarlo, puesto que aparece en la morgue, en ese espacio institucional que siempre fue el suyo. "Alguien" lo hizo: la soñante, por ejemplo. Didier Anzieu señala que:

Crear es siempre matar, imaginaria o simbólicamente, a alguien, y el proceso se facilita si ese alguien acaba de morir pues puede matársele con menos sentimientos de culpa.<sup>30</sup>

Y añade inmediatamente:

La obra se construye sobre la destrucción de una de las figuras que constituyen el Superyó, figura no solo inhibidora y maldicidora, sino además, y sobre todo, de una fecundidad insuperable.<sup>31</sup>

Coincidentemente el proceso de la muerte de la figura paterna termina en la víspera de la presentación de la obra en Europa, cuando Sara se prepara a entregar el prólogo y a viajar a presentar la obra.

## La olla exprés

La familia de Sara es un grupo unido, herméticamente cerrado, con fuertes tensiones: justo como olla exprés. Al igual que la posición del individuo frente a la comunidad, para Sara Levi Calderón, la situación familiar no puede ser más difícil:

[...] la gente pudo observarme a sus anchas. Comentaban entre ellos, me veían y desviaban la mirada: no faltaba quién le diera un codazo al vecino para que notara mi presencia.<sup>32</sup>

La estigmatización se hace de manera perfectamente orquestada, minuciosa, a fondo. La víctima de la hostilidad se encuentra sola e inerme en el centro del grupo sin poder moverse o hacerse de lado. Al fallecimiento del padre, es preciso recibir el linchamiento con la reprobatoria mirada de acero. La comunidad judía en pleno se entrega a la lapidación con premeditación, alevosía y ventaja: no hay misericordia. Sara Levi Calderón lo dice claramente: "Yo era vista como basura".<sup>33</sup> Sin atenuante, circunloquio, caridad, la hostilidad se expresa con contundencia.

Lo que sucede en la sociedad sucede en el ámbito familiar. No es raro que la protagonista afirme que "Toda la situación con mi familia me sacaba de quicio".<sup>34</sup> Como remata la narradora para cerrar un párrafo. Más adelante se preguntará: "quién tomaba las decisiones"<sup>35</sup> en los momentos de mayor desestabilización y crisis en el que la barca iba a la deriva en medio de la borrasca, para poner el dedo en la deriva familiar sin la figura del padre. En todo caso, la exclusión de que es objeto opera de manera constante pues ella es la última en enterarse de las emergencias. Convocada en términos de

testigo pasivo, y para no dejar, otros tomaron decisiones, las menos adecuadas, las menos racionales. Del fallecimiento de su padre, así como del internamiento de su madre en el hospital, le anuncian al final. Después de haber jugado un papel central durante su juventud y buena parte de su madurez, incluso de haber sido la preferida de su padre, la posición de Sara en el grupo familiar da un giro radical, para convertirse en marginal, frágil. El precio que pagó la narradora por la decisión de optar por la lesbiandad fue elevado. Su opción significó un cambio radical en todo el universo emocional, grupal, profesional de Sara Levi Calderón. De esta forma:

Poco a poco me fui alejando del grupo, me sentí profundamente huérfana, ajena a mi familia. Era una sensación devastadora, como si no hubiera dónde detenerse para no caer al precipicio.<sup>36</sup>

Si por el lado materno, las hermanas Irina e Ivonne sostienen una fuerte rivalidad, en su familia, el lugar privilegiado del varón, es fuertemente disputado por Martín y Sara. Martín parece no tener sino golpes para su hermana: desde niña, Sara se refugia en los cariños de su perra, la Loba, para consolarse de la violencia fraterna. Posteriormente, al discutir la herencia, Martín tiene que ser detenido por los asistentes a la junta para que no golpee a su hermana. Puños en lugar de palabras es la fórmula de Martín; Sara responde con palabras en lugar de golpes.

A pesar de la unidad familiar, reina en la familia una falta de comunicación: la palabra no circula. Se anuncia, pero no se articula. Los intercambios verbales se vuelven intentos fallidos de algo que no alcanza a decirse: De esta forma, cuando Sara encuentra a su madre en

el hospital, la primera cosa que entiende de la confusa situación es que: “era obvio que quería decirme algo”.<sup>37</sup> Lo mismo sucedió en el caso de su padre. Siempre hay algo que está a punto de decirse; y a pesar de ello, siempre se queda en el silencio. Hay un decir que no fluye; un laberinto del decir en una familia que se puede caracterizar por un decir accidentado.

En este contexto, novelar no es sino el exitoso esfuerzo por poner en claro esa opacidad con la que circuló la palabra en su familia. La novela se transforma en un decir rico, un decir con fuertes resonancias; en un tejido fuertemente articulado. La empresa de novelar tiene una dimensión fundante: es un espacio para el lesbianismo. Un espacio a la vez amplio e íntimo, creado por una voz narrativa lesbiana sobre las resonancias que tiene la fundación y consolidación de la pareja lesbiana.

En el plano fraternal, en el recuento final, se puede observar que mientras Martín crea un cáncer pulmonar, Sara publica dos novelas, *Dos mujeres* y *Vida y peripecias*. Si en un momento, ella fue expulsada de su familia y de la comunidad judía, posteriormente colocó dos obras fundantes en la lista de libros imprescindibles de la literatura lésbica mexicana. Página a página, los universos lesbiano y familiar se polarizan en *Vida y peripecias de una buena hija de familia*. Es desde ese apellido, Levi, nombre de pluma, que inventa para autonombrarse, firmar y darse vida literaria, desde donde la hija rebautiza a su padre y, por ende, a toda su familia, que, en la autoficción, llevan el nombre escogido por ella. De tal manera, la Levi se convierte, se podría decir, en “Patriarca”, pero es importante acuñar un término para ella: Lesbiarca. Porque de eso se trata justamente, de fundar un universo allí donde se había decretado la muerte; de hacer florecer un solar “maldecido” al que se le había

retirado sol, agua y abono; de hacer el recuento, no en un registro plañidero, gemebundo. No, se hizo con optimismo y firmeza, con la sangre de aquellas hemorragias con que se somatizó el gran desgarre. La novela en este sentido aparece como la gran sutura de la narradora a esa hemorragia.

A la rigidez de los brazos abiertos del padre, corresponde el aislamiento de la madre que “tenía la boca cubierta con una mascarilla de oxígeno”.<sup>38</sup> Madre e hijo, Ivonne y Martín, agonizan en el mismo hospital, uno enfrente del otro y, sin embargo: “Ninguno de los dos supo que tenía al otro enfrente”.<sup>39</sup>

Se trata de una familia en la que se atizan los odios desde las posiciones de autoridad. De una familia en que no hay clemencia: “Mi abuela solía decir que Ivonne era el patito feo de la familia; comparaba a sus dos hijas abiertamente”.<sup>40</sup> No es sorprendente a partir de esta organización familiar saber que “la envidia era el componente que convertía en verdaderas enemigas a las hermanas; competían calladamente, odiándose a muerte”.<sup>41</sup>

Las estrategias paternas de manipulación no son débiles ni ocultas. Entre padre e hija hay una prueba de fuerza que es preciso ganar para fundar una vida nueva. Sólo cuando las cartas están echadas, se abren los mares para establecer las fronteras del pasado y el futuro ante la perspectiva del vacío del presente.

En este enfrentamiento la historia de Cástulo, el empleado de su padre, es significativa. El padre apoya a un golpeador de mujeres que terminaría matando a su esposa. El hecho de que no respete y apoye las decisiones de su hija cobra un cariz inquietante: a las mujeres se les puede golpear e incluso matarlas pero que no sean independientes, creadoras, autosuficientes.

En este contexto, también resulta significativo que la lujosa mansión del padre de Sara en el Pedregal, haya sido construida por un arquitecto gay:

Mis padres vivían en un impresionante invento decorativo<sup>42</sup> creado por un renombrado arquitecto mexicano. Un señor de buena familia reconocido como un maricón de buen gusto. Entre él y mis padres compraron las antigüedades en Nueva York, París y Los Ángeles.<sup>43</sup>

A pesar de ello, el padre es “retrógrado como percherón ruso”.<sup>44</sup> No tiene empacho en confiar un proyecto tan importante como la construcción de su mansión a un arquitecto gay, sin embargo, su actitud no muestra la menor apertura cuando se trata de su hija... “extraña” inconsecuencia.

La narradora señala que:

Lo quise mucho pero nunca dejé de tenerle miedo; frente a él me sentía como una niña aterrada. Por eso no pude dar el primer paso para que las cosas cambiaran. ¿Cuándo dejaré de ser una indefensa y débil criatura? ¡qué terrible nunca acabar de crecer!”<sup>45</sup>

La narradora no puede estar en el campo materno, que está definido como el de una hermana envidiosa de la suerte de la hermana consentida. La madre juega en el equipo de la niña malquerida abiertamente estigmatizada por una madre que la ha catalogado de manera radical: tal como el padre Levi hace con Sara y su hermano.

Para recapitular, en *Vida y peripecias de una buena hija de familia*, se puede seguir la lucha encarnizada entre madre e hija, Sara la refiere sobre todo en el momento de la muerte del

padre en donde la figura de la madre cobra especial relevancia.

Menospreciada a lo largo de la vida, el retrato de la madre es particularmente gris, desfavorable y hacia el final, como se ha señalado, se vuelve siniestra. Desde niña se comienza a perfilar como la mujer que goza de poca simpatía frente a una hermana particularmente simpática. Posteriormente se convierte en la madre que no sabe cuidar a su hija: Sara hubiera muerto de no haber llegado el tío y descubierto que no respiraba (tal escena marca el origen del odio entre madre e hija). Junto al padre, Ivonne es la mujer sustituida por “una puta”, una amante del padre con la que no es improbable que haya tenido hijos. Por último, es la madre castrante que humilla al hijo y lo mantiene atado a sus faldas. Los detalles sólo sirven para ridiculizar a “Maquiavela” como la moteja uno de los hijos de Sara: Ivonne es una mujer que no se ha actualizado: los hijos de Sara se ríen de la forma arcaica en la que lleva sus anotaciones financieras, en un cuaderno.

Al colocar a la figura de la madre frente a la de la hija, la confrontación reporta datos contundentes: en cuanto a la relación, intereses, biografía. Sara es la revolucionaria en cuyo monitor aparece la leyenda de una mujer con un objetivo claro: la de ser una lideresa que abre horizontes a las mujeres. Parecería que sólo en el terreno de la imagen, la madre puede cobrar cierta relevancia. Cuando Ivonne y Sara suben a la limosina que las trasladara al panteón para el entierro del padre, madre e hija se observan: están impecables. Se dan una mutua aprobación en cuanto al aspecto y arreglo personal: impecables. Sin embargo, el lector sabe que tras las apariencias hay dos historias contrastadas, dos formas diferentes de proceder. Las apariencias son sólo apariencias.<sup>46</sup>

En tan reñida confrontación fálica, una y otra vez, Sara se siente acuchillada por la madre, en diversas ocasiones afirma que le clava un puñal. La madre sabe herirla profundamente; no duda en hacerlo. Por ejemplo, Ivonne sustituye a Sara en la fiesta que ofrece el hijo de Sara tras la brillante titulación de su esposa. Sara no fue invitada. Sólo le informa la madre para significarle que ella ocupó el lugar de Sara, quedando ésta excluida. Aunque haya muerto el padre, nada cambiará: seguirá siendo aislada por su madre, por su hermano, por su familia. Vivo o muerto el padre, ella permanecerá fuera.

Si de niña fue opacada por su hermana, en la edad madura Ivonne será ensombrecida por el carisma de su esposo y luego, por las repercusiones de la obra de su hija, decidida a trascender con una obra faro para las mujeres. Mientras Ivonne no se queda sino con un jirón de la herencia del patriarca, y se complace en practicar juegos humillantes con sus hijos, con Sara a la que promete una parte de la herencia

para luego informarle que siempre no. Y con su hijo de quien, por ejemplo, se burla de que utilice zapatos de un número mayor para que pueda presumir de tener un pene grande, indicado por el tamaño del zapato. Nuevamente, se cultiva la apariencia que oculta la castración de su hijo, que termina convirtiéndose en pareja de una hermana de la sirvienta.

De las crisis, especialmente las grandes crisis, es preciso salir fortalecidos. Es vital construir el puente hacia la otra orilla o naufragar. No basta con flotar o nadar de muertito. Sara erige un puente escritural e inicia la exploración de una nueva tierra asentándose en el barrio gay de San Francisco.

No sólo opta por un amor lésbico. Sara va a la misma ciudad de San Francisco: la Meca elegebetera. Sara se vuelve escritora lésbica. Su expulsión y decreto de muerte se vuelven emblemáticas. Vienen a metaforizar cada una de nuestras expulsiones y muertes por las que hemos pasado.

## Notas

- <sup>1</sup> Sara Levi Calderón, *Vida y peripecias de una buena hija de familia*, p. 44.
- <sup>2</sup> *Dos mujeres* (1990), primera novela de Sara Levi Calderón, es un torbellino de pasiones, desde el brutal odio y envidia fraterna, la fuerte manipulación marital y familiar, y la firme opción por la sexualidad y la escritura que es el flujo donde se drena todo esto.
- <sup>3</sup> S. Levi Calderón, *op. cit.*, p. 130.
- <sup>4</sup> Es en el trazo del dibujo en donde se descifra el destino de la narradora. Al igual que su mujer, Grecia, la adivina dibuja.
- <sup>5</sup> S. Levi Calderón, *op. cit.*, p. 44.
- <sup>6</sup> *Ibid.*, p. 13.
- <sup>7</sup> *Ibid.*, p. 81.
- <sup>8</sup> *Ibid.*, p. 79.
- <sup>9</sup> *Ibid.*, p. 129.
- <sup>10</sup> *Ibid.*, p. 52.
- <sup>11</sup> *Ibid.*, p. 167.
- <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 158.
- <sup>13</sup> *Ibid.*, p. 132.
- <sup>14</sup> *Ibid.*, p. 81.
- <sup>15</sup> *Ibid.*, p. 51.
- <sup>16</sup> “También estaba mi tío Simjah, el hacedor de milagros de la comunidad judía. Siempre había pensado que él era el típico dictador[...]” (p. 121) nuevamente en su figura se reconoce tanto la fuerza de carácter de una persona impositiva, inflexible, con el carácter protagónico que tiene en el seno de la comunidad judía: “Su generación fue pilar de nuestra pequeña gran minoría[...]” quiero destacar que se trata de dos figuras parentales que son “pilares”.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, p. 120.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, p. 73.
- <sup>19</sup> *Ibid.*, p. 63.
- <sup>20</sup> *Ibid.*, p. 83.
- <sup>21</sup> *Ibid.*, p. 106.
- <sup>22</sup> *Ibid.*, p. 63.
- <sup>23</sup> *Ibid.*, p. 147.
- <sup>24</sup> *Ibid.*, p. 52.
- <sup>25</sup> *Ibid.*, p. 147.
- <sup>26</sup> *Ibid.*, p. 63.
- <sup>27</sup> Sigmund Freud, “La masa y la horda primordial”, en *Ibid.*, p. 118.
- <sup>28</sup> S. Levi Calderón, *op. cit.*, p. 122.
- <sup>29</sup> A este respecto conviene recordar que un tío “Estaba convencido de que yo había matado a mi papá porque desobedecí la santa palabra de la Biblia al divorciarme”. (*Ibid.*, p. 161.)
- <sup>30</sup> D. Anzieu, *op. cit.*, p. 39.
- <sup>31</sup> *Idem.*
- <sup>32</sup> S. Levi Calderón, *op. cit.*, p. 120.
- <sup>33</sup> *Ibid.*, p. 121.
- <sup>34</sup> *Ibid.*, p. 161.
- <sup>35</sup> *Idem.*
- <sup>36</sup> *Ibid.*, p. 125.
- <sup>37</sup> *Ibid.*, p. 161.
- <sup>38</sup> *Idem.*
- <sup>39</sup> *Ibid.*, p. 165.
- <sup>40</sup> *Ibid.*, p. 167.
- <sup>41</sup> *Idem.*
- <sup>42</sup> Es sintomático que la narradora no dé el título de hogar, casa o mansión al recinto donde vive el padre e Ivonne.
- <sup>43</sup> *Ibid.*, p. 113.
- <sup>44</sup> *Ibid.*, p. 22.
- <sup>45</sup> *Ibid.*, p. 129-130.
- <sup>46</sup> En *Dos mujeres* también se denuncia este cultivo de las apariencias: “Mis hijos llegaron varias horas después. Venían del trabajo. Me miraron de arriba abajo y me dieron un beso, sólo porque tenían que cumplir con las apariencias frente a las visitas”. (*Ibid.*, *Dos mujeres*, p. 283.)

## Bibliografía

Sara Levi Calderón. *Vida y peripecias de una buena hija de familia*. México, Voces en Tinta, 2015.

\_\_\_\_\_. *Dos mujeres*. Barcelona, Egales, 1990; 2014.

Anzieu, Didier. *El cuerpo de la obra: ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*. México, Siglo XXI, 1993.

Laplanche, Jean y Jean Bertrand Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Colombia, Labor, 1994.



# Christine Hüttinger, *Cronología de los sentimientos*

GABRIELA DOMÍNGUEZ CÁRDENAS

**E**mpecé a leer *Cronología de los sentimientos* en la playa. Fui a Oaxaca a pasar Año Nuevo con mi hermana y, como siempre que voy a la playa, me llevé un par de buenos libros. Quizá es difícil pensar que la mente pudiera ser capaz de hacer algún tipo de sinapsis en medio del calor y teniendo las olas en frente; y, sin embargo, tras un par de páginas yo ya estaba en alguna montaña, lejos del calor, o en alguna congestionada calle neoyorkina. El libro me absorbió y la única forma de constatar que, en efecto, estaba en la playa era tomando el coco que tenía al lado, cada tantas páginas.

Este libro de cuentos, relatos, momentos... me resultó perfecto para un viaje justo por su heterogeneidad. Hay pautas para esta variedad de relatos. El mismo título nos las da: "Cronología de los sentimientos", ¿qué puede haber más contradictorio, variado y cambiante que los propios sentimientos? Los sentimientos cambian conforme vamos creciendo, evolucionan. Un día estamos enamorados de una persona y luego estamos recordando con nostalgia todas las locuras que hicimos por ella y que ahora no son más que una buena historia.

A veces los sentimientos te llevan a hacer locuras o hacen que te confundas más, y tratar de desenredarlos te puede llevar a ponerte la mochila al hombro y emprender un viaje sola en busca de no sabes qué. Son algo incontrolable que a veces dejamos que nos rijan a pesar de nuestro mejor juicio. Si bien, esta palabra está al lado de otra con una connotación más ordenada y lógica: cronología. Hay un orden dentro de los sentimientos pues, ¿qué podría tener más lógica que el tiempo? Por lo menos en nuestra



CHRISTINE HÜTTINGER  
*Cronología de los sentimientos*,  
México, Porrúa, 2015.

cultura occidental. El paso del tiempo es inexorable. Los sentimientos que tenías, no los volverás a tener nunca más de la misma forma porque cuando algo sucede, este hecho genera un cambio en ti que inevitablemente conlleva una madurez. Esta conjunción de ideas en el título me pareció hermosa y atractiva.

*Cronología de los sentimientos* empieza, como su nombre lo indica, de forma cronológica. Un narrador es testigo de los primeros pasos de un niño. Es un narrador en tercera persona, quizá porque esas sensaciones son ya demasiado ajenas en la adultez. Uno tiene que hacer un esfuerzo por recordar cómo se sentía tener que subir la cabeza de forma automática para ver el mundo o levantar la mano para que alguien más la tomara y te guiara. Ni el lector ni el narrador logran recuperar esos primeros recuerdos, pero al final se atisba un principio de comprensión, el cual es la entrada a ese mundo de sensaciones infantiles.

A continuación se nos presenta la niña de las trenzas, quien te invita a su mundo. Un mundo donde la muerte y las ranas acechan en medio de praderas, túneles oscuros y cocinas antiguas. Una y todas las historias de la niña de las trenzas son un constante vaivén. Como las olas, el narrador se acerca y se aleja. A veces habla en tercera persona y a veces en primera, porque así son los recuerdos, porque así son las historias, incluso las propias. A veces podemos verlas con una nitidez impresionante y otras veces se nos aparecen borrosas y desfiguradas. Asimismo, esta imprecisión se debe en parte a que los relatos se enfocan en la niña de las trenzas. La forma en la que los niños ven el mundo no es igual a como la vemos los adultos. Las cosas de diario tienen un tono distinto para ellos. Un paseo en una colina puede resultar el paseo más maravilloso y generar las sensaciones más increíbles. Por eso no debe ser ninguna sorpresa que ellos vean los temas más vitales de una forma tan distinta, como lo son la muerte y las relaciones humanas.

Siempre creemos que los niños no pueden comprender la muerte tan sólo porque la entienden de una forma distinta, que de entrada no es muy esclarecedora. El mundo de los niños está lleno de símbolos e imágenes que se quedan clavadas y que te acechan hasta cuando ya dejaste de serlo hace mucho tiempo: “Sentaron a la pequeña encima de la estufa no encendida. Pero se dieron cuenta de que faltaba una agujeta. La niña estaba sentada en la estufa fría, el suéter a medio abrochar, un zapato atado. Allí estaba sentada, y el abuelito no volvería jamás”.<sup>1</sup>

Además de lo anterior, algo singular permea este ciclo de historias de la niña de las trenzas: la falta de nombres propios, fechas y lugares específicos. Pareciera el verano de una sola niña, mas la falta de más detalles le confiere un aire de ahistoricidad. Y, entonces, podría tratarse de este verano o de uno de hace 7 o 20 años. Podría ser una o varias niñas en diferentes países poblados de montañas. Todo este ciclo parece culminar en el sexto cuento, en el cual lo ahistórico toma tintes de fantástico hasta convertirse en un cuento de hadas con un final inesperado.

Conforme vamos avanzando en la lectura de la obra, pareciera que nosotros como lectores vamos dando un paso tras otro. Un paso, otro paso más, en el camino de la vida. Ahora, las reflexiones son diferentes, si bien la complejidad nunca disminuye porque los problemas van a la par que nuestra madurez.

El mundo de los adultos es un mundo chusco y raro en el cual debemos encarar nuestros peores temores como tener que sobrevivir o relacionarte en un país cuyo idioma no entiendes o darte cuenta de que te distanciaste de una amiga o tener que huir con poca elegancia de un insecto horrendo. Son episodios por los que todos hemos pasado, son momentos que podemos saborear por asequibles. Quién no se ha preguntado “¿tomé el camino correcto?”, o “¿acaso erré en aquella bifurcación?”

Ciertas partes del libro se antojan como una introspección a la que se invita al lector. Es un autocuestionamiento al mismo tiempo que una evaluación de lo acontecido. Y este autoexaminarse hace que el lector haga lo mismo a su vez y este “tratar de descifrarse” es lo que finalmente te cautiva. Impresiona esta honestidad en los relatos y en lo que a las relaciones humanas se refiere. En algún momento la autora reflexiona: “Me di cuenta de que no me podía explicar. Dos personas que se conocen y se quieren, que han compartido una parte de su historia, que se buscan, a veces no se encuentran”.<sup>2</sup> A veces, ser adulto es darte cuenta de que ya no eres quien eras y tampoco las personas a tu alrededor. Que a veces un muro te separa de alguien que era como un hermano o una hermana para ti. Que, a veces, las experiencias de la vida te llevan por otros caminos que otros no pueden comprender porque no han transitado y que tú no puedes explicar, porque son, más que nada, sensaciones.

Pero, como todo, después de ir y venires y tras sentarse en un sillón a contar tus traumas mientras te preguntas si el psicólogo está, en efecto, atento a lo que dices, el libro llega a su fin: la muerte. La muerte es el fin del tiempo, por lo menos para la persona en cuestión, y es el fin de la cronología. Y la que nos presenta Christine es una muerte clínica, visceral, inconexa y, extrañamente, insensible. El fin de los sentimientos debe ser, por necesidad, la insensibilidad.

*Cronología de los sentimientos* es un libro humano, sensible, que experimenta, que se atreve. Es un paseo por unos momentos contados con un hermoso uso del lenguaje, que te lleva como el oleaje.

## Notas

<sup>1</sup> Christine Hüttinger, *Cronología de los sentimientos*, México, Porrúa, 2015, p. 8.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 50.

# Tomás Licea Hernández, *Nunca sabremos quién fue*

SERVANDO HERNÁNDEZ PÉREZ

La obra literaria *Nunca sabremos quién fue* del autor Tomás Licea Hernández, editada por Cooperativa de producción editorial Agua sobre las lajas en ciudad Nezahualcóyotl Estado de México en 2016, repercute en el ámbito local por tratarse de los inicios de lo que hoy es ciudad Nezahualcóyotl como municipio. Seguramente ciudadanos adultos que lean la obra, recordarán con nostalgia el proceso polvoriento que hoy duerme en el olvido de la cinta asfáltica o pondrá a reflexionar a jóvenes lectores acerca de lo que vivieron sus abuelos.

Que sea local su obra no quiere decir que el autor no trascienda, por el contrario, la habilidad para narrar o describir los instantes de un accidente y llevar al lector hasta la reflexión del sí hubiera, párrafo a párrafo, nos hace reflexionar también acerca de otros grandes escritores naturalistas universales como Flaubert con *Madame Bovary* o el cuento "Le diable" de Guy de Maupasant o escritores nacionales como Federico Gamboa con su obra *Santa* o un escritor más contemporáneo como Emiliano Pérez Cruz con sus crónicas espléndidas de ciudad Nezahualcóyotl.

La obra atrapa de inmediato, es para leerla en dos de tres horas sin límite de polvo aunque se oscurezca. Y son estas polvaredas las que provocan la trama convertida en versiones de los protagonistas ante el estado emocional que sufren por encontrarse frente a su destino, un *shock* psicológico que les hace suponer lo que nunca sucedió aunque nunca se sepa quién fue, así pasen otros cincuenta años.

Tomás Licea emplea en su obra una narrativa y una descripción clara, sencilla y poética donde el *mea culpa* ante la tragedia de un



TOMÁS LICEA HERNÁNDEZ,  
*Nunca sabremos quién fue.*  
México, Cooperativa de producción editorial Agua sobre las lajas, 2016.

accidente automovilístico, en donde aparentemente el chofer mata a dos personas en medio de una tolvanera, contrapone el pensamiento de éstos y mantiene a partir de la tragedia una especulación a lo largo de la obra.

El estado psicológico de los personajes crea una estructura de tiempo interesante, es aquí que refleja Tomás Licea el tiempo de la memoria y pleno dominio de este conocimiento, así como el de la retrospectiva.

Licea ve, escucha y siente lo que ocurre a sus personajes, muestra de su sensibilidad literaria y enriquece la obra con imágenes poéticas “tolvaneras, bestias siderales que no se sabe si viene por ellos o salvarles la vida”. O ese realismo crudo, “detente los vas a atropellar” mientras que en contraposición los accidentados se describen a sí mismos “estábamos convertidos en estatuas de tierra”. Pero no nos pasó nada.

La obra apunta a una no veleta. Escrita de principio a fin de un plumazo cuidadosamente con párrafos numerados, creo desde el punto de vista didáctico, para que el lector no se pierda, de lo contrario Tomás hubiera escogido emplear lo convencional, es aquí donde se valora el trabajo del escritor, su oficio, por ejemplo, en *¡A quien le venga el saco!* de Fernando Rivas Castillo escritor yucateco que en su estructura pareciera que escribe pequeños cuentos pero en realidad escribe una novela. Así pues, con una sencilla trama, entre el estado psicológico de los personajes y el remolino, el autor denota además un problema familiar, una fuerza de relación de pareja donde aflora el chantaje, y el control de Matilde; y nos lleva a la reflexión de la obra.

Finalmente, aunque el texto literario sea local, trasciende por su trama, por la estructura de los tiempos, por una propuesta diferente que atrapa de inmediato y parte de un accidente automovilístico que provoca una tolvanera, un *shock* psicológico entre los protagonistas y una reflexión genial, pues después de la tolvanera viene la calma:

¿Por qué no nos esperamos? Si tuve tiempo de frenar.

¿Por qué no lo hice? Si hubiéramos muerto yo sería el único culpable.

Por qué no me hizo caso, le dije que frenara y no lo hizo.

Tan fácil que hubiera sido quedarnos en casa hasta que pasara el terregal.

Tan fácil hubiera sido frenar y dejar que pasaran.

Tan fácil hubiera sido quedarme callada y dejar de importarlo.

Tan fácil que hubiera sido esperar a que pasara el auto para evitar un accidente.

Tan fácil.

Tan fácil.

Tan fácil.

Tan fácil.

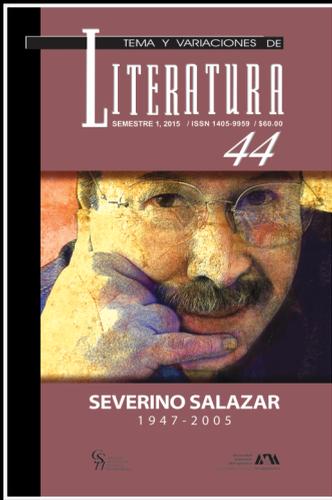
¡Chingada madre!

---

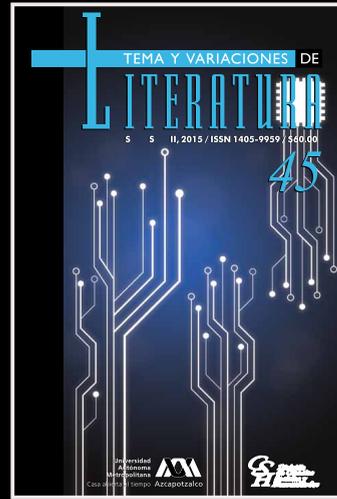
TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA, Semestre 1, 2016, núm. 46, se terminó de imprimir durante el mes de noviembre de 2016 en los talleres de Tinta Negra Editores, 2da. Calle de Modesto Lechuga 13, U. H. Vicente Guerrero, D. F., C. P. 09200, Iztapalapa, Tels.: 5642-7864 y 6276-5469. [tneditores@yahoo.com.mx](mailto:tneditores@yahoo.com.mx)

El tiraje consta de 100 ejemplares sobre papel Snow Cream de 60 gramos alto gramaje, y forros sobre cartulina sulfatada de 12 pts., laminado en mate. Formación en Frutiger 8, 9 y 10 pts., y Bodoni de 30, 12 y 9 pts.

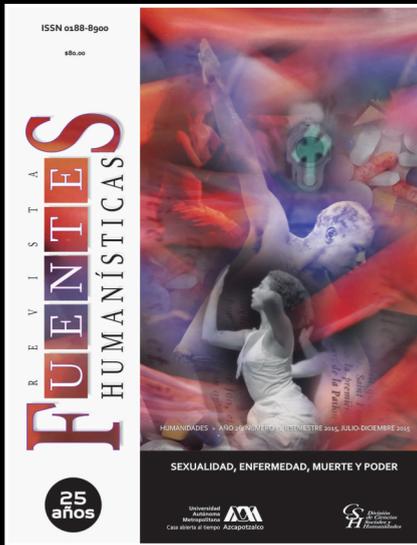




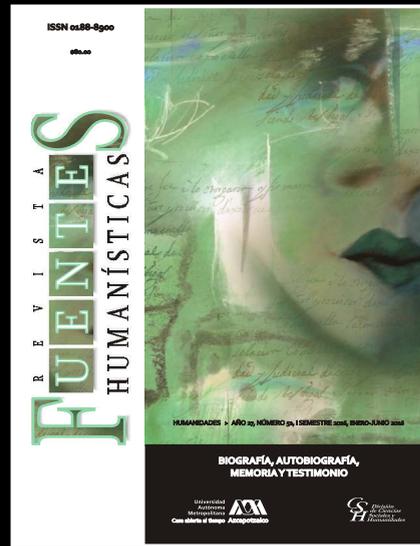
Revista Temas y Variaciones de Literatura No. 44



Revista Temas y Variaciones de Literatura No. 45



Revista Fuentes Humanísticas No.51



Revista Fuentes Humanísticas No.52

