

TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA

SEMESTRE 1, 2013 / ISSN 1405-9959 / \$60.00

El albedrío de negar la vida es casi divino

40

Los suicidas en la literatura

Universidad
Autónoma
Metropolitana



Casa abierta al tiempo Azcapótzalco

CSH
División
de Ciencias
Sociales y
Humanidades

TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA

40

Semestre I, 2013

Universidad
Autónoma
Metropolitana 
Casa abierta al tiempo Azcapotzalco

 *División
de Ciencias
Sociales y
Humanidades*
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES



Los suicidas en la literatura

Coordinadores editoriales

Carlos Gómez Carro y
Fernando Martínez Ramírez

 *Humanidades*

Universidad Autónoma Metropolitana

Rector General
Dr. Salvador Vega y León

Secretario 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. Alfredo Sánchez Daza

Secretaria Académica
Dra. Susana Núñez Palacios

Jefa del Departamento de Humanidades
Dra. Margarita Alegría de la Colina

Coordinador de Difusión y Publicaciones
Lic. Santiago Ávila Sandoval

Comité Editorial

Mtro. Tomás Bernal Alanís
Prof. José Francisco Conde Ortega
Mtro. Carlos Gómez Carro
Dra. Ma. Elena Madrigal Rodríguez
Dr. Oscar Mata Juárez
Mtro. Ezequiel Maldonado López
Mtro. Fernando Martínez Ramírez
Dr. Alejandro Ortiz Bullé-Goyri
Mtra. Alejandra Sánchez Valencia
Dr. Vicente Francisco Torres Medina

Revista *Tema y Variaciones de Literatura*, Número 40, I Semestre 2013, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la unidad Azcapotzalco, Departamento de Humanidades de la División de Ciencias Sociales y Humanidades. Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex-Hacienda de 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. • Tel. 5318-9440 y 5318-9441 • Fax 5394-7506 • Editor responsable: Mtro. Tomás Bernal Alanís. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-1999-102616323600-102 del 26 de octubre de 1999. ISSN 1405-9959. Certificado de licitud de título No. 11311, Certificado de licitud de contenido No.7914, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por Tinta Negra Editores, 2da. Cerrada de Altamirano 6, Col. Carlos Hank González, Delegación Iztapalapa México, D. F. C. P. 09200 tneditores@yahoo.com.mx • Tels.: 5642-7864 y 6276-5469. Este número se terminó de imprimir en septiembre de 2013, con un tiraje de 500 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.

Coordinación editorial del número

Carlos Gómez Carro y Fernando Martínez Ramírez

Distribución

María de Lourdes Delgado Reyes
Tel. 5318-9109

Producción editorial, impresión y acabado: Tinta Negra Editores

Portada: Ernesto Iván Mendoza

Fotos: Proporcionadas por el Acervo fotográfico de La Coordinación Nacional de Literatura, del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (CNL-INBA) y la biblioteca de la UAM-A (COSEI)

Formación: H. R. Astorga

Traducción y corrección de inglés: Thalfá Lima Gamiochipi

Impreso en México
Printed in Mexico

CONTENIDO

Presentación Carlos Gómez Carro	9
LOS SUICIDAS EN LA LITERATURA	
Suicidio, celibato y libertad en dos personajes de <i>El Quijote</i> Myriam Rudoy	15
La tercera es la vencida Eduardo Villegas Guevara	33
Horacio Quiroga Vicente Francisco Torres	47
<i>Por gracia pediré la muerte al cielo</i> . Teresa Vera, poetisa suicida del siglo XIX Eduardo Delgado Fabián y Leticia Romero Chumacero	59
La última tentación de López Velarde Carlos Gómez Carro	75
En París faltaban lámparas (Nerval lo sabía) Roberto López Moreno	119
El goce supremo de la vida: <i>masura oburi</i> Gloria Ito	131
Luis Moncada Ivar: San Suicidio Mártir Arturo Trejo Villafuerte	159

Alfonsina Storni Nicolás Alberto Amoroso Boelcke	169
Stefan Zweig y el suicidio: nostalgia de un mundo perdido Tomás Bernal Alanis	185
Freud: paradigma del suicidio asistido Myriam Rudoy C.	197
Vicente Quirarte: de otro libro del desasosiego José Francisco Conde Ortega	211
Luis Carrión Beltrán: de la marginación al suicidio. Anotaciones en torno a <i>El infierno de todos tan temido</i> Francisco Gabriel Binzhá	219
Trabajo, amor y esperanza: el ancla contra la idea suicida de Louisa May Alcott Alejandra Sánchez Valencia	249

VARIACIONES

Homenaje a Roberto López Moreno Enrique González Rojo Arthur	265
Simbolismo, romanticismo y alquimia, en <i>Una violeta de más</i> (1968), de Francisco Tario Jorge Gallo García	273
Poetas hispanomexicanos, o la radiografía de una generación literaria Ángel José Fernández	291
Índice de fotografías e ilustraciones	299

LOS SUICIDAS EN LA LITERATURA

La muerte suele advertirse, por legos y sabios, como el supremo misterio de la vida. Nada sabemos qué hay después del morir. De ahí que Wittgenstein señalara: “la muerte no se vive”, es decir, la muerte es un hecho que no concierne a la vida. Tal fórmula le permitía a Tomás Segovia advertir que si la muerte no es un hecho de la vida, entonces, somos inmortales, muy a pesar de las evidencias. Inmortales, claro, hasta que dejamos de serlo. Roland Barthes apuntaba que, a diferencia del lugar común, casi siempre nos sentimos inmortales; eso lo escribía poco antes de morir atropellado por una furgoneta. Un misterio pareciera reservado a la condición humana, pues por más que sea un enigma el modo de pensar de los otros seres vivos, no pareciera concebible su expectativa en ninguna otra de las especies, más que en la humana: la inquietud frente al umbral de la vida. Como si el cavilar acerca de nuestro propio fin fuese un ejercicio recurrente y obsesivo que, al hacerse evidente su proximidad —una enfermedad terminal o la propia decadencia corporal— se acendrará el monólogo de su adivinanza.

El artista suele ver este drama o comedia en etapas con una certeza en la que se ven reflejadas las esperanzas de la condición humana. Así, en la cinta de Bergman, *El séptimo sello*, la vida es simbolizada por una partida de ajedrez, del protagonista con la muerte, cuyo único propósito al jugar es extender el misterio y, tal vez, la salvación de la especie. En *El Quijote*, más que nada, vemos a la muerte, a la muerte de su personaje, como la tarea cumplida. La muerte, entonces, adquiere sentido sólo si la vida lo tuvo y es digna de contarse en un libro, como después acotaría Mallarmé. En Chesterton, al inicio de uno de sus ensayos, encontramos la frase paradigmática: “Hasta un mal tirador se dignifica aceptando un reto”, que es un modo de explicar la aventura quijotesca, pues el personaje cervantino acomete, sin miedo, una empresa para la que nunca estu-

vo preparado, de ahí surge su enorme dignidad, el sabernos débiles y aun así “aceptar el reto”. Sobre el escritor irlandés, quien se santiguaba antes de comenzar a escribir, escribía Borges en el prólogo a una selección de relatos de aquél: “muriendo en una isla del Pacífico y ‘cantando como un pájaro canta en la lluvia’”.¹ Se canta porque nos pertenece el canto, pero no el morir: porque el canto prevalece muy a pesar de la muerte. De ahí que algunas y algunos escritores hayan querido, además de cantar, elegir su muerte, es decir, su modo de morir, antes de que ella los eligiera a ellos.

Así, Virginia Woolf, llenó de piedras sus bolsillos, para evitar las contrariedades de una duda final, y se lanzó al mar, lo mismo que Alfonsina Storni y Concha Urquiza (esta última, junto con su compañero, en las playas de Ensenada). En su célebre poema “El suicida”, Borges nos lo propone como una de las aventuras más extraordinarias posibles, pues no sólo es acabar con uno, sino con el universo mismo, pues no hay más realidad que la que subsiste en cada uno de nosotros:

No quedará en la noche una estrella.
No quedará la noche.
Moriré y conmigo la suma
del intolerable universo.

La muerte de Sor Juana Inés de la Cruz puede verse como un suicidio, como su respuesta ante la confiscación de sus instrumentos musicales, de sus libros y de la posibilidad de escribir —la posibilidad, al menos, de cantar bajo la lluvia—, consecuencia de una ciega revancha clerical, cuyo sentido último fue más allá de ella misma y de su época, pues supuso la desaparición del ensayo como género, y aun del pensamiento crítico entre nosotros; el ensayo que ella, sin saberlo, había inventado en la Nueva España y que sólo vuelve a aparecer en México hasta bien entrado el siglo XIX y, con fuerza, hasta el siglo siguiente. Y por otra parte, la muerte de Ramón López Velarde fue vista por sus cercanos, nos cuenta José Gorostiza, como un verdadero suicidio, afrontado en una especie de delirio de quien crea un último canto antes de abandonar la morada del tiempo y espacio terrenales.

¹ Jorge Luis Borges, “Prólogo” a Gilbert Keith Chesterton, *El ojo de Apolo*, Madrid, Siruela, 1985, p. 9.

De modo que no siempre, entre los escritores, el suicidio ha sido visto como consecuencia de un desplome emocional, de crisis existencial. Quizás porque, como ninguna otra tarea emprendida por la especie, la tarea del escritor se ofrece bajo leyes prometeicas de saber crear vidas ficticias y sus circunstancias, al modo de quien descubre la cábala de la creación universal, en donde, “el albedrío de negar la vida es casi divino”, como alegara el citado López Velarde, en la cifra de sus propias decisiones.

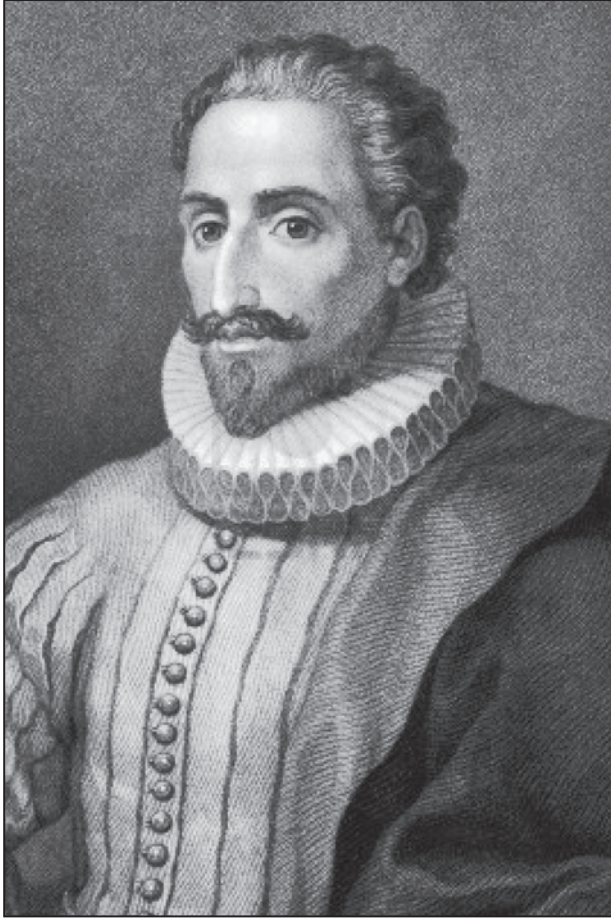
En el presente volumen de *Tema y Variaciones de Literatura* 40, con distintas perspectivas, se razona alrededor del suicidio de escritoras, escritores y personajes literarios. Así, encontramos la percepción de un Nerval (elevada cumbre del Romanticismo) y sus dilemas ante el Aqueronte, el río de la muerte, del que ya no regresaría triunfante, en el que sueño, locura y esa otra vida que era la muerte se juntan; sobre Teresa Vera, poeta mexicana del siglo XIX, a quien los dones de la poesía no se le dieron, con unos lectores más interesados en su hábito por las cerillas; la elección por los bienes de una naturaleza feraz y sublimada, antes que por los de la civilización, remedo imperfecto de aquélla, que hacía el uruguayo Horacio Quiroga hasta que el cianuro se cruzó por su camino; el fin de época y el extravío existencial del austriaco Stephan Swift en medio de las atrocidades de la Segunda Guerra Mundial; la muerte temprana del colombiano Andrés Caicedo, quien sentía que a los 25 años los adultos ya apestan; los dilemas de Sigmund Freud y su médico ante la muerte asistida, como un hecho racional cuando la vida ya no se vive; la muerte como un encuentro con la gloria del propio sable, de Mishima, que no es sino sometimiento de la vida al imperio de una voluntad más que férrea, estos y otros estudios que procuran revelarnos los misterios de aquellos que decidieron adelantar el final de la partida de ajedrez con la muerte: “Dios mediante, cuando uno quiera y no cuando Él lo disponga”, como expresa perspicaz alrededor del tema, Eduviges Dyada, personaje de Juan Rulfo, son el río de tentativas que corren y se abisman por y en el presente volumen de artículos y ensayos que componen *Tema y Variaciones de Literatura* número 40.

CARLOS GÓMEZ CARRO



Los suicidas en la literatura





Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616)

Resumen

El artículo sostiene que Grisóstomo, un suicida, y Marcela, una pastora, son dos personajes cervantinos cuyas acciones y escritos, el primero en un poema y la segunda en un discurso apologético, permiten ver, comprender y recuperar el espíritu libertario renacentista. También se mantiene que en estos tres capítulos: XII, XIII y XIV innova Cervantes al darle al cuento de la mencionada pastora tratamiento de novela pastoril, aunque con características propias.

Abstract

Grisóstomo a suicide victim, and Marcela, a shepherd girl, are two Cervantine characters whose actions and writings, (first one on a poem and the latter in an apologetic speech) help us to understand and recover the libertarian renaissance spirit. Also, the paper sustains that Cervantes along chapters XII, XIII y XIV in this story, uses some elements of the Spanish pastoral novel but with a new perspective.

Palabras clave / Key words: suicidio, celibato y libertad en dos personajes de *El Quijote* / suicide, celibate and liberty in two characters of *Don Quixote*.

SUICIDIO, CELIBATO Y LIBERTAD

EN DOS PERSONAJES DE *EL QUIJOTE*

Myriam Rudoy C.*

Cervantes, su mundo y *El Quijote*

Miguel de Cervantes tiene 57 años cuando publica la primera parte de *El Quijote*, en 1605, y como nos recuerda John Jay Allen en su versión anotada del libro, el mundo en que nació y vivió ha desaparecido. La España de Carlos V, la de sus padres—imperio en expansión— abierta a las corrientes del humanismo renacentista, dueña y señora del Nuevo Mundo y juez y árbitro de la política de Occidente ha quedado atrás.¹ Después ha transcurrido el reinado de Felipe II en el cual España, al enfrentar la reforma protestante, se cierra a las nuevas concepciones del mundo. Atrás está Erasmo y su defensa en favor de la libertad humana, pues aunque el filósofo admite la existencia de la gracia divina, prefiere poner el acento en la intervención activa de la voluntad de cada individuo, y concluye que sólo así es pensable la existencia de una verdadera vida moral. Sin embargo, también queda claro que en el ambiente europeo han permeado las ideas libertarias y el individualismo.

Cervantes, lector voraz como su alter ego literario Don Quijote²—en el caso del alcañino, no sólo de los libros de caballerías— con seguridad ha escuchado juicios sobre Erasmo cuando recibe las lec-

* Editora de Conaculta.

¹ John Jay Allen, “Introducción”, en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha I*, México, Rei México, 1987, pp. 17-18, de aquí en adelante: Quijote-Rei.

² En este trabajo usaremos dos ediciones del Quijote, la de Red Editorial Iberoamericana citada en la nota anterior y la del cuarto centenario: Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Edición IV centenario, enteramente comentada por Clemencín, con un estudio crítico de Luis Astrana Marín y un índice de Justo García Morales, Valencia-Madrid Editorial Alfredo Ortells, S. L., 1996, 1986 pp. De aquí en adelante: Quijote Ortells.

ciones de su maestro Juan López de Hoyos y es posible tal vez, que lo haya leído.³ Lo sabemos con seguridad de los libros de caballerías por las referencias expresas hechas en forma de juicios de valor en el capítulo VI de *El Quijote*, lo mismo ocurre con algunas referencias a novelas pastoriles como la *Diana* de Montemayor. Se ha citado mucho también la frase en que alude a sí mismo al hablar de la *Galatea*). Tiene Miguel, a la sazón, veinte años. Sabido es que el *Institutio principis christiani* antítesis de *El príncipe* de Maquiavelo fue dedicado por Erasmo al poderoso emperador Carlos V, en este texto recomienda el rotterdameriano que el estadista sea sabio, justo y moralmente confiable. Cabe aclarar que la *Institutio* se escribió y publicó primero, en ella Erasmo mantiene la necesidad de una educación social general, opta, como ha aclarado el estudioso español, Fernando de los Ríos, por una reforma sin revolución, pero especialmente propone la búsqueda de la paz, y un criterio único de gobierno para Europa.⁴

Así como el Nuevo Mundo se abre durante el siglo XVI a la fantasía de la sorprendida Europa, el nacimiento de la imprenta de tipos móviles, generará ese espacio nuevo y privilegiado que es la lectura. Los libros llegan por primera vez a un mayor número de lectores, lo que produce una gran efervescencia. Las posibilidades de acceder al conocimiento y de ampliar la imaginación se vuelven ilimitadas. Es allí donde está inserto nuestro autor, en ese universo en expansión. Treinta y tantos años después, escribirá asumiendo la existencia de lectores, unos mejores que otros, de allí sus agudos prólogos, y dará por buenos algunos elementos del canon de la escritura precedente y sobre ella y a través de ella inaugurará a un nuevo género: la novela total.⁵ ¿En qué sentido? En que ensaya y ejercita todos los estilos de escribir existentes en la época pero imponiéndoles características personales. Veamos, en *El Quijote* se dan cita, las novelas de caballerías, aunque de manera crítica; y descritos, a la par, protagonistas y aventuras de modo irónico y gracioso; la novela pastoril —que como sabemos será un anticipo de la novela amorosa— por sus temas, y que permite transmitir la carac-

³ La suposición es mía. Los cervantinos sí han tratado a Erasmo, aunque no en este aspecto. Del discipulado de Cervantes da cuenta Astrana Marín en “Cervantes y el Quijote”, Quijote Ortells, pp. VII-VIII.

⁴ Fernando de los Ríos, “Religión y estado en la España del siglo XVI” en *Obras completas II*, Madrid, Fundación Caja de Madrid, 1997, pp. 453-455.

⁵ El adjetivo es mío, aunque recupero la idea de Jay Allen y agregó otros rasgos definitorios de este tipo de novela más adelante.

terización psicológica de los personajes. Ese mundo bucólico que retrata formas de la pasión amorosa, Cervantes lo trabaja de manera distinta a sus predecesores, vuelve las historias más realistas, poniéndoles un tono de “carne y sangre”,⁶ y sin entrar mucho en la picaresca, pues tal vez, éste es el género menos presente en nuestro libro, pues lo encontramos solamente en la calidad de anti-héroes que tienen los pícaros recuperados un poco en la figura del Quijote y también en la de Sancho. No contento con ello, irá y vendrá dentro de la novela escribiendo cuentos, historias y aventuras, trabajando por lo menos con tres narradores: Cide Hamete Benengeli, el traductor morisco y el propio escritor: Miguel de Cervantes, a este aspecto, lo llama Allen: “el novelar como problema”.⁷ Un elemento más para mostrar el carácter totalizador e innovador del texto.

Algo de novela pastoril al estilo cervantino aplicado a nuestro cuento

Las características de la novela pastoril tradicional son fáciles de enumerar: habitualmente narra la historia de un amor que sufre vicisitudes y que se sitúa en un medio bucólico. Los personajes son falsos pastores porque su lenguaje es de cortesanos lo mismo que sus actitudes, se defienden tesis neoplatónicas donde se reflexiona sobre formas correctas de amar y ser amado y está escrita con elegancia mezclando la prosa con el verso.

Ya en su juventud ensayó Cervantes el género con *La Galatea*, según la mayoría de los cervantinos con moderado éxito.

Veamos cuántos elementos semejantes aparecen en esta historia. La narración del: “...cuento de la pastora Marcela” da inicio en el capítulo duodécimo con una presentación de los personajes: Grisóstomo es un “pastor estudiante”, en tanto que Marcela es una hija de hidalgo que se ha convertido en “pastora”.

Cervantes prefiere identificar a nuestros protagonistas definitivamente como falsos pastores. Así, Grisóstomo por haber estudiado en Salamanca, conoce la literatura latina, —asunto que analizaremos al leer el poema que dejó escrito, en el que nos narra las circunstancias de su muerte—, tiene talento para componer coplas, villancicos

⁶ Lo hace en *La Galatea* y también en el “cuento de la pastora Marcela” que trataremos en este texto.

⁷ Quijote Rei., pp. 19-20.

y es versado en astrología; en tanto que Marcela, puede hablar y pensar más que cualquier pastorcilla porque es una joven con casa, educación y fortuna.

La historia va a tratar de un amor no correspondido, pues aunque Grisóstomo ama a Marcela, este sentimiento no es recíproco. Ambos se conocieron en un ambiente bucólico: "...al pie de la peña donde está la fuente del alcornoque". Y para convertirlo en algo aún más trágico, allí es donde Grisóstomo quiere que lo entierren.

La novedad de Cervantes consiste en construir la narración a partir de contrapuntos, creados de manera realista, que se alejan del tono mesurado de la novela pastoril tradicional. Pone a los personajes en el aquí y el ahora, y también de golpe y porrazo nos enfrenta a una situación terrible y sobrecogedora al contarnos que Grisóstomo se ha suicidado. En el XII capítulo, Don Quijote, se dedica a corregir a Pedro, el cabrero, porque no usa el lenguaje de manera adecuada. Sin embargo, cierto es, que más de un cervantino considera que el habla del cabrero tiene matices que exceden al personaje. Tal vez, lo interesante de esta sección consiste en suponer la existencia de una norma culta del lenguaje frente a una norma vulgar. Nótese la preocupación cervantina por la pureza lingüística. Lo que no obsta para que se deslice el sentido del humor de Cervantes cuando en la discusión admite Don Quijote, que el cabrero es más agudo cuando confunde "Sarra" con sarna y admite que la sarna vive más que Sara.⁸ Las nuevas ideas sobre la educación también aparecen allí en una frase que pone en boca del tío de Marcela: "...que no habían de dar los padres a sus hijos estado contra su voluntad".⁹ Sabia recomendación en un siglo donde se exigía la sumisión total a los designios de los padres.

En el capítulo XIII, el contrapunto se da entre la descripción que hacen los amigos que van al entierro de Grisóstomo, que ha muerto por estar enamorado de una joven "real" y verdadera que no lo ama, frente al amor ideal y aspiracional que Don Quijote siente por su dama, Dulcinea del Toboso y que le permite al ilustre manchego explicar cómo se convirtió en caballero andante. Aunque el guiño de Sancho se hace presente: "...porque nunca tal nombre ni tal princesa había llegado jamás a su noticia, aunque vivía tan cerca del

⁸ En el siglo XVI, a Sara, la esposa de Abraham, se la llamaba "Sarra", como sabemos, el personaje fue célebre por su longevidad.

⁹ Quijote Ortells, p. 91.

Toboso”.¹⁰ El acercamiento a la mujer que busca algunas cualidades físicas para ensalzarla es un rasgo de la literatura del Renacimiento y aunque el poema de Grisóstomo habla mucho más de su doliente rechazo, sí nos dice: “...la enemiga siempre mía/, hermosa el alma como el cuerpo tiene”.¹¹ Además, también poseemos la información que nos proporciona el narrador quien nos participa que Marcela es bella y honesta.¹²

Y en el capítulo XIV, Grisóstomo nos cuenta a través de su poema cómo decide morir por su mano porque no soporta la decisión de Marcela que quiere vivir en libertad y escuchamos su apología, en la que la moza nos expresa que no es responsable en modo alguno de la muerte del pastor estudiante. Todo lo narrado por ambos son acciones impensables en el contexto de un “cuento” (o novela) pastoril.

¿Hay o no un suicida?¹³

Y ahora sigamos paso a paso la historia. Regresemos al capítulo XI, Cervantes abre la narración con la muerte de Grisóstomo, de quien se dice: “ha muerto de amores” y sigue con detallar las instrucciones que el fallecido ha dado a Ambrosio, un amigo suyo, de ser enterrado: “...en el campo”, “...al pie de una peña”. Y aquí aparece una ambigüedad. ¿Cómo es que ha muerto de amores? ¿Bajo qué circunstancias?

¹⁰ *Ibíd.*, p. 98.

¹¹ *Ibíd.*, p. 102.

¹² *Ibíd.*, pp. 91-92.

¹³ Sobre el suicidio es interesante destacar que en un texto teatral de juventud, *El cerco de Numancia* o *La Numancia*, escrito, al parecer entre los treinta y tres y los cuarenta años, Cervantes ya lo trata aunque de manera distinta que aquí. En él, los numantinos o arévacos luego de varios intentos fallidos de negociar la paz con los romanos, deciden que el único destino honroso para ellos es el suicidio masivo, pues no desean entregarse al invasor. Para poder representarlo, además de otros recursos dramáticos, Cervantes usa a un joven a quien llama Bariato, quien desde una alta torre de la ciudad pronuncia un discurso frente a Escipión Emiliano, indicando que el: “amor más perfecto y puro” es aquel que uno siente “por la patria” y después, se arroja al vacío. El militar romano comenta al final, que los victoriosos son los numantinos, pues al entrar él en una ciudad de muertos, mientras sube “queda más caído”, es decir, admite su derrota. Tal vez por eso, esta pieza teatral forma parte de las “comedias cervantinas”, pues en un sentido profundo, los arévacos al morir con honor, serán felices. Finalmente para los pre-cristianos, el suicidio heroico estaba permitido y Cervantes hace eco del mismo

Cuidadosamente Cervantes elude el problema valiéndose de una frase que una parte de los comentadores de la literatura cervantina posterior ha usado para erradicar la posibilidad del suicidio. Se narra acto seguido que ante las órdenes expresas del muerto de ser sepultado “en el campo” discrepan los abades del pueblo, pues éstos: “dicen que no se ha de cumplir, ni es bien que se cumplan, porque parecen de gentiles”,¹⁴ esto es, se trata de instrucciones no cristianas.

Veamos las implicaciones. Tenemos dos alternativas, creer que si Grisóstomo dio órdenes de ser enterrado en el campo, es porque sabe perfectamente que la acción realizada por él, *v.gr.*, suicidarse, no le da derecho a reposar en un camposanto, es decir, en un cementerio cristiano. Pero al parecer, los abades del pueblo no están enterados de las circunstancias en que ha muerto Grisóstomo o prefieren no saberlas.

Los comentaristas cervantinos se han dividido al respecto. Los que mantienen que Cervantes no estaba a favor del suicidio, y además, lo prueban con otros capítulos del texto en que algún personaje declara de manera expresa su desacuerdo con él, tal es el caso, por ejemplo, de Sancho, en dos ocasiones, en el capítulo XIV de la segunda parte, cuando al resistirse a pelear con el escudero del Caballero del Bosque dice: “...bebamos y vivamos nosotros, que el tiempo tiene cuidado de quitarnos las vidas sin que andemos buscando apetites para que se acaben antes de llegar a su sazón y término y que se cayan de maduras”¹⁵ y en el capítulo LIX, cuando Don Quijote dice a Sancho: “... sustenta la vida que más que a mí te importa y déjame morir a mí a manos de mis pensamientos y a fuerza de mis desgracias...”¹⁶ a lo que responde el escudero: “Yo, al menos no pienso matarme a mí mismo; antes bien pienso hacer como el zapatero, que tira el cuero con los dientes hasta que le hace llegar donde él quiere; yo tiraré de mi vida comiendo hasta que llegue al fin que le tiene determinado el cielo...”¹⁷ hasta aquí podemos explicar muy bien la postura de Sancho, él nunca considerará acabar con su vida, por tratarse de un campesino, al cual la observación de la naturaleza le ha otorgado la sabiduría de ver en el mundo natural la vida y la muerte como una constante inevitable e inexorable, pero esto no quiere decir que tal acto no exista como opción para otros per-

¹⁴ Quijote Ortells, p. 89.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 562.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 863 y pie de ilustración, p. 865.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 864.

sonajes. En sentido figurado, el Quijote lo toma en cuenta, en la línea citada antes, puesto que piensa en una acción realizada con “sus manos”. Ocurre que hay en el mundo gran cantidad de hombres y mujeres y muchas maneras distintas de ver el mundo, la vida y la muerte en todos ellos. Y no todos los seres humanos piensan y razonan igual. El talento de un narrador está en la posibilidad de otorgar voz a todas estas modalidades de acción y de pensamiento. Sabido es que Américo Castro fue el primero en descubrir que Grisóstomo sí es un suicida, especialmente por el texto poético que se inserta en el capítulo XIV.¹⁸

Desde luego, a ninguno de nosotros escapa la preocupación de Cervantes por la revisión y lectura que realizaba el Santo Oficio de los textos a publicarse y de las delicadas y peligrosas implicaciones que podía tener tocar temas escabrosos. Los estudiosos cervantinos nos informan, que, al parecer, los poemas eran leídos muy superficialmente, de modo que era más fácil introducir allí al suicida que en la prosa. Otra discusión ha sido si Cervantes es “hipócrita” o como algún contemporáneo ha afirmado también, pone las dos opciones para que el lector elija leer lo que le convenga.

Es evidente que Cervantes no ha sido absolutamente radical y claro en la descripción, y como Castro ha dicho: “Pasa por el suicidio como sobre ascuas”.¹⁹ Sin embargo, lo que hizo fue sortear el problema como le dictó su ingenio en su espacio y tiempo.

Preguntemonos ahora qué es lo que nos quiere retratar Cervantes en esta sección, a la que, como sabemos, le agregó un poema en fecha posterior.

Mi propuesta interpretativa es que quiere mostrar, con todas las consecuencias que eso podría tener —en su tiempo— y ahora, dos maneras de ejercitar la libertad. Y por tanto, en el caso de Grisóstomo, describe el atrevido acto que éste ha realizado, esto es, tomar su vida por propia mano, sin juzgarlo, sin establecer un juicio valorativo negativo de su acción, simplemente la describe, es lo que llevó a cabo Grisóstomo. Al mismo tiempo, nuestro segundo personaje, la pastora Marcela, también ejercita como hemos dicho antes, otro acto de libertad. Ha decidido que quiere ser libre y amar lo que a ella le genera ese sentimiento: la naturaleza y realizar las faenas sencillas del campo, como conversar con las pastoras de las cosas

¹⁸ Referido por Salvador Muñoz Iglesias en: *Lo religioso en el Quijote*, Toledo, Estudio Teológico de San Ildefonso, 1989, p. 158.

¹⁹ *Loc. cit.*

simples de la vida, cuidar las cabras y admirar el mundo natural. Cervantes hace que sea, la propia Marcela, en su apología, la que describa a los demás lo que desea. Con esto muestra la agudeza, inteligencia y perspicacia de la joven.

Ambos personajes frente al esquema valorativo de la época, son un par de transgresores. Grisóstomo porque, si se suicida, se va a ir al infierno, fin que especialmente en ese momento histórico, nadie hubiera deseado, y Marcela, porque al decidir amar algo diferente que un hombre, muestra que objeta el destino femenino tradicional, social y religioso: casarse y tener hijos. Es interesante destacar también la agudeza de Cervantes como escritor por fundamentar la verosimilitud de ambos actos, pues éstos pueden realizarlos nuestros personajes, primero, porque son huérfanos, esto es, no existe la tensión que aparecería si hubiera padres que pudieran impedir o intervenir en alguno de los dos actos, y segundo, porque son ricos. Suponemos que el entierro pagano de Grisóstomo está siendo pagado con el dinero de su familia y en el caso de Marcela, ella misma nos cuenta que, puede dedicarse a lo que hace, porque no tiene que trabajar para sobrevivir, ni venderse a hombre alguno porque posee fortuna propia, heredada de su padre.

Un sector de los estudiosos cervantinos, incluido Américo Castro, añaden que la historia en prosa no tiene elementos para hacer suponer el suicidio, es el poema el elemento literario más explícito al describir la manera en que muere Grisóstomo: quien literal y materialmente toma la vida por sus manos, esto es, se ahorca.

No coincido con esta interpretación. Veamos por qué. El entierro al que vamos a asistir en el texto es un entierro pagano. En los entierros cristianos tradicionales ocurría lo siguiente: se anunciaban con campanas, las procesiones se detenían de tanto en tanto, allí, se cantaban responsos y se rezaba, se llevaba en andas al muerto con una cruz por delante y por último, se enterraba el cuerpo en una iglesia o en un camposanto.²⁰ En la procesión van seis pastores de negro, y llevan: “guirnalda de ciprés y de amarga adelfa”. El ciprés y el narciso eran atributos de Hades, quien era tanto el dios del inframundo griego como el reino tenebroso que gobernaba. Plinio, el Viejo, indica que una rama de ciprés en la puerta de una casa romana significaba que había un difunto o el duelo por alguien. Los seis

²⁰ María de los Ángeles Rodríguez Álvarez, *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España*, Zamora, El Colegio de Michoacán-El Colegio Mexiquense, 2001, pp. 45-48.

pastores llevan bastones de acebo. Para los celtas, el acebo reinaba sobre la temporada oscura y fría del año: el invierno, cuando la naturaleza parece morir o aletargarse. Luego se suman veinte pastores más que van coronados de tejo (árbol venenoso) y de ciprés. Las andas en que llevan a Grisóstomo están cubiertas de flores. Y un agregado más de nuestro autor, en las andas llevan libros y papeles que van a quemar. Se genera una pequeña discusión sobre si hay que ejecutar la orden de Grisóstomo o no, en ese fragmento se cita a Virgilio: “el divino mantuano”. Virgilio, como sabemos, es un pagano, un precristiano, por eso no puede llevar a Dante al Paraíso. El papel salvado del fuego por Vivaldo sirve para introducir el capítulo que sigue donde se habla de los versos desesperados del difunto. Los cervantinos documentan que “desesperado” quería decir en los siglos XVI y XVII, que alguien había cometido suicidio según el *Tesoro de la Lengua Española* de Sebastián de Covarrubias.²¹ El capítulo más dramático e intenso de toda esta sección es el XIV. Empieza con la “Canción de Grisóstomo”. El poema es mucho más claro sobre el acto realizado por el pastor estudiante y está lleno de referencias tristes, atemorizadoras, aterradoras y de referentes del inframundo de la mitología grecorromana.

Grisóstomo nos cuenta su historia y pide incluso “al infierno” que contagie a su pecho “un son doliente”. Sabe que está a las puertas del infierno y por ahí ha de entrar al otro mundo. Lo primero que nos participa es que oiremos voces espantables. Todas las voces de fieras o animales peligrosos son el preámbulo del tormento que le espera: rugidos de león, aullidos de lobo, horrorosos silbos de serpiente, balandros de monstruos. Luego, voces animales que pueden aterrarnos como: bramidos de toro, graznar de cornejas, arrullos de tórtolas y cantos de búhos. Se quejan así, con sus voces, la tórtola y el búho por su viudez. Aquí nos anticipa el tema de la soledad amorosa. Busca una nueva manera de contar con intensidad su infortunio. Tantos sonidos terribles hacen que “se confundan los sentidos todos”. Como se escucha un ruido terrible y confuso sin orden ni concierto, nos dice, las aguas de los ríos Tajo y Guadalquivir (o Betis), ni las arenas del primero ni las olivas del segundo podrán “oír los tristes ecos”. Pero el poeta piensa que sus duras penas irán arriba

²¹ “[...] desesperarse: matarse de qualquiera manera por despecho, pecado contra el Espíritu Santo”. Transcripción de la entrada, texto citado por Santiago López-Ríos en *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, p. 312.

y abajo, llegarán a los altos riscos y a los profundos huecos, la lengua del poeta morirá, como él, pero sus palabras seguirán “vivas”. Nos cuenta que su destino será breve: “mis cortos hados”. Y procede a explicarnos por qué siente tanto dolor: por un amor, luego continúa aclarando, por no haber conseguido que lo acepte la joven a la que ama, lo único que desea es morir. Al ser rechazado ya se siente muerto (en vida). Está “desesperado”, o sea, a punto del suicidio. Nos describe sus celos, el dolor que experimenta por el desdén y nos dice lo que va a hacer. Pide “una torcida sogá”, esto es, una sogá con un nudo, y puesto que la mujer no lo ama, ajustará: “un duro lazo” y ofrecerá: “a los vientos cuerpo y alma sin lauro o palma de futuros bienes”. Se balanceará su cuerpo al viento y su alma perderá los bienes espirituales. Es por eso que en esta situación ha llegado a aborrecer la vida. Confuso, el poeta pide a la joven que no sienta nada por él, pero de inmediato, se desdice y supone que tal vez se alegre, en esta contradicción humana típica de, ¿qué irán a decir o hacer los otros cuando yo ya no esté presente?

Acto seguido, pasa a imaginarse a dónde irá su alma. Y por lo que nos describe, suponemos que al Hades: el inframundo grecorromano, porque piensa que en el Tártaro, la región profunda del Hades, encontrará a Sísifo: ladrón y asesino, a Ticio, un violador, a Ixión (o Egión), el que asesinó a su suegro, a Tántalo quien reveló secretos de los dioses, y a las cuarenta y nueve hijas de Danao que mataron a sus maridos por órdenes de su padre, a todos los verá sufrir castigos eternos. Y en la puerta hallará al “portero infernal de los tres rostros” Cancerbero, el perro del dios Hades. Y nuestro poeta piensa que tal infierno es el que merece: “...un amado difunto”.

Diego Clemencín, un comentarista del texto,²² se escandaliza de que este personaje piense (y crea) en el infierno pagano, pero me parece que hay razones tanto literarias como descriptivas (visuales). Primero, Grisóstomo es un bachiller de Salamanca, por tanto, conoce la literatura griega y latina, y no hay nada más gráfico que los castigos descritos en ese horroroso infierno. El infierno cristiano, en ese entonces, —únicamente derivado de lo descrito en las Sagradas Escrituras— tenía menos imágenes, pues sólo hablaba del fuego eterno y del reino de Satanás. Por ello, literariamente al describir el infierno pagano, éste se muestra más interesante y rico que el infierno cristiano, el último, un poco más abstracto. Por supuesto que tendríamos que preguntarnos de inmediato, ¿y la *Commedia* de Dante?

²²Diego Clemencín, (1765-1834), cervantista y político español.

La respuesta es que figuraba desde el siglo XV entre los libros prohibidos por la Inquisición,²³ aunque su primera traducción al español, la de Enrique de Villena se había realizado precisamente en ese mismo siglo.

Grisóstomo nos ha confesado cómo y por qué se suicida y nos ha indicado que sabe que como resultado se irá sin remedio al infierno; sin embargo, ésa es la decisión que él ha tomado en pleno ejercicio de su libertad.

Los motivos de Marcela

Pero, ¿qué pasa con la pastora Marcela? Analicemos ahora este segundo modo de decidir la vida. Cervantes realiza la presentación del personaje de Marcela en el capítulo XII. Nos informa como antes dijimos, que Marcela es hija de un labrador rico llamado Guillermo, cuya esposa, muy bella, honrada y generosa tuvo a su vez una hija igualmente hermosa. Nos narra que en cuanto se volvió adolescente superó a su madre en belleza. Al quedarse huérfana, la madre muere en el parto y el padre poco después de tristeza, tuvo que ser educada por un tío sacerdote, hombre tan bueno que hasta en un pueblo pequeño se habla bien de él. Marcela es una moza recatada que vive en casa, es decir, oculta o al abrigo de las miradas de los otros. El tío es hombre de buen discernimiento, puesto que cuando a la joven le llegó la edad de casarse, no ha insistido en obligarla, pues considera que para eso debe tomarle el parecer. Además, tomando en cuenta que tiene fortuna propia, es importante que realice una buena elección. Con el tiempo Marcela decidió hacerse pastora, se fue al campo y guarda su propio ganado. Antes, al estar sólo en casa, su fama era una leyenda. Pero se confirmó cuando otros pudieron verla y constatar su belleza. Muchos mancebos, hidalgos y labradores la han pretendido. Sin embargo, ella a pesar de estar en el campo sigue siendo recatada y honesta. Y sólo se enfurece cuando alguno expresa la intención de pedirla en matrimonio. Y como no quiere casarse, al rechazar a quienes la buscan, éstos, o sea, los pretendientes, la consideran desdenosa y desagradecida. Entre esta legión figura Grisóstomo, el joven que se suicida por ella. En el capítulo XIII, Am-

²³Se sabe que en París, en 1318, fue quemada la *Divina Comedia*. Véase: “La persecución del libro” en [http:// mx.fotolog.com/exlibris/1101167](http://mx.fotolog.com/exlibris/1101167). [Consulta: 14 de junio de 2013.]

brosio, amigo del desdichado Grisóstomo, la responsabiliza de la muerte de su amigo y la acusa de suprema crueldad. En el capítulo XIV, Cervantes, como antes dijimos, permite que el personaje realice su propia apología, misma que ha sorprendido a propios y extraños, y a más de uno han dejado molesto y atónito. Tal es el caso de Diego Clemencín, comentarista cervantino previamente citado, quien al respecto, al quejarse del personaje, dice lo siguiente: “El sermón de Marcela es impertinente, afectado, ridículo y todo lo que se quiera”. Y continúa: “La aparición de la pastora *homicida* en este trance, su disertación metafísico-polémico-crítico apologética, su descoco y desembarazo y su bachillería y silogismos quita a este episodio el interés que pudieran darle el carácter y muerte del malogrado Grisóstomo” (las cursivas son mías). Al final concluye: “(Grisóstomo), a quien no puede menos de mirarse como un majadero en morir por una hembra tan ladina y habladora”.²⁴

Como puede verse la defensa de Marcela ha provocado reacciones intensas y viscerales.

Pero veamos qué dice exactamente nuestro personaje. La “pastora” admite ser bella, y cree que por esta razón, al parecer, los hombres se enamoran de ella; sin embargo, la moza aclara que el que una joven sea amada por otro, no quiere decir que forzosamente ésta tendrá que amar a quien la ama. Pues, aunque se acostumbra decir que una suele amar lo bello, podría ocurrir que quien la ama fuera feo. Si tal es el caso, más que producir amor, lo que generaría es aborrecimiento. Y más aún, se supondría que si alguien la quiere a una y es feo, sonaría extraño que una joven tuviera que pensar: “tienes que amarme aunque yo sea feo”. Una segunda situación sería que ambos fueran hermosos, pero hasta en ese caso, los deseos no se dan del mismo modo. Yo puedo amar la belleza de otro(a), y aunque sea bello(a) no suscitar amor en el otro(a). Porque no ocurre porque sí, hay hermosuras que no enamoran, algunas “alegran” la vista, pero “no rinden la voluntad”. Concluye que: “no todas las bellezas enamoran y se rinden al otro”, pues esto supondría que deseos y sujetos hermosos habrían de ser infinitos. Pero el amor es uno, indivisible y voluntario. Si es así, explica Marcela, por qué voy a querer a la fuerza. Y aún más si ella fuera fea, ¿podría quejarse acaso de que nadie la amase? Finalmente la hermosura —o la fealdad— no dependen de la voluntad de la persona. Uno la recibe sin haberla solicitado: es un don que da el cielo. Por lo mismo, nin-

²⁴ Quijote, Ortells, p. 1142.

guna mujer puede ser reprendida por ser bella. El argumento se hace aún más fuerte. Una mujer honesta, dice Marcela, es: “fuego apartado” o “espada aguda”. Lo primero, porque no quema y la segunda, porque no corta a quien se acerque a ambos. Honra y virtudes son adornos del alma que el cuerpo también debe tener. Entonces, no hay razón para perder la honestidad, pues el que una mujer sea amada incluso si lo es intensamente por otro, y no se trata de algo compartido, sería deshonesto torcer la voluntad de otro. Y concluye que uno nace libre. Así, ella ha elegido vivir en: “la soledad de los campos” y junto a la naturaleza. Su compañía son los árboles y las aguas de los arroyos y a ellos comunica sus pensamientos. Aclara también Marcela que ha sido consecuente puesto que no le ha generado falsas expectativas a nadie. Y si no ha dado esperanza a nadie no puede ser responsable de acto alguno realizado por otro. A Grisóstomo lo mató “su porfía” y empecinamiento. Pues aunque fueran honestos sus pensamientos, ella no estaba obligada a corresponder a ellos. En ese lugar donde se encuentran todos los convocados de la historia, el sitio donde Grisóstomo conoció a Marcela, en ese mismo espacio le participó la pastora a él que su decisión era vivir en perpetua soledad, sólo queriendo que la tierra gozara con su “recogimiento” y luego se quedara con los “despojos de su hermosura”. Por ello, dado que Marcela no le dio esperanza alguna a Grisóstomo, no se siente ésta responsable en absoluto de su muerte. Así pues, Marcela dice no ser cruel ni homicida. Más aún cuanto que no ama a ningún otro ser humano. Por tanto, no puede haber celos, desengaños o desdenes. A Grisóstomo lo mató “su impaciencia y arrojado deseo”. Marcela ha sido fiel a su decisión y obra con honestidad y recato. Es limpia porque sólo quiere la compañía de los árboles y no de los hombres. Y quiere conservar su honestidad tal como la tiene. Además, dado que posee una herencia propia, no aspira a tener riquezas ajenas. Esto le permite decidir en plena libertad. No quiere vivir sujeta a nadie. Conversa con otras zagalas, cuida sus cabras, camina con ellas por cerros y montañas, contempla la hermosura del cielo, paso previo a regresar a la primera morada: el cielo.

Marcela, hija de una madre que muere en el parto, no se quiere casar, no quiere imitar o continuar el destino de su madre, por eso su decisión es otra. E indica que quiere continuar siendo célibe. Como podemos ver, tenemos en cuerpo y alma un proyecto de vida distinto del imperante y transgresor respecto de su tiempo.

Conclusión

Además de utilizar una argumentación silogística, Cervantes se vale de su propia experiencia para defender la libertad del individuo, especialmente en el caso de Marcela. Sabemos que con el Renacimiento ocurrió una reconsideración del papel del hombre en el mundo, éste se vuelve el centro de todas las cosas, un ser capaz de construir su propio destino. Se admite que la vida terrena puede ser bella y buena, a diferencia de esperar la compensación en la vida extraterrenal como se mantenía en la Edad Media. La imprenta ayuda a que la cultura sea compartida por un mayor número de personas. Resurge también adjudicarle valor de las obras de la antigüedad grecorromana. Varios de estos elementos aparecen en nuestro texto. También empieza a gestarse la manera de plantear la valoración personal. Un primer antecedente ocurre cuando Areúsa, personaje de *La Celestina nos* dice lo siguiente: “Las obras hacen linaje [...] Procure de ser cada uno bueno por sí y no buscar en la nobleza de sus pasados la virtud”.²⁵ Sabido es que la sociedad española de los siglos XV y XVI sólo habíapreciado la estirpe de la nobleza, se era valioso y digno de confianza por pertenecer a una buena familia, “... de cristianos viejos” y adinerada. Y más todavía en tiempos de Felipe II, como se comentó al principio de este trabajo. España al cerrarse sobre sí misma trata de recuperar nuevamente los valores medievales que se habían abandonado con Carlos V. Dentro de este complejo caldo de cultivo se elabora *El Quijote*. Cervantes, en su condición de cristiano nuevo —situación que tiene que ocultar por el peligro que corre en un reino arbitrario e intolerante—, quiere tener un lugar en el mundo que dependa como pide él, *de sus obras*. “...cada uno es hijo de sus obras” dice Don Quijote²⁶ y lo recalca Sancho más adelante.²⁷ Son los actos que realizamos en nuestra vida los que deben servir para juzgarnos. No nuestro árbol genealógico. De allí su orgullo por haber combatido victoriosamente en la batalla de Lepanto. La bondad de una vida dependerá de la autenticidad y congruencia en la toma de decisiones, no de un tribunal externo social o divino que apruebe o repruebe nuestros actos. Para Grisóstomo, la vida ya no tiene senti-

²⁵ Fernando de Rojas, *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea. 1499-1500*, versión en pdf: <http://aix1.uottawa.ca/~jmruano/celestina.moderna.pdf>, p. 105. [Consulta: 31 de agosto de 2013.]

²⁶ Quijote, Ortells, p. 39.

²⁷ *Ibíd.*, p. 428.

do, por eso se suicida. Para Marcela, la vida feliz está junto a la naturaleza y no en el redil del matrimonio y los hijos. Grisóstomo y Marcela al darnos sus razones para actuar nos han mostrado que son personas capaces de fundamentar su acción a partir de actos previos a los que otorgan valores, sea que coincidamos o no con ellos.

Cervantes decide que sus personajes experimenten la libertad sin juzgarlos. Y nos deja a nosotros como lectores, la valoración de esos actos según nuestro leal saber y entender.

El acento realista con el que están contruidos estos tres capítulos nos permite ver el talento de Cervantes como narrador, pues sentimos a todos los personajes como seres de carne y hueso y no falsos pastores con piel de cortesanos, ha innovado en la manera de tratar este “cuento” pastoril, ha roto esquemas al mostrar un hecho violento en un ambiente bucólico, presenta un tema tabú y logra gracias a una ambigüedad, que el texto circule sin censura, pero aprovecha también la oportunidad para ofrecer una perspectiva amplia, sabia y abierta al reconocer y aceptar el valor de la diversidad en la toma de las decisiones humanas.

Bibliografía

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha I*. Edición de John Jay Allen. México, Rei México, 1987.

———. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición IV centenario, enteramente comentada por Clemencín, con un estudio crítico de Luis Astrana Marín y un índice de Justo García Morales, Valencia-Madrid, Editorial Alfredo Ortells, S. L., 1996.

De los Ríos, Fernando, *Obras completas II*. Madrid, Fundación Caja de Madrid, 1997.

Gilbert, Neal W. “Renaissance”, en *The Encyclopedia of Philosophy*, vols. 7 y 8, *Index*, Paul Edwards, ed. Nueva York, The Macmillan Company & The Free Press, 1972, pp. 174-179.

López-Ríos, Santiago. *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005.

Muñoz Iglesias, Salvador, *Lo religioso en el Quijote*. Toledo, Estudio Teológico de San Ildefonso, 1989.

- Rodríguez Álvarez, María de los Ángeles. *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España*. Zamora, El Colegio de Michoacán-El Colegio Mexiquense, 2001.
- Rojas, Fernando de. *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea. 1499-1500*. Versión en pdf: <http://aix1.uottawa.ca/~jmruano/celestina.moderna.pdf>.
- Rossi, Rosa. *Tras las huellas de Cervantes. Perfil inédito del autor del Quijote*. Madrid, Mínima Trotta, 2000.



Luis Andrés Caicedo (1951-1977)

Resumen

Con el pretexto de un viaje a la ciudad de Cali, territorio donde creció, vivió y escribió Andrés Caicedo, Eduardo Villegas Guevara elabora una semblanza sobre los dos primeros intentos de suicidio y, sin eludir la consumación de la muerte del autor caleño, nos presenta algunos libros póstumos protagonizados por jóvenes en el ambiente urbano y marginal de Cali: *Noche sin Fortuna*, *Calicalabozo* y *Angelitos empantanados*. El artículo cierra con dos despedidas: unos fragmentos de la carta suicida que Caicedo le dirige a su madre, donde sobresale el deseo de que sus libros puedan ser editados más adelante, pues en vida nunca contó con buenas condiciones para editarlos. Una despedida más de este joven autor caleño quien escribió obras narrativas, dramáticas y mucha crítica de cine, hasta llegar a ser no sólo actor, guionista y director, sino también personaje de una película, la realizada por Francisco Forbes y Álvaro Cifuentes, donde finalmente aparece Patricia Restrepo leyendo unas líneas sobre su último y definitivo adiós, cerrando el ciclo de un joven autor que no paraba de escribir, a pesar de que la ciudad lo acosaba con sus fantasmas cotidianos.

Abstract

On the pretext of a trip to the city of Cali, a territory where Andrés Caicedo grew up, lived and wrote, Eduardo Villegas Guevara writes a summary about Caicedo's first two suicide attempts and, without avoiding his death's consummation, Villegas presents some posthumous books featuring young people in the urban environment and into a marginal Cali: *Infortune Night*, *Calicalabozo* and *Little angels bogged down*. The article closes with two farewells: fragments of Caicedo's suicide letter written to his mother, where stands his desire that his books can be edited later, since in life he never had good conditions for editing. And a second farewell from this Cali young author who wrote stories, plays, film critics and became not only an actor, writer and director, but also a character in a film, one by Francis Forbes and Alvaro Cifuentes, where at the end Patricia Restrepo appears reading a few lines about his last and final goodbye closing the loop of a young author who kept writing, even though the city haunted him with daily ghosts.

Palabras clave / Key words: protagonistas juveniles, jóvenes marginales, narrativa urbana, literatura colombiana, carta suicida, suicidio juvenil / young protagonists, marginalized youth, urban narrative, Colombian literature, suicide note, youth suicide.

LA TERCERA ES LA VENCIDA

Eduardo Villegas Guevara*

Regreso por segunda ocasión en Cali, porque me han dicho que acá se suicidó un amigo que no conocí, un tal Andrés Caicedo... Me adentro a Cali después de un viaje de varias horas por autobús. Me recibe una terminal de autobuses de varios pisos. El calor se vuelve fraternal para quien ha pasado por las cordilleras ecuatorianas y colombianas y, además de las lluvias pertinaces, los días nublados que no amilanan un viaje en pos de otro rostro de la narrativa urbana. Hace tiempo pude realizar otra visita, la primera al Valle del Cauca, se trataba de conocer la hacienda de Jorge Isaac, donde se desarrolla la historia de *María*, primera novela que marcó el alma de este joven lector. Me recibió con emoción Esteban Cruz Patiño, amigo poeta quien me ofrece casa, comida y un cúmulo de paisajes caleños. Yo aprovecho unas cuantas tardes para salir a los quioscos de libros nuevos y usados, mismos que abundan en el Centro Histórico de Cali y comienzo a hurgar todo aquello que se relacione con la obra publicada de Andrés Caicedo. Mi maleta es pequeña pero caben en ella todos los ejemplares de Caicedo; al llegar a México los he de poner en manos de mis amigos escritores y de mis jóvenes estudiantes de literatura. Si regresan a mí, qué bueno, si no, serán títulos con visado permanente para andar por el mundo.

Cali, a mediados de los setenta, aglutinaba a varios personajes veinteañeros como Ramiro Arbeláez, Hernando Guerrero, impulsores y promotores de Cine, Luis Ospina (documentalista y crítico de cine), Carlos Mayolo (cineasta y escritor) y Miguel González (curador y crítico de arte) que combinaban el uso de drogas psicodélicas,

*Profesor Investigador, UACM Cuauhtpec.

estaban inmersos en la rumba, en el ambiente pictórico, en el teatral y, además de las letras, se apasionaban especialmente por el cine. El interés cinematográfico llevó a los miembros del llamado “grupo de Cali” a la formación del primer cine-club de la ciudad y la creación de la revista *Ojo al cine*, que logró editar cinco números entre 1974 y 1976. Cabeza de estas iniciativas culturales y en cierta forma, ideológicas, es el escritor suicida Andrés Caicedo.

Desde mis primeras charlas en Bogotá, mismas que prosiguieron en Medellín, el nombre de Andrés Caicedo y su novela *Que viva la música* ocuparon mis oídos. Su mito es breve y se narra con un par de líneas: joven caleño que a los 25 años se suicida, justo cuando acaba de recibir un ejemplar de la novela. No fue para su protagonista nada sencillo llegar a este momento, mucho menos para sus familiares y amigos. Se registran cuando menos otros dos intentos. Me impresiona que el talento y la sensibilidad, además de la obsesión por escribir no eliminen esa condición de suicida. Así que tengo que imaginar al personaje Andrés Caicedo tratando de quitarse la vida. Ni toda la música del mundo, la energía del rock, la armonía de la salsa impiden que nuestro autor ingiera 25 *blues*, término cargado de ternura musical para describir a los Valium de 10 mg. Como Caicedo sabe que lleva mucha vida por dentro, toma precauciones para que no sea la postrera quien marque la línea, le agrega a su intento suicida el escénico arte de cortarse las venas. Se imagina que ahora podrá cerrar los ojos y esperar el instante de su muerte. Ha convocado al rayo, pero los días de su vida tienen marcado otro límite, otra raya. Pasa el tiempo y quizá lo que pensó redondearía su muerte termina por salvarlo, a punto de la inconciencia, explicaría en sus escritos posteriores, un aterrador sonido, una melodía desafinada, lo trae de vuelta a la gente, a la ciudad, a sus escritos, es decir, vuelve a este mundo: “Me despertó el mismo ruido de mi sangre goteando sobre el piso de madera...”. Uno lee las palabras de Caicedo y se asusta más que el mismo protagonista. Acaso su conciencia era una gran superficie, donde el eco amplificado de una gota de sangre le solicitaba reintegrarse a la vida. El primer intento sólo demostraba el peso de la sangre, pero Andrés estaba por dedicarse por entero a consumir su suicidio. Pero entre esos lapsos que le permitían cargarse de angustia, se propuso consolidar una poética que le diera cuerpo y peso a su partida.

Ninguno de sus amigos achaca su melancolía a las drogas: la marihuana, por ejemplo, le provocaba reacciones y emociones bobaliconas que acaso lo pudieran conducir por el camino del “misti-

cismo”; senda hueca para el joven cineasta y melómano. El mismo Caicedo se sabe en riesgo, pero no puede culpar a los supuestos problemas familiares. ¿Quién no los tiene? Si quisiéramos causas para deprimirnos, el nicho familiar es buena opción. Caicedo pelea, discute, ignora a su padre. Sus altibajos de humor y contrastes sentimentales van a sus amigos también, a su pareja. No hay exclusividad de su temperamento dislocado. Entabla otras batallas con sus hermanas mayores (Vickie y Pilar) y la menor (Rosario). Aunque en los textos consultados no puedo señalar si estas discusiones tocan a su madre. Me parece que no, sobre todo porque ella nunca dejó de alentarlo y de apoyarlo en su quehacer artístico; de todos es conocido que fue ella quien le patrocinó sus primeras publicaciones. La leyenda cuenta, sin embargo, que Caicedo siempre tuvo dificultad para asimilarse a la familia. Me imagino que todos querían verlo crecer y él insistía en ser un niño de doce años. En *Mi cuerpo es una celda* hay varias cartas que Caicedo le destina a su padre. La diferencia es clara entre ambos, los valores del hombre son unos y los del niño son otros. “Yo siempre fui para ti un accidente raro. Jamás olvidaré tu manera de presentarme a tus amigos: ‘Éste está metido en arte y esas pendejadas’”, se lee en una de ellas. El comentario tiene su arista de trascendencia. Cuando sus lectores leemos dichas cartas y conocemos dichos comentarios, podemos comprender que Caicedo tenía clara idea de lo que valía de su arte. Viniendo el comentario de un adulto, aunque fuera su padre, lo veía como una nulidad sensible, como un oído sordo para la música, como un ser con cero capacidad para comprender o disfrutar la lectura y, sobre todo, vedado para la escritura. Andresito sabía que nada de lo que hacía tenía rastro alguno de pendejada. En otro libro, *El cuento de mi vida*, Caicedo lo resume de otra manera:

Él ha debido sentir mucha alegría cuando yo nací, pero muy pronto fue creciendo una rivalidad entre él y yo, hasta que, hará menos de un año, me propuso que no nos habláramos más, que no nos metiéramos el uno con el otro, y yo quedé todo desconcertado, un tanto asustado, sin saber qué decir. Mi mamá ha sufrido mucho con estas peleas de los dos. La política de ella ha sido darnos a nosotros todo lo que ella cree que necesitamos; puede que con eso me haya perjudicado, pero ante esto cabe hacerse una pregunta: ¿no hubiera sido peor que nos hubiera negado todo lo necesario y hasta los más pequeños lujos?

Ya vemos con gran claridad la existencia confundida de Caicedo, puede establecer que entre su padre y él no hay ninguna muestra de cariño y que su progenitor está cargado de desilusión por lo que el hijo es y por lo que hace, pero en el caso de la madre que alienta sus quehaceres y lo estimula en pro de todo, el artista vuelve a dudar y no parece encontrar en el cariño maternal un asidero para sus días aciagos. De manera natural, a sentir de muchos amigos y compañeros, lo cierto es que pronto vendría un segundo intento de suicidio. El lapso de un evento a otro no fue de esterilidad creativa. Cuentos, ideas para guiones de cine, viajes y muchas cartas a sus amigos, de las cual sacaba copias en papel carbón para dejar constancia de su angustia y melancolía. Es de esta época un apodo a su dedicación, pues se le comenzó a decir “Pepe metralla”, ya que no se separaba de su máquina de escribir. Él mismo confiesa su dedicación de escribir cuando menos cinco horas diarias, límite que siempre rebasaba. A pesar de todo, Caicedo terminó internado en un hospital psiquiátrico. Sus biógrafos nos ubican en el mes de junio de 1976. Qué cerca del final estamos. Andrés Caicedo fue internado en la Clínica Psiquiátrica Santo Tomás de Bogotá. Ahí pasaría 39 días sometido a un tratamiento de desintoxicación. El constante suicida, antes de ingresar al sanatorio, había intentado abandonar este mundo por segunda vez. Ya nadie ignoraba cuál sería su principal legado. Nadie como el propio autor para hablarnos de sí mismo. Después se le pondrían encima de su historia muchas palabras y anécdotas, pero su vida es escueta, es decir, siempre estuvo centrada en unas cuantas pasiones pero todas verdaderas.

Comencé a escribir a los 13 años: poemas de amor y cuentos breves, de una sola situación. Cuando mi primer cuento ambicioso, *La piel del otro héroe*, fue publicado en el magazine dominical del diario Occidente, de Cali, cobré ímpetu y me llené de ambiciones; pronto me vi recompensado por publicaciones en el periódico *El Espectador*, un primer premio de cuento en la Universidad del Valle, dos primeros premios nacionales, un segundo premio latinoamericano organizado por la revista Imagen, de Caracas, y dos premios universitarios de teatro. En los diarios caleños se creó algo así como un “boomcito” de Andrés Caicedo, y yo empecé a escribir mínimo cinco horas diarias una novela sobre adolescentes que ha sufrido varias transformaciones y que aún no he concluido; se llama Despescueznarisorejamiento.

El texto en el que estaba trabajando Caicedo en 1976 y que él llamaba "Despezcueznarizorejamiento", se convirtió más tarde en una novela contundente, debido a su ambiciosa propuesta literaria y sería publicada con el título *Noche sin fortuna*. Es una novela de trasfondo juvenil; la ingenuidad sirve para resaltar aspectos trágicos, cuyos ecos terribles resuenan más fuerte en medio de su gran dosis de humor. Una vez más, echando mano de su principal repertorio, Caicedo toma a unos jovencitos de la clase media y los saca de sus casas. Todo apunta a que llegaran a la sencilla fiesta de una quinceañera, pero su autor decide que el mundo está bastante trastornado y que lo único certero en la existencia es el terror.

Llegué a Caicedo siguiendo mi interés en los temas ciudadanos reflejados en la narrativa. Me deleitaba el argot, el calor en México, la germanía en la tradición hispánica, junto con muchas características urbanas; la música, el cine, el hacinamiento, el transporte, el aislamiento dentro de la muchedumbre... Supuse antes de leerlo que Caicedo tendría que redondear una visión singular de la urbe, dada su relación de amor-odio con su ciudad. En la literatura mundial teníamos ya, entre muchos otros, *Dublineses* de James Joyce para hablar y describir a Dublín. En Latinoamérica Mario Benedetti tenía como uno de sus mejores libros a *Montevideanos*, con su mundo de oficinistas y cierta grisura existencial. Gracias a la irrupción de escritores más jóvenes, temerarios y versátiles, me parece que resultó natural la llegada de los cuentos que integran *Calicalabo*. Cierto que muchos de ellos fueron escritos en la década de los setenta, pero su publicación póstuma nos restó tiempo en su lectura. Son vertiginosos, intensos y vibrantes. En ellos encontramos las motivaciones constantes de la narrativa de Andrés Caicedo y son escenificados los temas que siempre le obsesionaron: el cine, el *rock*, la ciudad como escenario que encierra horrores cotidianos, una eterna melancolía que se apodera del pensamiento, los adolescentes delirantes que buscan amor en medio de tanta pérdida-pudrición... No queda fuera, esencia de su creador, la presencia de la muerte que trasmina todo y, por supuesto, la literatura como experimentación creativa y transgresora para diluir los límites de la realidad.

Otro de los títulos que redondea el universo que más me interesa de Andrés Caicedo es *Angelitos empantanados*. Además de sus características y propuesta literaria, lo agrego dentro de mis libros predilectos por el placer que me provoca su lectura. Pura deformación profesional o gusto personal, lo confieso. Me hice lector gracias a ciertos autores que pusieron ante mis ojos a héroes muy cercanos

dentro de mi existencia. En México me leía profusa y profundamente a José Agustín y a Gustavo Sainz, más tarde como viajero lector de la narrativa sudamericana (claro, especialmente la colombiana) resultó, les digo, un hallazgo la literatura inacabada de Caicedo. En *Angelitos empantanados* me topé con Angelita y Miguel Ángel, protagonistas de los tres relatos que integran el libro. Estos dos adolescentes provienen de los mejores barrios de la ciudad de Cali. Si los protagonistas permanecieran en su geografía, la obra estaría muerta y la ciudad de Cali estaría muda. Pero he aquí que Caicedo los interna en los barrios populares. Su existencia trascurría entre un enamoramiento y una ingenuidad acomodaticia. En cierta forma estaban encerrados en la pulcritud de sus hogares, se dejaban guiar como muchos otros jóvenes por la rutina familiar y sus mecánicas actividades escolares. Sin embargo, Caicedo será su Virgilio y sus vidas se tornarán oscuras, pero ciertas. Asistiremos a un resquebrajamiento que, como su padre autoral, sólo concluye en el desvarío. Me sorprenden los monólogos intensos de los personajes, lo que demuestra que no fueron en vano los aprendizajes dramáticos de Caicedo ni su paso por el Teatro Experimental de Cali. Los jóvenes y sus andares ponen en claro, entre sus deseos y la violencia urbana, la constante premonición de que son acechados por una muerte prematura. Dime cómo son tus protagonistas y te diré qué fin tienes; la premonición se iba cristalizando de escritura en escritura y de obra en obra llegaríamos al final de Andrés Caicedo.

Antes de esta atracción por la escritura, está la devoción por el cine. El mito dice que Andresito descubrió una sala de cine y que a muy temprana edad se hermanó con la oscuridad de las proyecciones. Desde esa infancia, hasta sus veinticinco años, Caicedo no pasaría un solo minuto de su vida sin dejar de vivirlo junto al cine. A los catorce años escribió y dirigió sus propias piezas de teatro. Se lo imagina uno como aquel insurrecto Alfred Jarry trastornando los escenarios con su Patafísica o con su Padre Ubú. Nada tan alejado de mi visión porque uno revisa sus montajes y adaptaciones y predomina mucho del teatro del absurdo, francés, sobre todo, con Eugene Ionesco a la cabeza. El cine terminaría por dominarlo. Obstinado y curioso trató de conocer todos los misterios que las cintas escondían. Desde 1969 estaría escribiendo comentarios sobre la vida y la obra de los grandes forjadores de la cinematografía contemporánea. Si en el teatro la dramaturgia francesa le resultó imprescindible, lo mismo sucede con el cine francés y sus grandes directores; la pasión y la desmesura pronto lo convirtieron en un

cinéfilo incondicional, alguien que no sólo ama y degusta el séptimo arte, sino alguien que devora todo sobre cine. Pero también resulta sintomático que muchas de las películas proyectadas en el cine-club donde Andrés amenizaba con música y elegía la citas, se inclinara por aquellos títulos que rosaban explícitamente la muerte de sus protagonistas. El suicidio rondaba otra vez el juego creativo de este niño caleño. El gusto por el teatro no fue algo que perdió nunca en su vida, sino más bien un ambiente del que tuvo que segregarse para no confrontarse con los postulados políticos, ya que por sus oídos debieron pasar sugerencias y hasta imposiciones de “compromiso social”, “arte comprometido con el pueblo” y otros lemas cuyas ideologías no iban tan de la mano con un artista tan sensible, controvertido y liberal como Caicedo. Él creía en vampiros y espectros voladores, pero no en estos nuevos autómatas. Citaré a continuación este alejamiento, al citar de nueva cuenta la carta que redactó justo en medio de su segundo intento de suicidio:

Con la ayuda de mi hermana menor, Rosarito, para mí la más querida, soñaba con llegar a la celebridad antes de los 20 años. Pero fue pasando el tiempo y nada. Apliqué examen de admisión para estudiar letras en la Universidad del Valle, pero una conferencia que sostuve con Enrique Buenaventura me convenció de que lo mejor para mí era entrar al Teatro Experimental de Cali a estudiar teatro. Allí trabajé en tres obras (dos como actor y una como asistente de director), me enamoré trágicamente de una actriz y probé por primera vez la marihuana; creo que esto último fue lo que me dio la suficiente carga de inconformismo como para salirme del grupo, después de un viaje en calidad de hippie que hice hasta la Guajira; pero en esa época no llegué a darme cuenta de lo penetrado que estaba el TEC por la “mamertería” del Paco, del Partido Comunista de Colombia. De allí me salí con la disculpa de querer dedicarme de lleno a la literatura, cosa que no realicé del todo, pues comencé con el Cine Club de Cali, lo cual siempre me ha quitado tiempo. La pluralidad de quehaceres ha sido uno de los motivos para que yo no desarrollara ninguno a cabalidad. Pero el Cine Club me comenzó a dar plática y yo me fui interesando más por el estudio del cine; dicté un curso en la U. del Valle y luego en un colegio de bachillerato.

Éste es el resumen de su vida artística hasta esa etapa de su vida. La idea esgrimida por su doctor era brillante: creer que el proceso de escritura nos ayuda a curarnos. Pero el pretexto, a final de tantas líneas redactadas, no fue de ninguna utilidad. La escritura no salva,

podría desglosarse de esta semblanza, en el mejor de los casos sirve para catapultar una existencia. Sí, a veces se escribe aspirando a la trascendencia a pesar de los propios amanuenses. El encuentro se postergaba una vez más: la escritura más que ayudar a estabilizarlo funcionó como un arte que le bebía sus últimas sangres. Con los extravíos atesorados, había llegado el momento de intentarlo nuevamente.

La tercera fue la vencida, en esa ocasión no se cortarían las venas y, por ende, no escucharía la caída de su sangre. Se atragantó con 60 Valium y así era difícil no fallar. Dicen que unas horas antes había recibido por correo el primer ejemplar de su novela *Que viva la música*, pero que murió recostado sobre su máquina de escribir. Un bello tesoro que Rosario Caicedo, su hermana, tuvo a bien guardar. Esta obra lo encumbró junto con su suicidio y si no comento dicha novela es porque ha recibido muchas y buenas críticas. No así sus demás obras que fueron viendo la luz en los años siguientes. Además de su bella protagonista, niña bien de caída prostibularia, sorprende el manejo del lenguaje tan cargado de materia musical. Su ritmo en la prosa, más letras y tonadas de canciones que vienen en el texto, demuestra los bien asimilados que Caicedo tenía a The Rolling Stones, a Richie Ray, The Beatles, Eric Burdon y The Animals, a Led Zeppelin, a la bruja cósmica Janis Joplin, a Creedence Clearwater Revival, a Johnny Winter, The Moody Blues, The Band; sin olvidar a grupos como La Protesta, Los Speakers, Andy Harlow y Eddie Palmieri, a Ray Barretto y La Conspiración. Vamos, muchos de ellos eran las canciones y los artistas que sonaban en mi barrio y que al encontrarlos tan bien retratados en un libro dedicado a los jóvenes, me hicieron sentir protagonista de dichas aventuras. Yo mismo había adorado (secretamente lo sigo haciendo) las grabaciones en acetato de estos genios que tuvimos en la juventud.

Ha llegado el momento de bebernos ese trago amargo, es una copa llena de burbujas de soledad. No lo conocí hasta los libros que le publicaron póstumamente: pero hubiéramos sido buenos cuates. Uno se considera amigo de los autores que nos hacen sonreír y que ponen nuestros gustos frente a los ojos: el cine de terror y de monstruos y las melancolías implantadas por la Nueva Ola francesa; el alto volumen de la música aturde nuestros oídos pero puede mostrarnos el ritmo del Universo; ahí viene la *bruja cósmica*, Janis Joplin, está cantando para los jóvenes caleños y los chilangos del D.F.; ahí están The Rolling Stones con sus rolas que nos llenan de energía... y uno sabe que Andrés Caicedo es un tipo con buena fortuna.

El azar maravilloso me deparó el encuentro con Andrew Loog Oldham por una calle de Bogotá, a principios de diciembre de 1976. Yo iba en un bus y lo reconocí en esa figura pálida, pelirroja, desgarrada; inmediatamente me bajé y fui a su encuentro. Me presenté como un gran admirador de los Stones y él me dijo “Sí, quién no”, y al otro día elaborábamos la entrevista en el Bar Inglés del Hotel Hilton, en donde Andrew consumió generosas dosis de whisky y cerveza. Él vive con la actriz colombiana Esther Farfán, y por aquellos días pensaba regresar a Londres: no sé si ya lo hizo.

Y en seguida Andrés Caicedo nos presenta un texto y nos dice que es que un fragmento de la entrevista realizada a Andrew Loo Oldham y que será parte de un libro que está preparando sobre The Rolling Stones. Pero su buena suerte no es tanta, porque dicha entrevista se vino publicando muchos años después en la revista *El Malpensante*. Y rastreando el episodio nos damos cuenta que su amigo y compañero, Luis Ospina, comentaría después que incluso la grabadora no funcionó y que Caicedo tuvo que reconstruir la entrevista de memoria. Y uno sigue reflexionando y concluye que hubo muchas otras cosas que no le funcionaron al joven Andrés Caicedo. Pero en lo único donde puso su valía fue en la escritura y ahí sigue cosechando frutos.

Se dice que quienes buceamos en la vida y en la literatura de un suicida tenemos mucho de morbo. No lo creo. Quiero pensar que es una forma de acompañar a sus deudos. ¿De qué otra forma soportarían el dolor las hermanas Pilar, Vickie y Rosario para tomar fuerza y valor y darles la noticia a sus padres de que el artista de la familia ha partido para siempre? ¿Cómo saca fuerzas una madre para guardar ropa, libros, discos, libretas, carteles en el cuarto que el hijo siempre mantuvo en casa, a pesar de los años que llevaba fuera? ¿Cómo se acostumbra una familia a perder al único hijo de ese ramaje? ¿Que sentirá el padre, mucho tiempo después al adentrarse en las cosas, escritos y proyectos del hijo que no conoció y que ahora, saldando una deuda de amor filial, pasa horas clasificando y leyendo la obra del joven artista que, finalmente, no hacía pendejadas? No debe ser nada fácil, pero aquí estamos los amigos y lectores que Andrés no conoció para abrazar a su familia. De qué otra forma podemos honrar esa generosidad de alguien que dio tanto a la literatura y al cine de Latinoamérica y que todo lo consiguió en una vida muy corta, de apenas 25 años.

¿Cómo cerrar este segundo viaje a la ciudad de Cali? ¿Cómo despedirme de mis amigos y amigas caleños? En realidad uno no desea partir de esos chamacos que cantan y bailan como nadie en el universo y que escuchan sorprendidos algo de literatura. Sin embargo, uno tiene que salir de Cali y agradecer a Luis Esteban Cruz Patiño todas sus atenciones. Luis Esteban es un amigo poeta que me hospedó varios días en su hogar y no supo que en mis tardes libres me iba por las calles de Cali buscando a Andrés Caicedo. Para cerrar estas líneas se me ocurren dos opciones. Primero, hacerlo con la carta suicida del mismo Andresito. Por eso transcribo los siguientes fragmentos que fueron presentados en YouTube por Lady Ramírez, Hans Rodríguez, Nathalya Torres y Diana Escobar; a la constancia de la muerte, ellas contraponen y apuestan por la vida. Éstas son algunas líneas que ustedes pueden leer en el video. No me atrevo a corregir la palabra *mamasita*, porque así la presentan ellas. Igual el nombre de Vickie, lo han puesto como Vicky. Corre video de un amigo que nos dice adiós, aunque nos duela.

Mamasita

Un día tú me prometiste que cualquier cosa que yo hiciera tú me comprenderías y me darías la razón.

Por favor, trata de entender mi muerte.

Has sido la mejor madre del mundo y yo soy el que te pierdo...

Nací con la muerte adentro y lo único que hago es sacármela para dejar de pensar y quedar tranquilo.

Yo muero porque ya para cumplir 24 años soy un anacronismo y un sin sentido, y porque desde que cumplí 21 vengo sin entender el mundo,

Mis libros se los dejo a Rosarito, y a Pilar y Vickie los que necesiten, a Ramiro y Luis los que puedan servir sobre cine (...) y ojalá algún día puedan publicarse los libros sobre mi adolescencia que escribí con tanto esmero.

...y que por favor incineren mi cuerpo.

Esta idea la tengo desde mi uso de razón. Ahora mi razón está extraviada, y lo que hago es solamente para parar el sufrimiento.

Andrésito

Marzo 4 de 1977.

Otra opción para esta despedida. Estamos ya a más de tres décadas de su muerte y la producción literaria (que Caicedo nunca pudo ver convertida en libros), nos llega por fin a sus lectores. Además de sus propios escritos, existen cientos de testimonios variopintos. Conoz-

co un excelente documental realizado por su amigo Luis Ospina. Otro más reciente realizado por el cineasta argentino Francisco Forbes y el colombiano Álvaro Cifuentes. Se conoce con el mismo nombre de la novela de Caicedo publicada póstumamente: *Noche sin fortuna*. Forbes y Cifuentes visitaron a los viejos compañeros del Grupo de Cali, quienes cargan ahora las huellas del tiempo. Han pasado muchos años recordando y respondiendo preguntas sobre Andrés, que parece que nunca ha partido, que se les mató para que nunca lo dejaran solo. Sería bueno que fuera ya su obra la que comenzara a hablar sobre su propia persona. Verán qué cosas tan importantes nos dice.

No me parece mal un cierre como el que vemos en esta película (*Noche sin fortuna*), donde Patricia Restrepo lee la carta de su compañero Andrés: un ser que se enamoró perdidamente de ella y que tanto la amó, hasta esa fecha en donde ella lo vio agonizar sin que pudiera hacer nada, salvo llamar a una ambulancia.

Te adoro, te idolatro, si no puedo vivir sin ti llevaré, supongo, una especie de anti-vida, de vida en reverso, de negativo de la felicidad, una vida con luz negra. Pero brilla el sol, tú puedes estar cerca. Ahora salgo a buscarte. Amor mío.

Cali, marzo 4, 1977.

Regresé por segunda ocasión a Cali, porque me dijeron que por acá vivió y escribió un amigo que no conocí; un tal Andrés Caicedo de quien dicen se suicidó muy joven porque creía que a los 25 años los adultos apostaban... Después de recorrer sus calles y de encontrarme con sus libros, quiero decirles que no es cierto, que su suicidio sólo ha sido una impostura para brincar directo a la eternidad literaria.

Cofradía de coyotes
Metepec, Estado de México, julio 10 de 2013.

Bibliografía recomendada sobre Andrés Caicedo

Mi cuerpo es una celda. Bogotá, Norma, 2008.

El libro negro de Andrés Caicedo. Bogotá, Norma, 2008.

El cuento de mi vida. Bogotá, Norma, 2007.

Angelitos empantanados. Bogotá, Punto de Lectura, 2003.

Calicalabozo. Bogotá, Norma, 2003.

Noche sin fortuna / Antígona. Bogotá, Norma, 2002.

Ojo al cine. Bogotá, Norma, 1999.

Las fuentes que existen en Internet sobre la vida y la obra de Andrés Caicedo son afortunadamente abundantes y, por esa misma razón, no las transcribo.



Horacio Quiroga (1878-1937)

Resumen

En la narrativa de Horacio Quiroga la selva no es un escenario, sino el ambiente mismo. En su obra se pueden identificar dos etapas. La primera, en la que la influencia de Edgar Allan Poe es notoria, y la segunda, en la que su estancia en Misiones, como fotógrafo en una expedición de Leopoldo Lugones, nos presenta al hombre en su lucha con los elementos de la naturaleza. Su estadía en la selva se le revela como el tema esencial de su obra. Una manera de apartarse del horror libresco que había aprendido en Poe, para enfrentarse al horror real de la naturaleza pródiga y feraz. En la segunda, la influencia de Rudyard Kipling es advertible, de él aprende el habla de los animales. Salvo que, para el primero, la selva es un tema literario, antes que una experiencia; mientras que para Quiroga, la selva es el hábitat que elige para vivir: un desterrado de la civilización que signa su modo de morir.

Abstract

In the narrative of Horacio Quiroga, the jungle is not a stage, but the environment itself. In his work, one can identify two stages. The first, in which the influence of Edgar Allan Poe is notorious; and the second, in which his stay in Misiones, as a photographer on an expedition of Leopoldo Lugones, shows a man in his struggle with the elements of nature. His stay in the jungle is revealed as the central theme of his work. Either as a way of departing from bookish horror learned from Poe and to face the real horror and fertile bountiful of nature. And in the second stage, the influence of Rudyard Kipling is obvious: from him he learns the speech of animals. Except that, for the first, the jungle is a literary subject, rather than an experience, while for Quiroga, the jungle is the habitat he chose to live at: an exile from civilization that marks his way to die.

Palabras clave / Key words: Horacio Quiroga, Lugones, narrativa latinoamericana, cuentos de la selva / Horacio Quiroga, Lugones, Latin American fiction, Jungle Tales.

Vicente Francisco Torres*

Los estudiosos de la obra narrativa de Horacio Quiroga (1878-1937) suelen distinguir dos periodos. El primero, modernista, decadente y dado al horror aprendido de Edgar Allan Poe; este periodo suele ser considerado como transitorio e inauténtico porque el cuentista uruguayo no había encontrado su voz, sus temas ni la eficacia expresiva. El segundo es el que se desarrolla en la selva de Misiones, el mejor, el del auténtico Quiroga.

¿Qué es lo que produjo el cambio de una a otra etapa?

En 1903, después de un desastroso viaje a París, la Meca de los artistas de entonces, en donde conoció la pobreza y el desdén, Quiroga va al noreste argentino como fotógrafo en una expedición comandada por Leopoldo Lugones; ésta tenía como propósito estudiar las ruinas jesuíticas de San Ignacio. Si sus primeros cuentos habían planteado la morbidez y los trastornos síquicos, la selva misionera y, antes, una estancia en el Chaco, le descubrieron al hombre ya no luchando contra los miedos y las manías, es decir, contra fantasmas, sino contra cosas tan reales como los elementos de la naturaleza (flora, fauna, selva, río). Misiones es una región “donde el alto Paraná ruge encajonado en el fondo de un abismo de paredes graníticas, hechizado por el silencio de la selva impenetrable”.¹

Unos dicen que la primera etapa es menor (Noé Jitrik), mientras otros hablan de una evolución (Emir Rodríguez Monegal), si bien marcada por Misiones, parte no prescindible del trabajo del gran

* Departamento de Humanidades, UAM Azcapotzalco.

¹ Horacio Quiroga, *Cuentos de la selva*, prólogo, selección y notas de Carmen Crouzeilles, vol. I, Buenos Aires, Solaris (Carabela), 1977, p. 16.

cuentista. Hay sin embargo otras propuestas, sumamente atractivas, como la formulada por Héctor H. Murena.

En 1903 el gobierno argentino encargó a Leopoldo Lugones un estudio sobre el “experimento de comunismo teocrático”, según expresión de Jorge Luis Borges, que los jesuitas llevaron a cabo entre los guaraníes. El resultado fue *El imperio jesuítico*, que se publicó en 1904 y que el autor de *El aleph* incluyó en su colección Biblioteca Personal. La expedición de Lugones a Misiones² hoy es célebre porque llevó a Horacio Quiroga como fotógrafo; ésa fue la primera vez que el cuentista genial se enfrentó con la selva, ámbito que habría de ser importantísimo en el conjunto de su obra literaria.

Cuando se habla de la presencia de los jesuitas en América a menudo se dice que intentaron establecer la utopía. Sin embargo, Lugones se aparta de esta perspectiva y contempla el fenómeno como una conquista más; no tan espiritual como se ha querido ver, sino humana, demasiado humana, que los Padres emprendieron tras los pasos de los conquistadores. Para hacer la crónica y la interpretación de la empresa, Lugones no sólo visitó las ruinas misioneras y se bebió cuanta historia de la Compañía de Jesús estuvo a su alcance. Se remontó a la Edad Media y al Renacimiento para entender qué tipo de hombres hicieron la conquista de América pero también cuál era el espíritu que movía a los Padres. Lejos de un humanismo a ultranza, los jesuitas fundaron un imperio teocrático en el que la enseñanza de las artes y los despliegues arquitectónicos, que tanto se les han ensalzado como suprema filantropía, estaban destinados a imponer una fe que poco entendían los indígenas debido a las abstracciones que conllevaba.

Borges afirmó que *El imperio jesuítico* es el mejor libro que Lugones escribió en prosa, lo cual es mucho decir si recordamos los magníficos cuentos que salieron de la pluma del poeta modernista. En este libro hay erudición histórica y literaria pero, sobre todo, la pluma del poeta que da cuenta del paso de las estaciones, del día y de la noche entre las aguas y el follaje. La luz es el elemento que licua todos los prodigios de la naturaleza y apuntala las descripciones de la pródiga geografía que sirvió de escenario a la magna empresa religiosa:

²“El triángulo formado por la laguna Iberá y los ríos Uruguay, Miriñay y Paraná, es decir, el actual territorio de Misiones, hasta el paralelo 26°, fue el centro del imperio, y su aspecto da en conjunto la característica de la región”. Leopoldo Lugones, *El imperio jesuítico*, Buenos Aires, Hyspamérica Ediciones, 1985, p.88.

Líquenes profusos envuelven los troncos en su lana verdácea. Las enredaderas cuelgan en desorden como los cables de un navío desarbolado, formando hamacas y trapecios a la azogada versatilidad de los monos; pues todo es entrar libremente el sol en la maraña, y poblarse ésta de salvajes habitantes.

Abundan entonces los frutos, y en su busca vienen a rondar al pie de los árboles el pecarí porcino, la avizora paca, el agutí, de carne negra y sabrosa, el tatú bajo su coraza invulnerable; y como ellos son cebo a su vez, acuden sobre su rastro el puma, el gato montés elegante y pintoresco, el aguará en piel de lobo, cuando no el jaguar, que a todos ahuyenta con su sanguinaria tiranía.

Bandadas de loros policromos y estridentes se abaten sobre algún naranjo extraviado entre la inculta arboleda; soberbios colibríes zumban sobre los azahares, que a porfía compiten con los frutos maduros; jilgueros y cardenales cantan por allá cerca; algún tucán precipita su oblicuo vuelo, alto el pico enorme en que resplandece el anaranjado más bello [...] Los pantanos nada tienen de inmundo, antes parecen floreros en su excesivo verdor palustre. Los naranjos, que se han ensilvecido en las ruinas, prodigan su balsámico tributo de frutas y flores, todo en uno. El más insignificante manantial posee su marco de bambúes; y la fauna, aun con sus fieras, verdaderas miniaturas de las temibles bestias del viejo mundo, contribuye a la impresión de inocencia paradisíaca que inspira ese privilegiado país.³

La arrobada descripción del paisaje en que Lugones estuvo inmerso durante casi un año, lo llevará a imaginar las fatigas de los conquistadores, de los primeros europeos que hollaron la selva misionera con su pie:

El fantástico imperio quedaba, según sus inventores, a dos meses de viaje por la selva inundada; pero ni esto arredró a los exploradores. Tribus, terreno, arboledas, animales, régimen meteorológico de la región, todo les era desconocido. Caminaron durante quince días por un interminable pantano, llevando a la rodilla y a la cintura el agua, pero los soles tropicales calentaban hasta una mórbida tibieza en la cual bullían pestíferos fermentos. Con ella apagaban su sed, exasperada por la fiebre que en ella misma bebían. Los gajos de los árboles eran sus lechos [...] Llovía entretanto espantosamente, inundándose cada vez más la selva, y sin que por ello una ráfaga de frescura aliviara la emo-

³ *Ibid.*, pp. 89-91.

liente asfixia de aquel lúgubre sudadero. Todas las sabandijas del bosque, exaltadas por la germinante humedad, se abatían sobre los expedicionarios en ferocísimos enjambres. Pero nadie intentó retroceder. Más pálidos que espectros, chapaleando pesadamente con el pantano eterno sus propias disenterías, devorados por comezones enloquecedoras, delirantes de hambre, furiosos de clausura entre aquella fronda con su ambiente de sótano, latigueados por funestos escalofríos bajo los chaparrones, profundizando su silencio lóbrego entre el agua implacable, ninguno, sin embargo, desfalleció; y tiene algo de dantesco aquella feroz pandilla, que arrastra sus lodientos harapos bajo ese bosque, medio engullida en líquida tumba por el charco cálido y muerto como una jofaina de pediluvios.⁴

Las misiones fueron verdaderas ciudadelas con vida económica, religiosa y social independientes. Estaban más allá de los dictados de la corona española. Precisamente la expulsión de los jesuitas, en 1768, se debió a que el monarca Carlos III decidió que en sus dominios no había más autoridad que la suya, y vino el derrumbe de aquellas construcciones y agrupaciones que los jesuitas habían hecho en medio de los desiertos mexicanos y las selvas sudamericanas para proteger y educar a los naturales. Con este acontecimiento se escribió una de las páginas más tristes de la historia americana; se echaron por tierra las ciudades económicamente autosuficientes y la educación artística que los indígenas habían recibido de esos clérigos especialmente cultos, que solían asimilarse a las culturas que llegaban a cristianizar mediante el aprendizaje de las lenguas nativas.

Los jesuitas, que fueron optimistas sobre la condición humana, fundaron, en 1610, su primera misión en Paraguay.⁵ Predicaban la armonía interior, las realizaciones estéticas y la integración con el mundo circundante: leer el libro de la naturaleza, decían, es una manera de conocer a Dios. Una paradoja que propiciaron estos clérigos: los indígenas americanos, acostumbrados a vivir libres, fueron obligados a vivir en un solo sitio, bajo toques de campana que llamaban a la oración, al trabajo, a tomar los alimentos y, a media noche, a cumplir con las obligaciones conyugales para contar con más fuerza de trabajo.

⁴ *Ibíd.*, pp. 120-121.

⁵ Sobre las misiones fundadas en las selvas de lo que son actualmente Argentina, Bolivia, Brasil, Paraguay y Perú, véase Alfonso Alfaro *et al.*, *Misiones jesuitas, Artes de México*. Revista libro, núm. 65, México, 2003.

El proyecto jesuítico, que en sus momentos más avanzados aspiró a crear un espacio anticolonial desde donde se emprendiera la cristianización, acabó en un puñado de ruinas que Augusto Roa Bastos llamó *Santo sepulcro, sacro y salvaje a la vez*.

En 1903, Horacio Quiroga sufrió una especie de *caída de Damasco*: mientras iba como fotógrafo en la expedición a San Ignacio, se le reveló la selva,⁶ que sería uno de sus temas predilectos pero, sobre todo, transformaría su estilo —antes modernista, de fuerte interés por la psicología—, y su visión del mundo. H. A. Murena tiene una tesis muy atractiva sobre el particular: la huida de Quiroga a la selva misionera le parece una renuncia intelectual, una manera de enfrentarse al horror real y apartarse del horror libresco que ya veía como un truco bien aprendido en Edgar Allan Poe; fue en busca del horror palpable.⁷

Como el objeto de este trabajo no es abundar ni tomar partido por alguna de las banderías, sino ver qué aportó Quiroga a la narrativa de la selva latinoamericana, usaré los tres tomos que, bajo el título de *Cuentos de la selva*, preparó Carmen Crouzeilles. En los dos primeros están los relatos que provienen de *El crimen del otro* (1904), *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917), *El salvaje* (1920), *Anaconda* (1921), *El desierto* (1924), *Los desterrados* (1926) y *Más allá* (1935). El tercero recoge los cuentos publicados en diversos medios periodísticos, sobre todo la revista argentina *Caras y Caretas*, entre 1906 y 1935, en donde el autor demuestra su minucioso conocimiento, casi ensayístico, de la fauna misionera. La mayoría de los textos de este volumen son fábulas, como “Paz”, en donde los animales salvajes llegan a la conclusión de que las leyes y los tratados de los habitantes de las ciudades no son más que hipocresía.

⁶ “Hay que imaginarse lo que es ese territorio: monte espeso, ríos correntosos, incipientes explotaciones de yerba mate, un paisaje monstruoso por su fuerza, lluvias prehistóricas; y a ese lugar Quiroga se encamina vestido como un dandy [...] El señorito deja de serlo y se promete retorno a esa tierra fascinante, todo lo contrario de lo que representó para él París, donde el sufrimiento tenía otro signo: prefiere éste que le implica indudablemente un reencuentro consigo mismo, un paso más adelante en la búsqueda inconsciente que hace de su propia unidad. Por de pronto, adquirirá un aspecto más duro y selvático, empezará a crecer el mito de su huraña, de su capacidad de despegarse de los halagos y las vanidades urbanas. Y Misiones se abre ante él como una tierra prometida en la que lo manual, lo mecánico, podrán ejercitarse reconstruyendo o construyendo el mundo.” Noé Jitrik, *Horacio Quiroga*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina (Enciclopedia Literaria), 1967. pp. 20 y 21.

⁷ Vid. “El sacrificio del intelecto: Horacio Quiroga”, en *El pecado original de América*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana (Piragua), 1965. pp. 79-88.

Desde la publicación de *Cuentos de amor, de locura y de muerte* Quiroga echó mano de un recurso aprendido en Rudyard Kipling: el habla de los animales.

A diferencia de lo que con el tiempo sería un conjunto de novelas caudalosas escritas por nativos de la Amazonia, Quiroga planteó, en los diez años que estuvo en Misiones (1909-1915 y 1932-1936), el drama de los seres humanos (abundan los viudos, las viudas y los huérfanos) que llegaban buscando el aislamiento en el monte. De aquí el título del célebre libro de Emir Rodríguez Monegal: *El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga*.

Un hombre picado por una víbora vive una larga agonía que se expresa en un monólogo. Un muchacho de la ciudad quiere experimentar la ruda existencia en la selva; fallece porque ingiere miel narcótica y luego lo devoran las hormigas carnívoras conocidas como *corrección*. Otros personajes de otros cuentos tendrán mejor suerte pues volverán a las ciudades sólo derrotados por el paludismo.

El monte misionero y el río Paraná le permitieron elaborar una fantasía en la que vemos la historia de la evolución del hombre. Antes ya había rendido su tributo a Edgar Allan Poe, con “Historia de Estilicón”, en donde un hombre intenta domesticar un gorila proveniente de lo más hondo de la manigua.

En varios relatos se observa la lucha de los hombres para sobrevivir ante las crecientes del río Paraná,⁸ que Quiroga siempre tenía a la vista desde la meseta en donde construyó su casa. Luego, un par de niños quedan huérfanos, abandonados en medio del bosque, porque su padre muere a causa de una herida enconada. Un hombre cae accidentalmente sobre su machete, otro al caer se rompe la columna vertebral y uno más sucumbe víctima de la rabia que le contagia su perro. En Misiones, sitio al que iban a recalar extranjeros, locos, solitarios o fracasados, una especie de cementerio de elefantes, un hombre, en un ataque de *delirium tremens*, asesina a su hija cuando la ve convertida en una rata enorme...

Quiroga dramatiza, con delectación, cada uno de los hechos cotidianos de la selva que en otras obras aparecen como trágicos, sí, pero atendidos apenas como accidentes, como una insolación.

⁸Paraná, en lengua tupí significa *pariente del mar*, o *agua que se mezcla con el mar*. Nace en Brasil, de la confluencia del río Grande y el Paranaíba. Hace la frontera de Brasil, Argentina y Paraguay. En su margen derecha están el Chaco, Santa Fe y Buenos Aires. En la izquierda, Misiones, Corrientes y Entre Ríos.

En los cuentos de este autor la selva no es un escenario, sino un rotundo ambiente. Quizá por esto nunca describe las cataratas de Iguazú ni las ruinas jesuíticas, sitios turísticos por antonomasia. En su nombre llevaba su destino (su nombre completo fue Horacio Silvestre Quiroga Forteza).

Así como los caucheros, según muestra la novelística latinoamericana, eran enganchados mediante adelantos monetarios y borracheras, los mensú, aborígenes que consumían su vida en los obrajes, eran enganchados también con adelantos. Cuando excepcionalmente habían saldado sus deudas, los sub capataces los acompañaban a Misiones, en donde se embriagaban y contraían nuevas deudas que los regresaban a los aserraderos, de donde intentaban huir *pescando vigas* para venderlas y escapar de la selva. Juan Carlos Onetti lo dijo magníficamente:

Allí no se acepta la excusa del analfabetismo: hay que firmar con una cruz, un garabato o con la huella del pulgar. Y luego reventar de cansancio o paludismo o por gracia de Dios, que todo lo ve. Terminada *la contrata*, los supervivientes, llenos de sana alegría y libres como pájaros, se embarcan hasta Posadas, capital de Misiones, para festejar. Los acompaña, cariñoso, un sub capataz. Allí pasan algunos días y, sobre todo, noches. La caña corre, las mujeres abundan y todas casualmente se llaman Venérea. El sub simula acompañarlos en la gran orgía y aguarda con paciencia de buitre. No muchas horas después todos los mensú están borrachos y endeudados hasta el cuello.⁹

A Quiroga no le basta que en Misiones, al mediodía, el termómetro llegue hasta los 30 grados, a las ocho de la noche baje a cuatro y, en la madrugada, se vaya hasta menos cuatro. Aquí muestra, meticulosamente, lo que significa vivir un día y otro, y otro más, mirando la lluvia desde el interior de una casucha. Sin embargo, en “El regreso de Anaconda” dice: “El hombre ha sido, es y será el más cruel enemigo de la selva”.¹⁰

En su célebre libro *El hermano Quiroga* (1957), Ezequiel Martínez Estrada señala el tormento que el gran cuentista tuvo que vivir para arrancar al monte el drama que hay en sus historias. Sin embar-

⁹ Juan Carlos Onetti, “Quiroga: hijo y padre de la selva”, en Leonardo Garett, *Horacio Quiroga por uruguayos*. Montevideo, Academia Uruguaya de Letras, 1995, p. 425.

¹⁰ Horacio Quiroga, *Cuentos de la selva...*, vol. II, p. 132.

go, le gustaban el riesgo y el peligro, quería morir. Este hombre que vivió diez años sobre y a la orilla del Paraná, que labraba veloces canoas para volar sobre las aguas, no sabía nadar. “Le apasionaba cuanto representara un peligro mortal, porque en el fondo de su corazón deseaba morir [...] Vivía tentando irresponsablemente a las parcas [...] No podía esperarse otro gozo que el de la emoción violenta, el peligro como fin y finalidad de la excusión”.¹¹

Horacio Quiroga rehuyó las necesidades de la vida urbana (la esclavitud laboral y su correlato, el dinero). Buscó el monte feraz para sentirse hombre cabal y valerse por él mismo, sin las ventajas de la vida fabril frente a la existencia silvestre. Por esto Martínez Estrada se refiere a él como “Tarzán de las letras”. Quiroga quería morir, sí, pero cuando Martínez Estrada buscó las razones profundas de este deseo, encontró la fatalidad que se fue tejiendo desde sus años de infancia: su padre murió cuando se le disparó accidentalmente una escopeta; su padrastro se suicidó, después de una embolia, disparando la escopeta con un dedo del pie; Quiroga mismo asesinó accidentalmente a su amigo Federico Ferrando; su primera esposa se quitó la vida porque no soportó los rigores de la selva ni de su marido... y él mismo se mató con cianuro cuando le diagnosticaron cáncer... Su soledad se convirtió en una necesidad; su coraza de hombre rudo fue un mecanismo de defensa.

Emir Rodríguez Monegal le atribuye, por su parte, “una soterrada voluntad de autodestrucción”¹² y el deseo de hacerse un mundo a su medida.¹³ Y va más lejos cuando toma las palabras del mismo Quiroga para definirlo como un *fronterizo*, un hombre al filo de la razón y de la insanía.

Sobre la asociación que a menudo se hace entre las obras de Kipling y Quiroga, Rodríguez Monegal hizo una observación sumamente aguda:

En muchos aspectos, es lícito considerar a Quiroga como discípulo de Kipling: su común admiración por ciertos temas, la selva en primer lu-

¹¹ Ezequiel Martínez Estrada, *El hermano Quiroga. Cartas de Quiroga a Martínez Estrada*, Caracas, Biblioteca Ayacucho (La Expresión Americana), 1995, pp. 35, 36, 58 y 59.

¹² Emir Rodríguez Monegal, *El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga*, Buenos Aires, Losada, 1968, p.83.

¹³ Quiroga modificó la naturaleza para tener el entorno que quería. En la meseta donde levantó su casa mandó cavar grandes agujeros para llenarlos de tierra fértil para plantar cedros y palmeras.

gar; su afición a contar historias de animales [...] Para Kipling la selva era un tema literario y no una experiencia personal. Él era un escritor europeo que había nacido en la India pero que aspiraba a reintegrarse a la comunidad de origen de su raza; un escritor europeo que aprovechaba el exotismo del lugar en que nace. En tanto que Quiroga es (al revés) el hombre que nace en la ciudad y elige la selva como su hábitat [...] Quiroga vive en Misiones no como un exiliado de la ciudad, ávido de explorar la tierra virgen para volver cargado de riquezas a su verdadero medio, sino como un hombre que allí ha encontrado la tierra adecuada para sus raíces. Es un desterrado de la civilización que se arraiga en la selva”.¹⁴

Para cerrar quiero traer a cuento que la disyuntiva entre civilización y barbarie planteada por Domingo Faustino Sarmiento en *Facundo* alcanzó otra de sus manifestaciones cuando el grupo de la revista *Martín Fierro*, integrado por algunos miembros del grupo de Boedo, le dieron la espalda a Quiroga y guardaron absoluto silencio ante la publicación de su antología (*La gallina degollada*, 1925) publicada en España por la casa editorial Espasa Calpe.

Bibliografía

- Jitrik, Noé. *Horacio Quiroga. Una obra de experiencia y riesgo*. Montevideo, Arca (Ensayo y Testimonio), 1967.
- Lugones, Leopoldo. *El imperio jesuítico*. Buenos Aires, Hyspamérica Ediciones, 1985.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *El hermano Quiroga. Cartas de Quiroga a Martínez Estrada*. Caracas, Biblioteca Ayacucho (La Expresión Americana), 1995.
- Murena, Héctor H. “El sacrificio del intelecto: Horacio Quiroga”, en *El pecado original de América*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana (Piragua), 1965.
- Onetti, Juan Carlos. “Quiroga: hijo y padre de la selva”, en Leonardo Garet, *Horacio Quiroga por uruguayos*. Montevideo, Academia Uruguaya de Letras, 1995.
- Quiroga, Horacio. *Cuentos de la selva*, prólogo, selección y notas de Carmen Crouzeilles, 3 vols., Buenos Aires, Solaris (Carabela), 1977.

¹⁴ *Ibíd.*, pp. 185-186.

Rodríguez Monegal, Emir. *Genio y figura de Horacio Quiroga*.
Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA), 1967.
———. *El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga*. Buenos
Aires, Losada, 1968.



Teresa Vera (1834-1859)

Resumen

El suicidio de Teresa Vera la hizo célebre, no obstante que su obra, emotiva y de ardiente romanticismo, carecía de la suficiente calidad. El ensayo indaga lo que ocurre en el imaginario social para que esto suceda. Más allá de que en ella operaban dos transgresiones propias de la época en la que le tocó vivir: la de escribir, siendo mujer, y la de atentar en contra de su vida. La hipótesis del ensayo discurre en la doble esfera de lo masculino y lo femenino. En el primero, en el imaginario dominante, al hombre se le asocia con la cultura; mientras que lo femenino es relacionado con la naturaleza. En esta dicotomía, el suicidio de una escritora ratificaba la presencia de una naturaleza emotiva e irracional, propia de lo femenino, a lo que se sumaría la impresión de que el suicidio en las mujeres era consecuencia de su incapacidad para enfrentarse a la realidad sin la guía masculina. De modo que el suicidio restituía en ella lo que en el imaginario social parecía escaparse: delicada, tierna, sacrificada, apasionada hasta el grado de renunciar a la cordura que la habría anclado a la vida.

Abstract

Teresa Vera's suicide made her famous, although her work, emotional and full of romance, lacked sufficient quality. This essay explores what happens in the social imaginary to make this happen. Beyond that in her were two transgressions typical of her time: being a female writer, and the attempt against her life. The hypothesis of this essay runs on the dual sphere of masculine and feminine. In the first, the dominant imaginary, the man is associated with the culture, while the female is related to nature. In this dichotomy, the suicide of a writer ratified the presence of an emotional and irrational nature, typical of the feminine. Could be added the feeling that suicide in women, was due to their inability to face reality without male guidance. So is in this way that suicide replaced her in the social imaginary that was looked away: she delicate, tender, self-sacrificing, and passionate to the point of giving up the sanity that would anchor her to life.

Palabras clave / Key words: Teresa Vera, poesía mexicana, romanticismo mexicano, escritoras mexicanas / Teresa vera, Mexican poetry, Mexican romanticism, Mexican writers.

POR GRACIA PEDIRÉ LA MUERTE AL CIELO.

TERESA VERA, POETISA SUICIDA

DEL SIGLO XIX

Eduardo Delgado Fabián*
Leticia Romero Chumacero*

En 1859, a sus veinticinco años de edad, Teresa Vera vivía cerca de la capital del estado de Tabasco, San Juan Bautista de Villahermosa. Escribía poemas de aire romántico, de “exquisita sensibilidad y de una imaginación ardiente”.¹ Títulos como “Amar sufriendo”, “A una flor” y “Mis recuerdos”, circulaban manuscritos entre las amistades de la joven, quien gustaba de firmar sus composiciones con el anagrama *Ester Arave*.² Unas semanas más tarde, cuando Vera adquirió repentina fama, esas amistades entregaron a *El Demócrata* algunos de los poemas autógrafos; varios años después, informaron a Francisco Sosa sobre la existencia de tantas composiciones de la tabasqueña como para formar un libro.³ Pero antes de que sus versos llegaran por vez primera hasta las páginas de un diario, durante los días posteriores a su cumpleaños, concienzuda e incansablemente, Teresa Vera ingirió un centenar de cabezas de cerillo.

La palmaria forma como la crítica literaria incorporó a esa muchacha en el catálogo de escritoras mexicanas de valía, resulta reveladora: pese a haber pasado inadvertida en los círculos cultos del país hasta el día de su muerte, la índole de ésta parece haberle otorgado un halo de legitimidad a sus composiciones poéticas. En efecto, tanto ella como un puñado de textos de su autoría, llegaron muy pronto hasta las páginas de antologías e importantes libros de histo-

* Universidad Autónoma de la Ciudad de México-Cuauhtpec.

¹ *Poetas yucatecos y tabasqueños*, p. 193.

² Manrique y Monroy, *Seudónimos, anagramas...*, p. 18.

³ Francisco Sosa, “Teresa Vera”, en *Biografías de mexicanos distinguidos*, p. 1055.

ria literaria de la segunda mitad del siglo XIX. Los autores de esos repertorios subrayaron dos rasgos de las composiciones de Vera: las animaba una gran pasión, pero les faltaba calidad. Además, juzgaron necesario aludir a la desbordada sensibilidad de los versos para, en un ejercicio metonímico, descifrar las razones del suicidio. Ante esto, nos preguntamos: ¿por qué precisamente ella fue acogida en el parnaso nacional, en vez de otras y otros jóvenes igualmente entusiastas, desconocidos y acaso poseedores de mayor pericia compositiva? Dado que la distinción parece estar cifrada en el hecho de que ella se mató, vale indagar qué significaba en el *imaginario social* de la clase culta mexicana la muerte de una mujer por propia mano y de qué manera ese detalle biográfico estimuló el interés en su caso.⁴

I. Ser escritora: primer acto de desobediencia

Hagamos una ligera digresión, útil para identificar el espacio de representaciones de género donde operaba la crítica literaria de la época. En el *imaginario social* decimonónico prevalecía una construcción simbólica que estructuraba el mundo a través de dos esferas: la masculina y la femenina. Asimétricas, jerarquizadas y entreveradas, las esferas se concebían como algo común, debido a su generalización en la práctica y porque solían justificarse como incuestionable resultado de las diferencias biológicas entre hombres y mujeres. Pero la esquematización de las representaciones humanas es histórica y, por ende, cambiante. La vigente en esa centuria se hizo extensiva a los términos “cultura” y “naturaleza”. Esta última se suponía más cerca de lo femenino que de lo masculino, arguyendo una presunta proximidad entre los términos “naturaleza” y “mujer”, con

⁴Cornelius Castoriadis acuñó el concepto *imaginario social* para dar cuenta del “magma de significaciones imaginarias sociales, encarnadas en instituciones [...capaces de regular el decir y la acción] de los miembros de esa sociedad, [tanto en las] maneras de sentir y desear como [en] las maneras de pensar”. El término *institución*, tal como se entiende aquí, enfatiza el carácter no natural de ese discurso, en tanto “intención, mediatizada por un sistema simbólico, [proyecto] irreducible a cualquier comportamiento animal y a toda explicación causal, [cuya] inteligibilidad remite, más que a causas, a razones”. Así, tal imaginario provee de significaciones y valores a cierto grupo humano, en un tiempo y un espacio concretos. Entre la clase media ilustrada de la segunda mitad del siglo decimonono, por ejemplo, el imaginario social incluía consideraciones relativas a la “construcción cultural de la diferencia sexual”. Véase Fressard, “El imaginario social o la potencia de inventar de los pueblos”, en *Transversales*, s.n.p.

base en la capacidad reproductiva de ésta. El resultado de ese mecanismo, como ha explicado la filósofa española Celia Amorós, solidarizaba a las mujeres “con el conjunto de connotaciones con las que la idea de naturaleza es definida y redefinida en un universo simbólico en el que el hombre se piensa a sí mismo como cultura, pensando en su propia relación de contraposición a la naturaleza”.⁵

La razón de esas identificaciones, continúa Amorós, no es natural ni racional, pues aun si sólo las mujeres pueden parir, ¿por qué esto habría de hacerlas más naturales que los hombres, quienes también intervienen activamente en el proceso reproductivo de la especie? En consecuencia, apunta, debemos suponer que la asociación responde a otra cosa; por ejemplo, a la marginación y opresión histórica de las mujeres, “opresión desde la que se [les] define –pues en ello consiste la operación ideológica fundamental de racionalización y legitimación– como aquello que requiere ser controlado, mediado, domesticado o superado según los casos”.⁶ Así es como la conveniente alianza del concepto “cultura” con lo masculino, dejaba en las manos de los hombres tanto la capacidad como el deber de controlar a las mujeres-naturaleza que, presentadas como contraparte del sujeto presuntamente delegado de lo racional, se revelaban irracionales y urgidas de domesticación.

Imprescindible es señalar, debido a su relación con el tema aquí tratado, una de las muchas aristas de esa construcción ideológica: dentro de tal esquema, las mujeres quedaban ligadas a la reproducción biológica de la especie, en tanto los hombres se relacionaban con la construcción de sentido en el terreno social y en el cultural. De ahí el profundo escepticismo con que se observó el arribo de escritoras al terreno público por medio de la divulgación de sus textos: aparecían como forasteras, como inesperadas huéspedes temporales e incómodas por no haber sido formalmente convidadas a participar en ese que, con Alfonso Reyes, podemos denominar “banquete de la civilización”.

Considerando lo antedicho, no es difícil hallar en la asociación mujer-naturaleza ecos de otros tiempos. Por ejemplo, dentro de un manual donde en forma explícita se buscó propiciar el control de la amenazadora dupla mujer-naturaleza: *Émile, ou de l'éducation* (1762), del ginebrino Jean-Jacques Rousseau. Aquella obra preceptiva e influyente durante la centuria decimonona, registraba la cer-

⁵ Cecilia Amorós, *Hacia una crítica...*, p. 32.

⁶ *Ibid.*, p. 34.

teza de que cada mujer estaba llamada a ejecutar el papel de compañera y servidora de los hombres en torno suyo. Émile, protagonista del manual, sería educado para desempeñarse en el mundo; Sophie, su contraparte, sería instruida en función de lo que “la constitución de su sexo y su especie conviene para ocupar su puesto en el orden físico y moral”.⁷ Celoso vigía de ese orden incommovible, el filósofo indicaba con absoluta llaneza: “el destino especial de la mujer es agradar al hombre”; más adelante precisó: “y ser sojuzgada”. Tal era, desde su perspectiva, una ley natural.⁸ De esa misma “naturaleza” se valió Rousseau para legitimar su dicho y atajar críticas:

[...] y cuando en esta parte se quejan las mujeres de la desigualdad que han establecido los hombres, no tienen razón; no es institución humana esta desigualdad, o a lo menos no es hija de la preocupación, sino de la razón: a aquel de los dos a quien fió la naturaleza el depósito de los hijos, toca responder de ellos al otro.⁹

Dicho de otra forma, el argumento del filósofo ilustrado redujo a un hecho biológico (mejor aún: a una arbitraria interpretación de ese hecho) el origen de una división de los sexos que, además, los jerarquizaba. Así, mediante una operación sólo aparentemente lógica, tradujo la diferencia en desigualdad, dando a ésta la categoría de ley irrefutable.

Si bien es cierto que Rousseau era un autor prohibido por la Inquisición novohispana desde 1763, también lo es que la insistencia con la cual se censuraban sus ideas en estas tierras sugiere una rápida y favorable recepción dentro de algunos círculos ilustrados.¹⁰ E incluso hay motivos para suponer que sus juicios sobre la mujer-naturaleza eran considerablemente compartidos en el país, incluso décadas más tarde. A guisa de ejemplo, es posible apuntar la franca admiración con que don Ignacio Manuel Altamirano, figura medular en la república letrada, reseñó la obra del europeo en *Revistas literarias de México* (1868). Otra muestra de la pervivencia de la cos-

⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Emilio o de la educación*, t. III, p. 2.

⁸ *Ibid.*, pp. 3-4.

⁹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰ Al repasar la presencia del ginebrino en las ideas independentistas, Luis Villo-ro menciona un proceso inquisitorial derivado de la denuncia contra un hombre que leyó “con gusto” el *Emilio*. Véase “Rousseau en la Independencia mexicana”, en *Casa del Tiempo*, p. 56.

movisión rousseauiana se deja ver en ámbitos como la pintura, la fotografía y otras expresiones plásticas relacionadas con el Romanticismo, hacia mediados del siglo XIX.

Aquellas ideas, propias de la época en que murió Teresa Vera, adquieren una dimensión relevante si se atiende otro aspecto de la propuesta del pensador ginebrino. Consiste en su esquematización de una dicotomía definitoria: aquella que oponía lo interior/privado y lo exterior/público. A diferencia de Sophie, Émile podía circular con entera libertad y sin menoscabo de su reputación, entre un territorio y otro: del hogar (espacio privado), al ámbito laboral y político (espacio público). La dependencia derivada de ese vínculo conducía a consideraciones pedagógicas según las cuales a las niñas del credo rousseauiano se les podía y debía enseñar, “pero sólo aquellas [cosas] que les conviene saber” para actuar en su esfera de competencia.¹¹

Desde esa perspectiva, las escritoras cuya obra era conocida más allá del ámbito familiar por medio de publicaciones periódicas, o entre dos pastas, así como las autoras de piezas teatrales escenificadas, transgredían la división de esferas. La crítica literaria —ese espejo del canon— en ocasiones se resistió a tomar en serio a las decenas de inspiradas jovencitas cuyos nombres poblaban las secciones poéticas de los diarios. Las más osadas, persistentes y dotadas para las letras, fueron juzgadas como mera excepción; fue el caso de Isabel Prieto, Esther Tapia y Laura Méndez, para mencionar a la triada más famosa. Bajo la presión social, todas ellas debieron justificar una y otra vez su inclinación literaria, arguyendo que ésta no las alejaba de sus deberes domésticos. A veces, sin embargo, la crítica consintió presencias menos ruidosas, idóneas para confirmar y reforzar el rol femenino. Teresa Vera fue una de ellas: compuso poemas, en efecto, aunque su pudor impidió que los divulgara más allá del círculo íntimo; su escritura, en consecuencia, tuvo el sedante aspecto de un pasatiempo y no el rotundo y provocador garbo de una actividad formalmente inserta en el ámbito público.

II. El *mal negro*: segundo acto de desobediencia

Tanto el lento proceso emocional que condujo a la tabasqueña al suicidio, como las condiciones de éste, fueron velados en los rotativos mediante expresiones como “desastroso fue el fin de la cantora

¹¹ J. J. Rousseau, *op. cit.*, t. III, pp. 17-18.

del Grijalba, pues no pudiendo hacerse superior a los dolores, buscó en la muerte la paz que siempre huyó de su alma”,¹² o “falleció en una finca de campo [...] de una manera muy triste”.¹³ Nada más se supo, aunque con eso bastó para convertir el suyo en un útil caso con valor admonitorio, donde se denunciaba cuán mal podían acabar las jóvenes abandonadas estérilmente a sus pasiones; el hecho también permitía ratificar la existencia de una naturaleza femenina emotiva e irracional. Testimonio de similar enfoque didáctico es la nota necrológica dedicada en 1880 a la jalisciense Guadalupe Gómez, “cuyos dedos pulsaron algunas veces la lira”: “era soñadora y pasó su corta existencia en éxtasis romancescos, habitando mundos risueños y fantásticos”, explicó el gacetillero destacando lo infecundo de tal existencia.¹⁴ En 1907, una anécdota semejante no era ya anatema sino motivo de burla, como deja ver cierta nota de *El Popular*, dedicada a una joven de Orizaba, quien tras un desengaño amoroso había intentado suicidarse ingiriendo láudano; el gacetillero la describió “romántica y poetisa (?) decadente”. El signo de interrogación, cargado de sarcasmo, es del original.¹⁵

Caben algunas acotaciones de valor intertextual alrededor de la interpretación de las inmolaciones de escritoras como la que nos ocupa. En el horizonte literario de quienes abordaban el tema en el siglo XIX, solían asomar dos nombres asociados a suicidios por despecho: Safo y Werther. En la poeta más famosa de la Antigüedad, nacida en el siglo XII a.n.e., y en el personaje creado por Goethe en 1774, se reconocía la existencia de una vena sensible, capaz de crear poderosos textos sobre el amor (poemas y cartas, respectivamente); pero también se censuraba el violento y descomunal desenlace de sus historias. El énfasis del reproche al personaje dieciochesco, se situaba en su falta de valor para hacer frente a la vida y sus contrariedades: un ultraje a la naturaleza masculina. El reproche a la poeta de Lesbos, en cambio, estaba animado por una suerte de descargo: en ella había una naturaleza femenina sentimental, propensa a la debilidad y a la irracionalidad.

No está de más recordar que pendía de alfileres la tradicional versión según la cual Safo se suicidó (si es que lo hizo). Los datos

¹²“Correspondencia particular para *El Monitor Republicano*”, en *El Monitor Republicano*, p. 2.

¹³*Loc. cit.*

¹⁴“Muerte de una poetisa”, en *La Voz de México*, p. 3.

¹⁵Véase “Suicidio frustrado. Romántica y poetisa que intenta suicidarse”, en *El Popular*, s.n.p.

reales sobre la mujer histórica eran y siguen siendo mínimos; pero ni ese detalle documental, ni investigaciones tan acusatorias como *Estudios de literatura griega. Safo ante la crítica moderna* (1884), del español Antonio Fernández Merino, lograron echar abajo la leyenda de la versificadora que se arrojó al mar para “curar la pasión del amor” provocada por un hombre que no le correspondía.¹⁶ De hecho, no pocas obras literarias giraron en torno a ese episodio,¹⁷ y cabe añadir que no faltó quien comparara a Teresa Vera con Safo: ambas habían muerto después de amar con frenesí.¹⁸ Otro tanto ocurre con Werther, el romántico por excelencia: aislado, melancólico, emotivo y enamorado de una mujer comprometida con otro. El suicidio por arma de fuego del protagonista de la novela de Goethe, constituyó el núcleo de las preocupaciones de quienes deseaban parafrasear, parodiar o hacer bifurcaciones de la historia original.¹⁹

En suma, la imagen de quien renuncia a todo en nombre del amor, aportada por los casos paradigmáticos expuestos, fue muy poderosa. De ahí que el 6 de diciembre de 1873 adquiriera un particular renombre extraliterario el saltillense Manuel Acuña Narro. Pese a sus ostensibles problemas económicos y a que mostraba características que hoy podemos identificar como propias de la depresión,²⁰ la forma como cegó su vida el poeta, periodista y estudiante de medicina, fue interpretada a través del código romántico instaurado por Werther: como resultado de la indiferencia de su presunta amada, Rosario de la Peña, él habría decidido morir para evitarse más desilusiones y congojas.²¹ A similar conclusión se llegó en el caso de Vera: “amó con pasión de poeta y con ternura de mujer [...] vivió siempre bajo el yugo opresor de los dolores, y los amargos desengaños”.²²

¹⁶ Horacio, *Heroidas*, t. 2, p. 16.

¹⁷ Frenzel, “Safo”, en *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, pp. 418-419.

¹⁸ *Poetas yucatecos y tabasqueños*, p. 194.

¹⁹ Frenzel, “Werther”, en *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, pp. 489-490.

²⁰ Su padre había muerto año y medio antes, por lo que la remisión de dinero desde Coahuila era escasa. Además, en octubre de 1873 había nacido un hijo de Acuña y la poeta Laura Méndez; ella y su primogénito dependían económicamente del poeta.

²¹ Romero, “Laura Méndez y Manuel Acuña. Un idilio (casi olvidado) en la República de las Letras”, en *Fuentes Humanísticas*, pp. 30-34.

²² *Poetas yucatecos y tabasqueños*, p. 193.

Incluso en casos donde se confesaban razones de otro orden para despedirse del mundo, la opinión pública tendió a elegir una explicación relativa al amor no correspondido. Así fue como los rotativos pregonaron con profusión los pormenores del suicidio de Sofía Ahumada, quien se arrojó de una de las torres de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México el 31 de mayo de 1899, minutos antes del mediodía. La prensa tildó de impúdico e impío el gesto y lo atribuyó a una histérica cuestión de celos. Lo sonado del caso, por otra parte, motivó la escritura de la jocosa novela breve *El de los claveles dobles*, de Ángel de Campo, publicada por entregas en las páginas de *Cómico*, entre septiembre y noviembre de aquel año. La novelita ha sido editada hace poco, acompañada por un nutrido expediente periodístico. Precisamente en esa edición se transcribió la nota póstuma, hallada entre las prendas del cadáver:

Yo he nacido para fastidiarme, mi vida es una continua contrariedad. ¿Para qué tales vivo yo? Quiero largarme de una vez a la... eternidad, si al fin lo que no sirve que no estorbe.

No por esto se culpe a nadie, ni se crea que me suicido por alguno, ni mucho menos por M. Es muy poco hombre para que me ocupara de él. Hago esto porque me da la gana y porque así es mi pensamiento desde hace años. Lo pongo a él de pretexto para que no tengan desconfianza de mí y me vayan a cuidar.

Si mis deseos son cumplidos, mi cadáver no tiene quién lo reclame, me pueden arrojar a la fosa común, eso si me hacen favor, pues no le pido ni favor al cielo, ni piedad al mundo.

Mis últimos recuerdos para Homero.²³

El desplante final de Ahumada no sólo era inusual por referirse con sumo desprecio a los hombres y al amor, *leit motiv* de los sacrificios femeninos, según proclamaba la prensa. Lo era también en comparación con mensajes parcos, al estilo del elaborado por Manuel Acuña: “Lo de menos era entrar en detalles sobre la causa de mi muerte, pero no creo que le importen a ninguno; baste con saber que nadie más que yo mismo es el culpable”.²⁴ De cualquier forma, ni en éste ni en el de Ahumada, asomaban los asuntos del corazón como germen de la decisión final.

²³ Castro, “Estudio preliminar”, en Ángel de Campo, *El de los claveles dobles*, p. 13.

²⁴ Caffarel, *El verdadero Manuel Acuña*, p. 30.

En un momento en que la tristeza extrema se llamaba melancolía o neurastenia, el suicidio de muchas jóvenes mexicanas fue tema de preocupación entre intelectuales como Enrique Chávarri, *Juvenal*. En 1883, este escritor liberal consideró el fenómeno como un “cáncer social que cunde con alarma de la familia y de la moral también”.²⁵ En años posteriores redobló su estupor:

Pero ¿qué es esto? me pregunto yo... ¿Es una epidemia? ¿Es ya una endemia? ¿Qué es esto? ¿Es el tifo del amor? [...] ¿Por qué se están matando las mujeres? ¿Será que ya las asfixia el aire de esta sociedad escéptica? ¿Qué manera es ésta de comprender el amor?²⁶

En nuestra patria va siendo ya una epidemia de suicidios, que llamaré femeniles. ¡Pobrecillas!... Ellas tan tímidas, las débiles, ¡cuánto deberán sufrir para abrirse ellas mismas las puertas de la eternidad! ¡Cuán terrible será la tempestad que ruja dentro de su pecho, para apurar la copa del tósigo fatal, o para disparar el revólver al que en su sano juicio tienen tanto miedo!”²⁷

Juvenal atribuyó la “epidemia” a la naturaleza femenina: enfrentada con la realidad, una mujer era incapaz de soportarla sin la guía masculina. También advirtió la relevancia de la falta de educación en las mujeres, quienes, carentes de instrucción para racionalizar sus actos, se abandonaban a las agitaciones del corazón. En ese sentido, el romanticismo propio de la literatura en boga todavía hasta la década de 1890 en la poesía de mujeres, era identificado como una influencia negativa que desviaba a las jóvenes de su misión principal, la doméstica: “Matarse porque un hombre falta a sus promesas, es el colmo del error [...] Esto es necesario que comprenda la mujer, para que respete su vida que tiene que consagrar a fines más altos”.²⁸

La interpretación eclesiástica era otra, pero también se vinculaba con la existencia de espacios simbólicos femeninos y masculinos. Las muertes por propia mano, según este punto de vista, ocurrían como resultado de la pérdida de fe, asociada a su vez con modernas doctrinas donde se cuestionaba el tradicional rol de las mujeres en la sociedad:

²⁵ Juvenal, “Charla de los domingos”, en *El Monitor Republicano*, 18 de noviembre de 1883, p. 1.

²⁶ *Ibíd.*, 27 de enero de 1884, p. 1.

²⁷ *Ibíd.*, 4 de noviembre de 1888, p. 1.

²⁸ Juvenal, “El suicidio en la mujer. No debe matarse”, en *El Imparcial*, 24 de abril de 1899, p. 1.

Nosotros diremos que, a fuerza de ser graves, la juventud masculina ha infeccionado a la mujer, que va perdiendo, en virtud de nuestro contacto, la alegría en el hogar y en la sociedad: rayos de sol que iluminaban la existencia del hombre. No es, pues, de extrañar que las llamadas a compartir nuestra existencia, siendo regocijo constante de nuestras alegrías y consuelo de nuestras penas, sean nubes de melancolía que hastían la existencia, y que su enfermedad cerebral las haga insoportables, pensando ya en la morfina, ya en tendencias feministas.²⁹

Como se verá, ante el “mal negro”³⁰ el círculo laico, positivista, ofrecía una solución en clave educativa, con la intención de equipar a las mujeres para vivir en el mundo moderno, lleno de exigencias sobre todo para mentes tradicionalmente alimentadas con fantasía, ingenua sensiblería poética y mojígatería rancia. A su vez, la facción religiosa era admonitoria y algo apocalíptica; su propuesta consistía en abrazar la doctrina cristiana y restituir el orden simbólico (presuntamente natural) de los sexos. En este sentido, pese a que la escritura poética fue interpretada como un espacio de alivio capaz de evitar suicidios,³¹ su potencial parecía mermar si el poeta era, además, un irreligioso como Acuña y otros de su tipo:

[...]positivistas o materialistas [...] discípulos fervientes de Comte y de Barreda, que desconocían o negaban el alma humana y la existencia del Ser Supremo. No pareció extraño, aunque causara verdadera consternación que con semejantes ideas, sin la creencia del más allá, sin temer a un Dios remunerador de la virtud e inexorable castigador del vicio, ante las contrariedades de la vida, ante un suceso infausto, se privaran de la existencia quienes no temían a ese estado de mayor sufrimiento reservado a los réprobos.³²

Porcentualente, la mayoría de los suicidas decimonónicos eran varones. En 1876, Ignacio Maldonado Morón registró 50 casos de mujeres y 250 de hombres en México; en 1897, Émile Durkheim identificó que sólo 20 o 30 % de los suicidas en los países europeos, eran mujeres.³³ En opinión del francés, la condición delicada y las

²⁹ Juvenal, “La enfermedad ‘fin de siglo’. Neurosis y neuróticos”, en *El Imparcial*, 30 de mayo de 1899, p. 2.

³⁰ “El mal negro”, en *El Diario del Hogar*, 2 de septiembre de 1888, p. 2.

³¹ “Una hora de fastidio”, en *El Diario del Hogar*, 3 de marzo de 1889, p. 1.

³² “¿Cuál es la causa de los suicidios?”, en *El Tiempo*, 24 de mayo de 1899, p. 2.

³³ Durkheim, *Le Suicide*, p. 38.

firmes creencias religiosas de ellas, las hacían menos proclives a la idea de buscar la muerte.³⁴ A su vez, los varones más secularizados tendían a cuestionar creencias tradicionales y se imponían expectativas sociales y económicas más difíciles de cumplir; tales factores los orillaban con mayor facilidad hacia una “salida falsa”, concluyó el sociólogo.³⁵ Con todo, los diarios mexicanos se mostraron particularmente alarmados ante los suicidios de quienes ya no parecían interesadas en la salvación de su alma: “ni la infamia, ni la excomunión, ni la negación de la sepultura eclesiástica, ni nada, en fin, ha sido posible para atajar la enfermedad del suicidio”.³⁶ En ellas, supuestamente más frágiles, más dóciles, la renuncia adquiría el insostenible cariz de la estridencia.

Teresa Vera también quebrantó ese delicado límite. Atribuir su última decisión a un fracaso amoroso y enfatizar la imperfección y el sesgo emotivo de sus composiciones, sin embargo, facultó a los comentaristas para restituirle feminidad, legitimidad, dentro del esquema bipartito.

III. Apología del suicidio

El domingo 29 de mayo de 1859 concluyó el sufrimiento de Teresa Vera, intoxicada por la ingesta de antimonio y fósforo. Dolorosos debieron ser los últimos días de la joven, en medio de vómitos, diarrea, alteraciones nerviosas y motoras: “había apurado ya en secreto un siglo de dolores”.³⁷ Con el país en guerra, pocos rotativos hicieron público el fallecimiento de la versificadora, pero la noticia llegó hasta la capital; se supo que Vera había nacido en Comalcalco el 14 de abril de 1834, que era huérfana desde la infancia y que sólo contaba con “rudimentos de la educación primaria”.³⁸ Tal limitación formativa era notoria, según Francisco Sosa, en las “incorrecciones propias de quien no ha hecho estudios de ningún género, ni aun siquiera tenido a la vista los grandes modelos [literarios]”.³⁹

³⁴ Maldonado Morón, *Estudio del suicidio en México*, pp. 19-21.

³⁵ Durkheim, *op. cit.*, p. 285-287.

³⁶ “El suicidio”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 1 de septiembre de 1868, p. 1.

³⁷ *Poetas yucatecos y tabasqueños*, p. 194.

³⁸ Francisco Sosa, “Teresa Vera”, en *Biografías de mexicanos distinguidos*, p. 804.

³⁹ *Idem*.

No obstante, muy temprano, en 1861, Manuel Sánchez Mármol seleccionó tres poemas de Vera para la antología regional *Poetas yucatecos y tabasqueños*; todo un privilegio dentro de aquel volumen donde la acompañaban dieciséis hombres de letras. Su trágica historia pervivió en la mente de sus paisanos, como deja ver el hecho de que en 1882 la sociedad literaria Amigos del Estudio organizó en San Juan Bautista una sentida velada fúnebre, para conmemorarla con discursos de Sánchez Mármol y otros.⁴⁰ En su *Historia crítica de la poesía en México*, de 1883, el influyente conde de Heras, don Francisco Pimentel, la consideró “poco correcta, pero tierna y apasionada”.⁴¹ Francisco Sosa le concedió una semblanza en *Biografías de mexicanos distinguidos*, de 1884. José María Vigil publicó dos poemas de Vera en *Poetisas mexicanas*, magna antología preparada para representar a México en el extranjero. Precisamente fuera del país, en España, Concepción Gimeno publicó un artículo donde mencionó a la tabasqueña entre poetisas mexicanas tan ilustres en esa centuria, como Isabel Prieto, Esther Tapia, Laura Méndez, Laureana Wright, Rosa Carreto, Refugio Barragán, Josefina Pérez e Isabel Pesado.⁴²

Por escritora y por suicida, Teresa Vera cometió una doble transgresión, sí. No obstante, en un turbador ajuste del *imaginario social*, las condiciones de su muerte restauraron el orden simbólico: delicada, tierna, sacrificada, apasionada hasta el grado de renunciar a la cordura que la habría anclado a la vida, Teresa terminó siendo la inerte imagen de la feminidad por excelencia. Pálida, triste expresión de lo que acaso una parte de la crítica de la época hubiera querido ver en otras: inocuos y breves chispazos, incapaces de dar cuenta del fuego interno.

Bibliografía

Amorós, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona, Anthropos, 1991. (Pensamiento crítico. Pensamiento utópico.)

⁴⁰ “Velada fúnebre”, en *El Siglo XIX*, 7 de junio de 1882, p. 2; “Teresa Vera”, en *El Diario del Hogar*, 7 de junio de 1882, p. 2; “Velada fúnebre”, en *El Monitor Republicano*, 1 de julio 1882, p. 2.

⁴¹ Pimentel, *Historia crítica de la poesía en México*, p. 839.

⁴² Gimeno de Flaquer, “La mujer mexicana”, en *La Patria*, 28 de abril de 1904, pp. 1-2.

- Caffarel Peralta, Pedro. *El verdadero Manuel Acuña*. México, UNAM, 1999. (Al siglo XIX. Ida y regreso.)
- Campo, Ángel de. *El de los claveles dobles. Ni amor al mundo ni piedad al cielo. El suicidio de Sofía Ahumada. Expediente de prensa y literatura mexicanas*. Estudio preliminar, comp. y ed., Miguel Ángel Castro. México, UNAM, 2008. (Al siglo XIX. Ida y regreso.)
- “Correspondencia particular para El Monitor Republicano”, en *El Monitor Republicano*, 1º de julio de 1882, p. 2.
- “¿Cuál es la causa de los suicidios?”, en *El Tiempo*, 24 de mayo de 1899.
- Durkheim, Émile. *Le Suicide. Étude de Sociologie*. París, Ancienne Librairie Germer Baillière et Cia., 1897.
- “El mal negro”, en *El Diario del Hogar*, 2 de septiembre de 1888.
- “El suicidio”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 1 de septiembre de 1868.
- Fernández Merino, Antonio, *Estudios de literatura griega. Safo ante la crítica moderna*, Madrid, J. Gaspar Editor, 1884.
- Frenzel, Elisabeth. *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid, Gredos, 1976.
- Fressard, Olivier. “El imaginario social o la potencia de inventar de los pueblos”, en *Transversales*, núm. 2, primavera, 2006. En <http://www.transversales.net/t02olfre.htm>
- Gimeno de Flaquer, Concepción. “La mujer mexicana”, en *La Patria. Diario de México*, 28 de abril de 1904.
- Horacio. *Las Heroidas de... traducidas por Un Mexicano* [Anastasio María de Ochoa y Acuña], t. 2. México, Imprenta de Galván, 1828.
- Juvenal, “Charla de los domingos”, en *El Monitor Republicano*, 18 de noviembre de 1883), p. 1.
- . “Charla de los domingos”, en *El Monitor Republicano*, 27 de enero de 1884.
- . “Charla de los domingos”, en *El Monitor Republicano*, 4 de noviembre de 1888.
- . “Charla de los domingos”, en *El Monitor Republicano*, 13 de enero de 1889.
- . “El suicidio en la mujer. No debe matarse”, en *El Imparcial*, 24 de abril de 1899.
- “La enfermedad ‘fin de siglo’. Neurosis y neuróticos”, en *El Imparcial*, 30 de mayo de 1899.
- Maldonado Morón, Ignacio. *Estudio del suicidio en México. Fundado en datos estadísticos*. Tesis de Medicina. México, Escuela Nacional de Medicina de México, 1876.

- Manrique de Lara, Juana, Guadalupe Monroy. *Seudónimos, anagramas, iniciales, etc. De autores mexicanos y extranjeros*. México, Secretaría de Educación Pública, 1943.
- “Muerte de una poetisa”, en *La Voz de México*, 5 de diciembre de 1880.
- Pimentel, Francisco. *Historia crítica de la poesía en México*. 9ª edición corregida y muy aumentada. México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1892.
- Poetas yucatecos y tabasqueños. Colección de sus mejores producciones*. Manuel Sánchez Mármol, Alonso de Regil y José Peón y Contreras. Mérida, Imprenta de la Sociedad Tipográfica, 1861.
- Romero Chumacero, Leticia. “Laura Méndez y Manuel Acuña: un idilio (casi olvidado) en la República de las Letras”, en *Fuentes Humanísticas*, año 21, semestre I de 2009, núm. 38.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Emilio o de la educación*, t. III, trad. J. Marchena, Burdeos, Imprenta de Pedro Beaume, 1817.
- Schwartz, Perla. *El quebranto del silencio. Mujeres poetisas suicidas del siglo XX*. México, Diana, 1989.
- Sosa, Francisco. “Teresa Vera”, *Biografías de mexicanos distinguidos*. México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1884.
- “Suicidio frustrado. Romántica y poetisa que intenta suicidarse”, en *El Popular*, 21 de mayo de 1907.
- “Teresa Vera”, en *El Diario del Hogar*, 7 de junio de 1882.
- “Una hora de fastidio”, en *El Diario del Hogar*, 3 de marzo de 1889.
- “Un suicida”, en *El Diario del Hogar*, 21 de mayo de 1882.
- “Velada fúnebre”, en *El Monitor Republicano*, 1 de julio de 1882.
- “Velada fúnebre”, en *El Siglo XIX*, 7 de junio de 1882.
- Villoro, Luis. “Rousseau en la Independencia mexicana”, en *Casa del Tiempo*, vol. VII, época III, núm. 80, septiembre de 2005.



CNL-IMBA

Ramón López Velarde (1888-1921)

Resumen

La poesía de Ramón López Velarde nos sigue ofreciendo múltiples enigmas, derivados de su hermética complejidad, pero también por el hecho de que a lo largo de los años se han creado diversos equívocos acerca de él y de su obra. Exageración acerca del peso de algunas influencias y, a veces, algún menosprecio acerca de la extensión de sus intereses espirituales. Una lectura ajena al lugar común, como a él le hubiera gustado, nos ofrece nuevas perspectivas acerca de sus muy diversos intereses intelectuales y morales, lo que nos permite aportar, tal vez, una perspectiva novedosa acerca del alcance y sentido de su obra. Su erotismo rayaba en lo religioso y su religiosidad en lo erótico, como bien observó Villaurrutia, pero sus experimentaciones en ambos territorios lo llevaron a un singular panteísmo que lindaba con lo profano. El texto se propone una lectura apartada de clichés, sobre la obra del poeta fundador de la poesía mexicana contemporánea.

Abstract

The poetry of Ramon Lopez Velarde continues to offer us multiple riddles arising from his hermetic complexity, but also because of the fact that over the years, diverse mistakes about him and his literature had emerged. There have been exaggerations over the influence and, sometimes, some disdain about the extent of his spiritual interests. A reading unrelated to his surroundings, as he would have liked, offers new perspectives about their very diverse intellectual and moral interests, this enables us to provide, perhaps, a new perspective on the scope and meaning of his work. His eroticism bordering on the religious and his religiosity, in the erotic, as Villaurrutia observed, but his experiments in both territories took him to a pantheism bordered on the profane. This paper proposes a reading away from *clichés*, on the poetic work of the founder of contemporary Mexican poetry.

Palabras clave / Key words: Ramón López Velarde, literatura mexicana, poesía mexicana, poesía latinoamericana, “La suave Patria”/ Mexican literature, Mexican poetry, Latin American poetry.

LA ÚLTIMA TENTACIÓN DE LÓPEZ VELARDE

Carlos Gómez Carro*

...la dicha de amar es un galope
del corazón sin brida, por el desfiladero
de la muerte...

El silabario poético

Se ha dicho, con recurrente insistencia, que la poesía de Ramón López Velarde (Jerez, 1888-Ciudad de México, 1921), se viste casi siempre de imágenes sorprendentes, en las que al registro sustantivo se añade el adjetivo desusado, de connotaciones enigmáticas, que le dan al alarde expresivo un giro inesperado y proveen a su poesía de un sentido nuevo y llamativo, casi siempre difícil de desdoblar, retórica adjetivada a la que le es fiel desde sus primeros versos:

- [...]los aurorales / fulgores del amor en mi ventana
- [...]sus castos senos / de nieve, que beatos se hinchan como frutas
- y el glacial desamparo de un lecho de doncella
- y toda tú una epístola de rasgos moribundos / colmada de dramáticos adioses
- el plumaje de púrpura de tu deslumbramiento
- el centelleo de tus zapatillas, / la llamarada de tu falda lúgubre, /el
- látigo incisivo de tus cejas / y el negro luminar de tus cabellos
- melómano alfiler, sin fe de erratas¹

* Departamento de Humanidades, UAM Azcapotzalco.

¹ Corresponden, en el mismo orden, a los siguientes poemas, “A la traición de una hermosa”, “Ella”, “En las tinieblas húmedas”, “Hoy como nunca...”, “La man-

Una adjetivación que le permitía bruñir de un modo exquisito el nombre de las cosas. Xavier Villaurrutia lo señala de un modo afortunado:

[...]diose, como Adán o como Linneo, a nombrar las cosas, adjetivándolas de modo que en sus manos los parpados son los “párpados narcóticos”; la cintura, la “música cintura”, y el camino, el “camino rubí”. Fue así como se convirtió en el creador, en el inventor de expresiones, de “flores inauditas”.²

Procedimiento que, en sus orígenes, se alía a la influencia de Petrarca —en cuanto a la fidelidad de López Velarde a un amor, no obstante, imposible (“si mi voto es que vivas dentro de una / virginidad perenne y aromática, / vuélvese un hondo enigma / lo que de ti persigue mi esperanza.”),³ culminación de lo que en la poesía provenzal había de amor caballeresco—, el artilugio gongorino, los esdrújulos de Sor Juana, con los hallazgos verbales del modernismo, sin que medie lo “decorativo por lo decorativo mismo, que es un vicio de la poesía ‘modernista’”, como bien apunta el mismo Villaurrutia.⁴ Otro tanto puede alegarse del descubrimiento que hace de la provincia como tema, que aparece ya en sus primeros poemas, como en “Del suelo nativo” (1907):

¡Oh tierra bendecida que idolatro
con el más reverente de los cultos
[...]
y con ansias anhelo,
como en un insinuante panteísmo,
ser el bronce que suena en tus esquilas,

cha de púrpura”, “Día 13”, “Anna Pawlova”, en Ramón López Velarde, *Obras*, compilación de José Luis Martínez, 2a. ed., México, FCE, 1990, pp. 117, 120, 147, 179, 189, 191 y 249, respectivamente. En lo sucesivo, todas las referencias a textos de Ramón López Velarde se referirán a esta edición, excepto cuando se indique otro volumen o a otro autor. Entre paréntesis, se anota el libro en el que, en su origen, aparece el texto citado de R. López Velarde: *Primeras poesías* (PP), *La sangre devota* (SD), *Zozobra* (Z), *El son del corazón* (SC), *El minuterero* (M), *Don de febrero* y *otras crónicas* (DF).

² Xavier Villaurrutia, “Ramón López Velarde”, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/ramon-lopez-velarde-1/>. [Consulta: 14 de julio de 2013.]

³ “¿Qué será lo que espero?” (SD), p. 169.

⁴ *Loc. cit.*

una roca prendida en tus picachos
o un álamo llorón junto a las tapias
de tu dormido y grave cementerio.⁵

En donde ya se advierte su convicción temprana por ser la voz (“el bronce”) de su provincia (“suelo nativo”) y de sus tradiciones (“cementerio”), propósito que se afina bajo el paraguas del poeta español Andrés González-Blanco, no obstante que resulte, quizás, dudoso atribuirle a la influencia de éste el origen del descubrimiento que aquél hace de la tierra natal, embebida de liturgia y sacrilegio, como tema poético, como, enfático, asegura Octavio Paz,⁶ a partir de Luis Noyola Vázquez, y después reitera José Luis Martínez (en González-Blanco, difícilmente se puede hablar de “sacrilegio”, por ejemplo, o del “misterio de la carne”), entre otras cosas, porque el libro de González Blanco, *Poemas de provincia* (publicado en Madrid), es de 1910, tres años posterior al poema citado. No obstante, puede argüirse que algunas fórmulas del poeta español son aprovechadas por el mexicano, sobre todo en sus primeros poemas (seguramente leyó al escritor español en publicaciones periódicas, como puede inferirse de los ejemplos que más adelante se citan) y en su primer libro, *La sangre devota* (1916), las que aprovecha para hacer no sólo una estampa de provincia, sino delinear la contradictoria relación entre luto y erotismo y de un paraíso del que a poco es expulsado y al que necesita nombrar antes de que se le escape de la memoria. Compleja relación simbólica difícil de ubicar en el poeta peninsular. Sin embargo, conviene detenerse en lo que piensa Paz acerca de este influjo. Podemos examinar el peso que temas similares tienen en ambos poetas:

Pianos lastimeros de provincia,
sonando en torvas tardes de invierno,
melancólicas tardes sin charanga
y sin sol, en que no se va al paseo.⁷

escribe González Blanco;

⁵ “Del suelo nativo” (PP), p. 108.

⁶ Véase Octavio Paz, *El camino de la pasión: López Velarde*, México, Seix barral, 2001, especialmente, las páginas 13-17.

⁷ Andrés González-Blanco, “XXIX” (febrero de 1907), en *Poemas de provincia*, http://www.archive.org/stream/poemasdeprovinci00gonz/poemasdeprovinci00gonz_djvu.txt. [Consulta: 14 de julio de 2013.]

Piano llorón de Genoveva, doliente piano
que en tus teclas resumes de la vida el arcano;
piano llorón, tus teclas son blancas y son negras,
como mis días negros, como mis blancas horas⁸

apunta López Velarde. Al piano “lastimero”, de aquél, el poeta mexicano le llama “llorón” o “doliente”, aunque para el primero sólo es parte de un escenario melancólico, de tedio; en cambio, para el segundo, el escenario casi desaparece y se concentra la imagen en las teclas del piano, las que se transforman en claves de un “arcano” enigma, asunto que atraviesa toda su poesía.

Contraste semejante podemos hacer con los ejemplos que el mismo Paz propone. Citemos la primera comparación que el de Mixcoac sugiere. Escribe González-Blanco:

¡Novenas de provincia,
novenas
que amenguaban el tedio
de aquella población tan soñolienta![...] ⁹

Propone el poeta de Jerez:

En las noches profanas
de novenario (orquestas
difusas, y cohetes
vívidos, y tertulias
de los viejos, y estrados
de señoritas sobre
la regada banqueta)¹⁰

En el primer caso, las novenas del pueblo sirven para menguar el tedio en el que viven encerrados sus pobladores (asunto central de la provincia de González-Blanco); en el caso del poema de López Velarde, en el novenario aparece lo profano, todavía con ingenuidad, tal vez, pues el sacrilegio lo ocasiona la música, la charla dispersa y

⁸ “El piano de Genoveva”, diciembre de 1908 (PP), p. 116.

⁹ A. González-Blanco, “Poemas de provincia, 103”, *loc. cit.*

¹⁰ “A la patrona de mi pueblo” (SD), p. 173.

las muchachas a la vista de quien las goza con los cinco sentidos. En González-Blanco, la provincia es el fin; en López Velarde, el principio. En éste, ejercicios al modo del pintor que se recrea sobre una naturaleza muerta o del músico que afina sus dedos al recrear una pieza sobre el teclado; ejercicios de los que hará, de cualquier modo, después un agudo balance crítico, en unos versos conocidos: “(en abono de mi sinceridad / séame permitido un alegato: entonces era yo seminarista / sin Baudelaire, sin rima y sin olfato)”. Influencia preliminar, también, al vértigo revolucionario, que lo hará embeberse de una íntima “zozobra” y lo hará voltear hacia otras fuentes que definan mejor su experiencia existencial y poética (incluso la política).

En este caso, inquieta un tanto el veredicto que hace Octavio Paz acerca de este influjo. Señala que no sólo emplea el escritor de Jerez a la provincia como tema, de modo semejante a como el poeta de Cuenca lo hace, sino que se apropia, casi, de su vocabulario, y es lo que resulta excesivo. Pues basta examinar el copioso volumen de *Poemas de provincia* de González-Blanco —el único que publica— para advertir que su lenguaje es casi llano, directo, sin mayores conflictos de interpretación y, marcadamente, sin la complejidad retórica del escritor mexicano, y a esto, que es evidente, Paz le presta poca atención. Procura, incluso, subrayar la semejanza que sólo en la superficie existe y sobre lo cual López Velarde experimentaba de una manera consciente en un momento de evolución de su trabajo poético. Dice Paz:¹¹ “La misma escena, los mismos sentimientos y, como subraya Noyola Vázquez, ‘casi el mismo léxico’ en López Velarde”.¹² En el último de los ejemplos comparativos propuestos por el autor de *La estación violenta*,¹³ apunta: “Dice González Blan-

¹¹ Paz señala en su estudio: “Alfonso Méndez Plancarte tuvo el mérito de mostrar las huellas de Nervo en la poesía de López Velarde: la célebre línea: ‘ojos inusitados de sulfato de cobre’ aparece antes en Nervo: ‘unos ojos verdes, color sulfato de cobre’. López Velarde transfiguró el verso con la simple sustitución de un adjetivo redundante (*verdes*) por otro que nos advierte de la rara belleza de unos ojos. Así volvió misteriosa una observación banal”. Lo mismo hace López Velarde con los ejercicios poéticos de González-Blanco y eso no intenta verlo Paz: los transfigura y dimensiona, los provee de una complejidad que no tenían como tema. O. Paz, *El camino de la pasión: López Velarde, op. cit.*, p. 12.

¹² *Ibíd.*, p. 14.

¹³ O. Paz cita: “Tardes de lluvia en que se agravan”, cuando es “Tarde de lluvia en que se agravan”. Reúne, además, versos de dos distintos poemas de López Velarde, sin advertir de esto al lector: “Altas / y bajas del terreno que son siempre / una broma pesada... / Tardes de lluvia en que se agravan / al par que una íntima tristeza /

co: ‘aquel coro en que alzaba / su voz de impúber soprano / bajo el compás de las misas de Eslava...’; y López Velarde: ‘Unas voces núbiles / y lentas ensayaban / en un solfeo cristalino y simple / una lección de Eslava’”.¹⁴ Llama la atención que Paz no advierta que, aunque el tema parece el mismo (el ensayo de una letanía), el sentido de la única palabra en verdad coincidente en ambos poemas, “Eslava”, tiene para ambos poetas un sentido distinto, lo que parece claro que buscó deliberadamente López Velarde (debió sopesar las posibilidades poéticas sin aprovechar en los versos del poeta español), pues disfraza el contraste con la sutil sustitución: “lección de Eslava” no es lo mismo que “misas de Eslava”. En el segundo caso, se refiere a las misas en la región de Navarra, España, sin mucho más que agregar (el tedio impera sin contrapesos, como en la mayor parte de la poesía de González-Blanco); en el primero, al rito cristiano al que da eco dicha palabra, se agrega la alusión a una estrategia de ajedrez, la defensa “eslava”, en la que en vez del tedio, lo que aparece es una velada intriga amorosa (el “solfeo” no es precisamente lo que ensayan las “voces núbiles”). Los versos son del poema “¿Qué será lo que espero?”. Experiencia semejante a la apuntada en unos versos posteriores de su última etapa (“Despilfarras el tiempo”, de *El son del corazón*), en el que “la lección de Eslava” peligra de convertirse, ahora sí como en los versos de González-Blanco, en una “vacua intriga de ajedrez”.

Más allá de estas interrogantes, lo cierto es que el amor de López Velarde a un imposible amor, definido en sus orígenes como Fuensanta (fuente de santidad, simplemente), sumará después el imposible regreso al edén extraviado: “Mejor será no regresar al pueblo, / al edén subvertido que se calla / en la mutilación de la metralla”,¹⁵ ya bajo el drama de la Revolución, cuya influencia sobre el poeta, más allá del balance literario y estético, es decisiva, pues, como a tantos, lo obliga a migrar de su provincia, en un viaje sin regreso, pero que le otorga, en el vértigo de una capital plena de sensaciones eróticas, mundanas y estéticas, el descubrimiento de

un desdén manso de las cosas / y una emoción sutil y contrita que reza.”. Los tres primeros versos son de “La bizarra capital de mi estado” y los siguientes cuatro de “La tejedora”, *op. cit.*, pp. 146 y 164. Véase O. Paz, *op. cit.*, p. 15. En su ensayo de 1950, “El lenguaje de López Velarde”, al citar a “La suave Patria”, dice: “El poeta canta ‘a la manera del tenor que imita la gutural entonación (sic) del bajo’”. Ediciones van y vienen y así han quedado las citas. Véase, *ibíd.*, p. 83.

¹⁴ *Ibíd.*, pp. 15-16.

¹⁵ “El retorno maléfico” (Z), p. 206.

una patria femenina y, a pesar de todo, generosa. Con Lugones perfecciona el empleo del adjetivo desusado y alegórico, y el peso de Baudelaire y el romanticismo le dan al poeta su estampa casi definitiva, en la que el amor imposible se trasvasa en un amor a la muerte o, si se quiere, a un amor más allá de esta vida, pues, como dice Tomás Segovia, hace, literalmente, el amor con muertas. Tema con el doble filo de Quevedo (“Su cuerpo dejará, no su cuidado; / Ceniza serán, pero tendrán sentido; / Polvo serán, mas polvo enamorado”) y del romanticismo, en cuanto a la presencia del libre albedrío y de la elección funesta. Su visión peculiar del tiempo transfigurado, del minuto y el minutero, de la interrelación de cada uno de los sentidos: “Porque mis cinco sentidos vehementes /penetraron los cinco Continentes, [...]”¹⁶ que el poeta gesta desde “la combustión de sus huesos”, en una sinfonía sensorial fastuosa de exquisita originalidad y que, en verdad, explora los cinco sentidos y los interrelaciona de tal modo que aparece ante nosotros una realidad profusa y plenamente pantefista (visual, acústica, aromática, gustativa y táctil):¹⁷

- Águeda era / (luto, pupilas verdes y mejillas / rubicundas) un cesto policromo / de manzanas y uvas [...]
- [...] gritarás las cinco letras / de mi nombre, con voz pávida y floja
- Esta manera de esparcir su aroma / de azahar silencioso en mi tiniebla [...]
- [...] y que eres a mis ósculos sabrosa, / no como de los reyes los manjares, sino cual pan humilde que se amasa / en la nativa casa /y se dora en los hornos familiares.
- Voluptuosa Melancolía: / en tu talle mórbido enrosca / el Placer su caligrafía / y la Muerte su garabato [...]¹⁸

Pantefismo sensorial que el poeta consigue desde sus propias fuerzas y desde el cual experimentará el conocimiento de su propio ser y de todo lo que lo rodea. Esto y su idea de que el lenguaje se concibe como un organismo, es decir, como la vasta experimentación sensorial presente en sus versos, de funcionamiento intuitivo, previo a la

¹⁶ “El ancla” (SC), p. 246.

¹⁷ Véase la exposición certera que acerca del tema de los sentidos velardianos hace Arturo Rivas Sáinz en su volumen *La redondez de la creación*, México, Jus, 1951.

¹⁸ “Mi prima Águeda” (SD), “Me estás vedada tú” (SD), “Por este sobrio estilo” (SD), “Poema de vejez y de amor” (SD) y “La última odalisca” (Z), respectivamente, pp. 143, 156, 163, 151 y 220.

propia conciencia, pero que terminan por determinarla,¹⁹ es lo que le da a su poesía su final engranaje de armonía barroca y de experimentación moderna que impregnan a su obra de una inconfundible originalidad fundacional.

Este complejo andamiaje literario debe observarse, conceptualmente, desde su fidelidad a una fe que lo resguarda “místicamente armado contra la laica era”, pero a partir, como ha visto Gabriel Zaid, de un catolicismo renovador —y no el del lugar común— como lo era el del papa León XIII (1810-1903), quien en sus encíclicas proclamaba la necesidad de conciliar tradición y modernidad, con la libertad como el bien máspreciado del ser humano, militancia que al poeta le permiten aliar, sin ningún desdoro, su fe con las exigencias democráticas maderistas, que hace suyas, en la conflagración revolucionaria. Aspecto esencial para comprender su concepción del mundo y de su poesía, pues mucha de la crítica suele ver en él a un católico retrógrado, al modo de “Pedro el Ermitaño”, casi destinado a involucrarse irremediamente con el movimiento cristero que estaría por nacer poco después de su temprana muerte, en 1921, como lo percibe José Emilio Pacheco. O ver en él una pasión inmovilista, atada al pasado, como lo hace Octavio Paz, pues: “nadie piensa ahora que la salvación de México consiste en imitarse, en ser igual a sí mismo”,²⁰ interpretación —otra vez— engañosa, me parece, de la propuesta poética y política que encierra la parte final de “La suave patria” (“sé siempre igual, fiel a tu espejo diario”), cuando lo que sugiere López Velarde es la fidelidad no a un inmovilismo conservador, sino a la medida de la evolución paulatina derivada de la contemplación diaria, amorosa y persistente de la propia existencia, nacional y personal, frente a los extremos violentos de una Revolución que él mismo ha vivido y sufrido, pero que, a pesar de todo, le ha abierto al país una esperanza benéfica por realizarse:²¹ “El país se renueva ante los estragos y ante millones de pobladores

¹⁹ “Literatura —exclamará alguno de los que no comprenden la función real de las palabras, ni sospechan el sistema arterial del vocabulario—. “Novedad de la patria” (M), p. 283.

²⁰ O. Paz, *op. cit.*, p. 83.

²¹ Excesos que sí bien el poeta no deja de advertir en su poema “El retorno malféfico”, se inscriben en su visión adánica e irremediable de la expulsión paradisiaca, de la que toma constancia no sin un dejo de rebeldía. Nostalgia de su amor a la provincia extraviada y a la muerte de la amada que, sabe, es “tristeza reaccionaria.”

que no tienen otros ejercicios que los de la animalidad. ¿Por virtud de qué fibras se operará esta adivinanza?”²²

Es excesivo encontrar, entonces, en su literatura una repulsa al cambio y una fe al inmovilismo, pues lo que intenta es inventarse algo muy distinto: conciliar las pretensiones revolucionarias con la tradición cultural. Precisamente lo que advertía en la consigna *nova et vetera* de León XIII y que poblaba las pasiones del poeta: la conciliación de lo nuevo con la viejo; de la novedad en la tradición y no contra ella. Y si el modelo es el “espejo diario”, lo es porque se trata de la imagen precisa del cambio moroso, insospechado de un día a otro, pero no en el cálculo de los años: “Han sido precisos los años del sufrimiento para concebir una patria menos externa, más modesta y probablemente más preciosa”,²³ nos dice. El sufrimiento, no obstante, ha sido necesario, pues la misma Revolución, que le ha hecho sentir “una tristeza reaccionaria”, le ha descubierto, y entregado, también una patria que lo ha modelado “por entero” y lo ha hecho distinto al que sólo conocía “la *o* por lo redondo”. No hay, pues, ningún quietismo atávico en su vehemencia, sino la idea del cambio sin pausa, moderado por la reflexión diaria, al modo de la “oración inventada por San Silvano”, a saber el *Ave María*: “Dios te salve María, llena eres de gracia...”, y al ritmo cadencioso y musical de una “sonaja” (*son-aja*), en “la carreta alegórica de paja”, arcano final de “La suave patria”.

Vaya, ni siquiera es opuesto a la Revolución en su sentido básico y en sus propósitos, en la que ve “el progreso” indispensable. En su correspondencia con su amigo Eduardo Correa, señala con una nitidez nada parroquial (8 de abril de 1911):

...los obispos que hasta ahora han hecho declaraciones, en vez de mantenerse en un campo neutral, **ya que el movimiento encabezado por el señor Madero en nada afecta al catolicismo de un modo desfavorable**, se han supeditado al gobierno con la más lamentable de las parcialidades. No quiero hablar del señor Valdespino, de quien jamás tuve opinión en lo relativo a facultades intelectuales. Este señor condena categóricamente la revolución porque “nadie puede aprobar el robo y el asesinato”. Yo pregunto ¿no es triste que un obispo muestre un criterio político tan rudimentario y **unas tan confusas nociones sobre la ley del progreso?** [...]

²² R. López Velarde, *loc. cit.*

²³ *Ibíd.*, p. 282.

Pero vengamos a un prelado a quien yo, de buena fe, tenía por hombre competente y de ideas modernas, a la León XIII. Ya comprenderá que me refiero al señor Ruiz. Éste, en su pastoral, de triste fama, después de rechazar en principio la revolución, con lo que adquiere el merecido título de retrógrado, toca, en concreto, la cuestión mejicana con una torpeza que ni en un párroco de cortijo sería disculpable...²⁴

En otra carta, como respuesta a las reticencias de su amigo (18 de noviembre de 1911):

Me dice usted en su carta que le parece que la Revolución sólo ha servido para cambiar de amos. Medite tranquilamente cómo vivimos hoy y cómo vivíamos antes, y se convencerá de que está preocupado, muy preocupado. **No estaremos viviendo en una república de ángeles, pero estamos viviendo como hombres y ésta es la deuda que nunca le pagaremos a Madero.**²⁵

En otro despacho muestra su opinión acerca de la burguesía y de los reaccionarios (19 de noviembre de 1913), a quienes ve a la distancia y sin ninguna simpatía:

No sé en dónde pararemos si no viene un tratado de paz. Indudablemente que **lo más práctico sería que el curso de la revolución no se detuviese, como en 1910.** Así se tendría la posibilidad de despojar a la burguesía de toda su fuerza política y de su preponderancia social, y **quizá hasta de efectuar científicamente una poda de reaccionarios,** en especial de los contumaces.²⁶

¡Poda científica de reaccionarios!, es lo que propone hacia el final de 1913 (¿algún bolchevique se habría opuesto?, y no lo estoy llamando bolchevique). Si bien es cierto que, como señala Gabriel Zaid (quien observa estos mismos pasajes aleccionadores, con una claridad impecable),²⁷ el sentido de “burgués” y de “científico” era,

²⁴ R. López Velarde, *Correspondencia con Eduardo J. Correa y otros escritos juveniles (1905-1913)*, edición de Guillermo Sheridan, México, FCE, 1991, pp. 140-141. (Las negritas son mías.)

²⁵ *Ibíd.*, p. 159.

²⁶ *Ibíd.*, p. 165.

²⁷ Véase Gabriel Zaid, “López Velarde reaccionario”, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80250529545492722754491/p0000001.htm>. [Consulta: 15 de julio de 2013.]

en el tiempo y circunstancia de López Velarde, los de “comodino” y el que se atribuían los ministros del porfiriato, respectivamente, no obstante, también le da el poeta a ambos términos un sentido “novedoso”, para su época y ambiente, pues asocia, evidentemente, burgués a reaccionario y científico a rigor objetivo e impersonal: no dice *poda de científicos* y sí *poda científica* (“efectuar científicamente una poda”, sin que deje de operar el sarcasmo del adverbio). Se le ha tachado tanto de “católico retrógrado”, a lo que Zaid reacciona con buena ironía, como de “ingenuo” y de escasas lecturas, que nos defendemos ante la posibilidad de verlo como un ingenioso intelectual contemporáneo y, a veces, deseamos ubicarlo como un payo bien intencionado. De cualquier modo, a este hombre se le ha querido encasillar como un poeta conservador y retardatario, como un ejemplar reaccionario. ¿Hasta qué punto se ha escamoteado de una manera decidida esta faceta progresista del poeta “nacional”? ¿Es el mismo al que algunos contemplan cercano a los cristeros y aliado de las causas más conservadoras? Habrá que tallarse los ojos y hacer a un lado tantos lugares comunes acerca de su poesía.

Fichas de dominó

Su idea acerca de la naturaleza orgánica e intuitiva del lenguaje, en todo caso, es paralela a las que germinaban entonces en otros ámbitos universales, desconocidos para él. Es como concibe Wittgenstein al lenguaje (su *Tractatus* es de 1916), y que después sustentará Chomsky en su Gramática generativa. Un sistema pleno de correspondencias orgánicas, complejas en su necesidad e impecables en su lógica discursiva, pero a la que se llega por “corazonada”.²⁸ Una idea que ahora es plenamente vigente, la del lenguaje como un sistema orgánico, y aun así se ha dicho que era un poeta “limitado”. Lo dice Octavio Paz, claro: “Poeta escaso, concentrado y complejo. A estos tres adjetivos hay que agregar otro: limitado. Sus temas son pocos; sus intereses espirituales, reducidos.”²⁹ A esta visión apuntada del lenguaje como representación del mundo, llega López Velarde, en efecto, por “corazonada”, es decir, por intuición, pero intuición refinada por la conciencia, a la que el lenguaje ilumina y no al

²⁸ “En este tema, al igual que en todos, sólo por la corazonada nos aproximamos al acierto.”, en “Novedad de la patria” (M), pp. 283-284.

²⁹ Véase O. Paz, *op. cit.*, p. 24.

revés: la conciencia como efecto de los sentidos, de la percepción de lo real con los cinco sentidos. ¿Conocería la idea nietzscheana de que sólo lo intuitivo es verdadero? Sí, aunque en el poeta se inscribe en su juego verbal de sustituciones en el que la “corazonada” se refiere, también, al ritmo del corazón, al “son del corazón”. En lo orgánico del ritmo, en su sístole y diástole, se advierte el ritmo de la historia que se resume en su propia conciencia —conciencia que se vuelve universal— en la que el lenguaje habla en él:

Mis hermanos de todas las centurias
reconocen en mí su pausa igual,
sus mismas quejas y sus propias furias.
Soy la fronda parlante en que se mece
el pecho germinal del bardo druida
con la selva por diosa y por querida.³⁰

En su alma habría operado, en el proceso revolucionario, un fenómeno paralelo al vivido unos años antes. No es tanto la pérdida de la provincia lo que sugieren muchos de sus versos, especialmente en los de *Zozobra* (1919), sino del sentimiento cristiano de comunión (en él, comunión y provincia tienen un sentido semejante, más que castidad y provincia), tan presente en *La sangre devota*. Su viaje sin regreso a la capital, su “zozobra”, es el descubrimiento de la soledad, al modo del *flâneur* de Baudelaire, la soledad en medio de la multitud, en la que descubre, como una suerte de compensación, una sexualidad y un erotismo litúrgico, anónimo y solitario, donde rondan las hurfes de “grupa bisiesta”, las de “la hoguera carnal / en la vendimia”, que se le aparecen, sobre todo, en la antigua calle de Plateros (el escenario preferido de sus últimos años), en donde se le encuentra al poeta a todas horas.³¹ Las mujeres galantes que ofrecen sus dones, por horas, en las carretelas que tanto lo interrogan y lo hacen cautivo del cauterio de esa calle, en su imaginario, prodigiosa. Una soledad que, en el fraseo de Villaurrutia, consistirá en vivir en la tensión de “dos vidas opuestas”³² (amar a mujeres con las que

³⁰ “El son del corazón” (SC), p. 245.

³¹ “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...”, en “La avenida Madero” (DF), p. 473.

³² X. Villaurrutia, *loc. cit.*

no hace el amor y hacer el amor con mujeres a las que no ama), o dicho con sus palabras, “de haber vivido profesando / la moral de la simetría”.³³ Sin embargo, en este descubrimiento ocurrirá un misterio, para él religioso, para nosotros, poético. Pero cuyo enigma sólo puede estar a salvo si se comprenden mejor los mecanismos de su pensamiento.

Joven abuelo

Sabemos de su repulsa por el lenguaje manido, de ahí que someta a su poesía al artilugio constante de su propio extrañamiento, lo cual, sin duda, coincide con la idea del “arte como artificio”, como preámbulo de la experiencia literaria, con el que experimentaba el formalismo ruso por aquella misma época. Extrañamiento verbal por el cual las palabras son capaces de recuperar sus antiguos poderes, su originalidad y su profecía. Ya lo decía Torres Bodet: “Donde alguno podía decir: *universal*, apunta él, pintorescamente, ecuménico. Y donde otro escribiría: un niño, él ve, inmediatamente, un *párvulo*.”³⁴

O como lo describe, años después, Antonio Acevedo Escobedo:

Ya en estos primeros trabajos muestra [López Velarde a los veintinueve años] su preferencia por utilizar “esquilas” donde campanas, “mastines” donde perros, “aldeanas” donde provincianas, “lacónico” donde breve.³⁵

Mallarmeanamente, López Velarde disponía su lenguaje en el arduo montaje de piezas que se acomodan, por azar y necesidad, en un tablero de correspondencias, en el que a modo de fichas de dominó, naipes de una baraja o piezas del ajedrez, las palabras se unen en un juego de correspondencias en las que comulgan sus dilemas, especialmente los relativos a la otredad femenina, ya citábamos: “Pro-lóngase tu doncellez / como una vacua intriga de ajedrez”.³⁶

³³ “Gavota” (SC), p. 249.

³⁴ José Luis Martínez, “Examen de Ramón López Velarde”, en R. López Velarde, *op. cit.*, p. 25.

³⁵ Antonio Acevedo Escobedo, “El gusto de lavar las palabras”, en Guadalupe Appendini, *Ramón López Velarde. Sus rostros desconocidos*, 2a. ed., México, FCE, 1990, p. 40.

³⁶ “Despiffarras el tiempo” (Z), p. 193.

En este caso, lo vacío no es que se prolongue la castidad de la amada o que persista la inclinación del poeta por mujeres de ese estilo, o no sólo es esto, pues la complejidad siempre está presente, sino la posibilidad de que esa castidad nada signifique, lo mismo que su persistencia; el que su inclinación por separar el amor a Fuensanta o a Margarita Quijano, del amor a la carne, resulte una paradoja irresoluble y el aviso de un destino funesto. Algo que no ha sido bien valorado de su poema “El sueño de los guantes negros”, no es sólo que se vea el misterio de la carne en cada hueso de la amada, sino que él mismo no sabe si en su sueño está muerto: “para volar a ti, le dio su vuelo / el Espíritu Santo a mi esqueleto”.³⁷

El sueño, sabemos, es una alegoría de Paolo y Francesca, los amantes que habitan el segundo círculo del *Infierno* de Dante y cuyo pecado ha sido el adulterio. Se aman y están juntos, pero, como llama la atención Borges,³⁸ les está vedado hablarse y esa es la condena a su amor equivocado. La imposibilidad de poder conversar (ella es quien habla con Dante en nombre de los dos) debe entenderse como la imposibilidad, impuesta por el castigo otorgado, de en verdad amarse, no obstante seguir enamorados; en eso consiste el infierno para ellos. Ese es el horror del sueño velardiano y que, de súbito, halla en su visión; el que después de muerto encuentre a su amada, pero su amor siga igual de imposible. Los guantes negros aluden a esa alegoría, son la barrera simbólica, como a Francesca y Paolo hablarse, que les impide estar completamente juntos. Sueño profético que además le indicaría al “idólatra” que habría sido condenado al infierno por lujuria. El verdadero enigma de los guantes sería, entonces, saber si ella también habría sido condenada. Esa es su pesadilla y su pesar mayor, que la muerte se vuelva en su contra y ya no sólo la vida y en ello arrastre a su amada.

Los sueños se le aparecen como enigma a revelar. Lo mismo que los juegos de mesa que tanto lo inquietaron, sobre todo, por el paralelismo que encontraba entre ellos y su poesía; entre ellos y su vida, y la del país mismo:

tus minas el Palacio del Rey de Oros
[...]
Como la sota moza, Patria mía,

³⁷ “El sueño de los guantes negros” (SC), p. 258.

³⁸ Cf. Jorge Luis Borges, “La divina comedia”, en *Siete noches*, México, FCE, 1980, pp. 21-25, especialmente.

en piso de metal, vives al día,
de milagro, como la lotería
[...]
y oigo en el brinco de tu ida y venida
oh trueno, la ruleta de mi vida.³⁹

A reserva de un examen mayor, el azar del juego se desarrolla como trasfondo de “La suave Patria”. La fortuna del “Rey de Oros”, equidistante de la fallida apuesta de la “sota moza”, que siente suya en los días fatídicos que preceden a su muerte, y el delirio de la ruleta (en un trueno no sólo metafísico o celeste, como se verá). Me pregunto, ¿serían deudas de juego los quinientos pesos oro que debe a su amigo Ignacio Gastélum (el mismo a quien dedica su poema “El retorno maléfico”), deuda que encarga pagarle, en el lecho fúnebre, a su hermano Jesús, suceso que éste nos refiere muchos años después?⁴⁰ Tal deuda debió crear una angustia especial en el poeta, y un alivio, cuando su muerte no tenía remedio, el saber que de cualquier modo se resolvería. Deuda que agregaba a la del traje y el alimento diario. En alguna ocasión, se queja de la escasa venta de *La sangre devota*, siendo que él, como todos, come todos los días. Aunque de esta circunstancia no surge su obsesión por los juegos de azar, pues ésta aparece desde sus años tempranos:

mirando que de la mano anacoreta
era la propia que en la feria anual
aplaudía en el coso

³⁹ “La suave Patria” (SC), pp. 261, 263 y 262.

⁴⁰ Refiere Jesús López Velarde: “Una noche, estando solos, me dijo que tenía [Ramón] una deuda de quinientos pesos que le había prestado don Ignacio Gastélum; me pedía que yo la liquidara ya que él no podía hacerlo. [...] La deuda con don Ignacio no me dejaba dormir, eran quinientos pesos oro y ya se imaginará para reunirlos. Después que cobré el pago de marcha de Ramón, me dirigí al despacho de don Ignacio Gastélum [...]. Al hacerle saber al licenciado Gastélum el motivo de mi visita, éste dijo que no era verdad, que Ramón no le debía ningún dinero, que seguramente estaba fuera de sus facultades al pedirme que le liquidara la cuenta. Me mortifiqué cuando me dijo: ‘No pensé que me causara esta molestia, doctor’, pero a mi insistencia no tuvo más remedio que recibir el dinero.” ¿Por qué la “molestia” de Gastélum? Quizás pensó que la evolución que tuvo la deuda de López Velarde con él, hasta la cifra mencionada, pudo ocasionar la prematura muerte del poeta, ¿si no, por qué su negativa a reconocerla, para finalmente aceptar la suma? G. Appendini, “Las últimas horas de Ramón”, *op. cit.*, pp. 147-148.

y apostaba columnas de metal
en el escándalo de la ruleta.⁴¹

La “feria anual” es, posiblemente, la de San Marcos, en Aguascalientes, ciudad en la que habría trabado una honda amistad con Manuel M. Ponce y Saturnino Herrán, y donde se habría originado, nos dicen Roberto López Moreno y Víctor M. Sandoval (en alguna época, director del Instituto Aguascalientes de Bellas Artes),⁴² la moderna cultura mexicana. Esto debido a un apunte esclarecedor de Carlos Pellicer, según el cual, Ponce le habría confiado muchos años después de muerto el poeta de Jerez, que en esa ciudad se habrían reunido con gran frecuencia los tres artistas. El caso es que el juego era para el poeta manifestación de los arcanos secretos del universo. Tanto como los designios de su poesía y los acontecimientos mismos de su vida, como cuando expresa:

mis besos te recorren en devotas hileras
encima de un sacrílego manto de calaveras
como sobre una erótica ficha de dominó.

Se puede invertir el juego y decir que el dominó se trasmuta en un erótico manto de calaveras a las que con devoción besa del mismo modo como juega. ¿El juego se abre o se cierra con esa ficha? Se prolonga, quizás, al modo de la “vacua intriga de ajedrez”. Con el juego de la baraja, naipes o tarot, sucede otro tanto, es a la vez vacío y profético. Él mismo una carta que se arriesga en el modular juego. O de las líneas de la mano, de ahí que hiciera tanto caso a la profecía que una gitana le augurara: “¡Esta línea me dice que morirás de asfixia!” Lo creyó. Le decía a su amigo Jesús B. González, ya en los momentos de agonía:

—¿No recuerdas?
—¿Qué cosa?
—Aquello que me auguró la gitana. ¡Mírame cómo estoy!⁴³

⁴¹ “Jerezanas...” (Z), p. 226. La mano frugal (“anacoreta”) es también la dispendiosa.

⁴² Véase, G. Appendini, “Cuando surgió el arte nacionalista”, *op. cit.* pp. 36-37.

⁴³ G. Appendini, “Una gitana adivinó que moriría asfixiado”, *op. cit.*, pp. 133-134.

En uno de sus primeros versos escribía:

Me embelesa el decoro de tu plática,
y ante tu vista escrutadora extendiendo
la palma de las manos, y predices
mi destino en lenguaje milagroso.⁴⁴

En sus creencias, los arcanos tienen una función especial. El arcano designa a los enigmas que atraviesan sus versos y su prosa, y se refiere no sólo a las cartas del tarot (sobre todo, los arcanos mayores), sino a los secretos que encierran los objetos y los seres. Nos dice en “Novedad de la patria”: “Es el momento arcano de la dominación femenina por la voz”, aquí alude a que su enamoramiento de Fuentasanta pasó por la voz de la musa (en tertulias en las que ella cantaba y él recitaba sus primeros versos, en homenaje a ella, de donde surge el sobrenombre para evitar la fácil murmuración que una alusión directa hubiese provocado); semejante al hechizo que en él ejerce “desde el centenario, la voz de la nacionalidad”. En los citados versos de “El piano de Genoveva”: “Piano llorón de Genoveva, doliente piano / que en tus teclas resumes de la vida el arcano”.

Los arcanos son las claves enigmáticas que en su poesía se cifran en las teclas del piano, las manos y los ojos de la amada, las manecillas del reloj, las cartas de la baraja, las fichas de dominó o el juego de ajedrez:

- De la noche en el **arcano**
llega al éxtasis la mente
si beso devotamente
los pétalos de tu mano.
- Únjame la caricia de tu mano
y tus ojos que buscan el **arcano**
báñenme con tu luz, mientras me abismo
en sueños de inefable misticismo.
- [...] yo me contento
con el hondo mirar de tus **arcanos**
ojos, mientras admiro las antiguas
joyas de las abuelas en tus manos.

⁴⁴“Tu voz profética” (PP), p. 126.

- Ya vuelas como un rito por los planos
límitrofes de todos los **arcanos** [...]
- ¿Qué me está reservado
de tu persona etérea? ¿Qué es la **arcana**
promesa de tus ser?
- Mi cabeza en tus senos, el mortuorio
recuerdo evocarás de noche **arcana**
en que oíste la voz de la campana,
en brazos del sacrílego tenorio.⁴⁵

Los arcanos son, entonces, alusiones a la palabra prohibida o reflejos de una realidad paralela, y que se sintetizan en una nueva paradoja situada en el umbral del sentido de correspondencias insólitas. “Todo lo hacemos por el umbral”, decía Valéry y, en efecto, en su dramático juego de correspondencias, López Velarde gustaba de quedarse en las orillas, en la insinuación, en la sustitución perenne, en el preciosismo eufemístico. En una triple designación erótica, herética y hermética.

Así, podemos suponer que la “idolatría”, por ejemplo, se refiere, arcanamente, al erotismo genital del poeta. En el poema que lleva precisamente este nombre se puede descifrar de tal modo, tanto lo referido al poeta, como, insólitamente, a los ejercicios de Dios en la creación del cosmos:

La vida mágica se vive entera
en la mano viril que gesticula
al evocar el seno o la cadera,
como la mano de la Trinidad
teológicamente se atribula
si el Mundo parvo, que en tres dedos toma,
se le escapa cual un globo de goma.⁴⁶

⁴⁵ “Viaje al terruño” (SD), “A una pálida” (PP), “Mientras muere la tarde” (SD), “La estrofa que canta” (Z), “¿Qué será lo que espero?” (SD), “A doña Inés de Ulloa” (PP), pp. 140, 104, 159, 204, 169 y 112, respectivamente. (Las negritas son mías.)

⁴⁶ “Idolatría” (Z), p. 214.

La mano viril del poeta que, al gesticular, evoca y recrea el cuerpo femenino de la amada y, con ello, “la vida mágica”, es una manipulación del miembro equivalente a la divina, la trinitaria, en el acto de gestación de la realidad misma. Dios, con el pulsar de tres de sus dedos, es capaz de recrear mundos enteros: sorprendente aplicación del principio de que el hombre fue creado a imagen y semejanza de Dios. El mundo como resultado del meneo divino, y la “idolatría” como ejercicio sagrado, nada menos. La compleja asociación es así de intrincada, no sólo por motivos de época, sino porque implica una interpretación religiosa extrema, que raya en lo herético, acerca de la tarea divina y su referente humano, ¿cómo hablar abiertamente del placer solitario, que por norma debe ser excusado, y a la vez comparar éste con los trabajos divinos? Ya entendemos el sentido de cuando él mismo se llama “idólatra”: “Que siempre nuestra noche y nuestro día / clamen: ¡Idolatría! ¡Idolatría!”⁴⁷

“El son del corazón” alude, por su parte, a la relación binaria de “las parejas pares”, del sexo masculino en el femenino. Una dimensión aun más extraordinaria, por lo tanto, que la voz surgida de la mera “idolatría”. Así, al ritmo del musical son del corazón:

La redondez de la Creación atrueno
cortejando a las hembras y a las cosas
con el clamor pagano y nazareno.⁴⁸

Por lo mismo, al atronar, de modo semejante como el trueno del cielo, el trueno mismo se convierte, en la eufemística velardiana, en el orgasmo de la palabra y del cielo. En “La suave patria”, digamos, el trueno es lo que consuma las nupcias del cielo y de la tierra que propicia el frenesí humano y de la vida misma:

¡Y tu cielo nupcial, que cuando truena
de deleites frenéticos nos llena!
[...]
Trueno de temporal: oigo en tus quejas
crujir los esqueletos en parejas⁴⁹

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 215.

⁴⁸ “El son del corazón” (SC), p. 245.

⁴⁹ “La suave Patria” (SC), p. 262.

El trueno es la expresión culminante, orgásmica, del amoroso *crujir* de los esqueletos: las parejas que, al hacer el amor, hacen efectiva la “resurrección de la carne”, arcano favorito del poeta. Y es en ese trueno donde se adivina el sumario de la creación, el instante prodigioso en que todo adquiere sentido y el azar deja de serlo y se transforma en destino prodigioso: “Y oigo en el brinco y de tu ida y venida, /oh trueno, la ruleta de mi vida.”⁵⁰

De tan explícito que resulta “el brinco de tu ida y venida”, pareciera imperceptible su diáfana literalidad. Un trueno en el que colmulgan juntos lo que fue, “lo que aún no toco / y la hora actual, con su vientre de coco”. De “coco” es el momento presente, pues en su vientre se cocinan agua y aceite, que en la sabiduría popular no se pueden mezclar y, sin embargo, en la contradictoria historia que le toca vivir al poeta los ve coexistir.

Con la palabra “muelle” se produce otra asociación semejante. La relación proviene del efecto de las carretelas en que las cortesanas daban sus servicios en la calle Madero y que deben haber proliferado en la convulsión revolucionaria (muchas de ellas, de impecable recato en su pueblo de origen), al mismo ritmo que las enfermedades venéreas. El muelle alude al trote de la carretela que en la metonimia es el bamboleo de los “enamorados” y del “crujir” de sus huesos: “Sara, Sara, golosina de horas muelles”.⁵¹

¿No debemos analizar con el mismo procedimiento aquello del “santo olor de la panadería”? Sin duda. En su ya citado “Poema de vejez y de amor” de *La sangre devota*, el poeta apuntaba su parecer de percibir a la amada como “un pan humilde que se amasa”:

y que eres a mis ósculos sabrosa,
no como de los reyes los manjares,
sino cual pan humilde que se amasa
en la nativa casa
y se dora en los hornos familiares

Se trata de una singular asociación con la tradición cristiana, en donde el cuerpo de Cristo es el pan que éste ofrece a los apóstoles en la última cena. El pan es el cuerpo de Dios, de modo que “el santo olor de la panadería” es el que se desprende de los cuerpos acoplados en la sincronía de su “ida y venida” (sin que por ello deje de ser, por

⁵⁰ *Loc. cit.*

⁵¹ “A Sara” (SD), p. 168.

supuesto, el pan de cada día). Y es, para el poeta, en el amor mismo, como “pan que se amasa”, donde mejor se expresa el amor de Dios y el de la patria, probablemente lo que entendía por “resurrección de la carne”: los cuerpos tendidos que en plenitud resurgen con el amor siempre divino: “Suave Patria: te amo no cual mito, /sino por tu verdad de pan bendito”.⁵²

Un “olor” sin distingos, de ahí que el poeta vea tan vírgenes a las “rebeldes y a las sumisas”, es decir, a las recatadas e, insólitamente, a las cortesanas:

¡Hermanas mías, todas,
las que, contentas con el limpio daño
de la virginidad, vais en las bodas
celestes, por llevar sobre las finas
y litúrgicas palmas y en el paño
de la eterna Pasión, clavos y espinas;
y vosotras también, las de la hoguera
carnal en la vendimia y el chubasco,
en el invierno y en la primavera...!⁵³

Lo cual implicó para su espíritu un cambio de paradigmas acerca de lo femenino y acerca de la moral vigente, en el cual la castidad la prodigan por igual quienes practican el recato, como las que “han hecho / la lujuria y el ritmo de las horas”. No es que dejara de amar a las damas típicas de “la falda hasta el huesito”, que “contaban el tiempo por cabañuelas”, sino que su fe amorosa la extiende a toda mujer capaz de decir, como la “Señora Única: ‘He aquí a la esclava’”,⁵⁴ en referencia al acto de obediencia que la Virgen María hace ante el Ángel Gabriel, de su disposición a los designios de Dios.⁵⁵ Lo herético, lo erótico (y lo hermético) aparecen, otra vez, como en el meneo trinitario, de modo velado y cauto: “Al tomar el

⁵² “La suave Patria” (SC), p. 263.

⁵³ “A las vírgenes” (Z), pp. 208-209.

⁵⁴ “Obra maestra” (M), p. 279.

⁵⁵ “Entonces María dijo: —Yo soy la esclava del Señor; que Dios haga conmigo como me has dicho.” (*Evangelio según San Lucas*, 1:38). Esclava indica disponibilidad absoluta de “cualquier señorita” y “sin irreverencia”, nos dice López Velarde, de ahí que Anthony Stanton se pregunte “¿Quién es ‘la Señora Única?’” Ya lo apuntamos, la Virgen María. Véase “Los poemas en prosa de Ramón López Velarde”, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-poemas-en-prosa-de-ramon-lopez-velarde/>. [Consulta: 23 de julio de 2013.]

lápiz me ha hecho temblar el riesgo del sacrilegio”. Y no sólo por su renuencia a la paternidad, apuntalada en diversos escritos. Nos propone lo que nadie ha querido leer, lo cual lo pone “de rodillas” por sus implicaciones heréticas: la supeditación de la Virgen, en todos sentidos, a los deseos divinos. Advierte, pues, como en las religiones paganas, un erotismo sagrado de Dios hacia quien ha elegido para ser madre de su Hijo. En su percepción panteísta, López Velarde hace una divinización del amor a la carne, por lo que ve legítimo que en cada mujer se exprese la misma voluntad de María hacia Dios, y en ello, la encarnación sensible del Verbo.

Con la patria que nos lega, ocurre un tratamiento a la altura de su pensamiento erótico y hermético:⁵⁶ “Al triste y al feliz dices que sí”.⁵⁷

Una patria entregada a cualquiera que la solicite, pero que, de cualquier modo, es “inmune a la afrenta, así la cubran de sal”.⁵⁸ La compleja metamorfosis que opera en el espíritu del poeta se produce simultánea a su concepción mestiza de la patria. “Castellana y morisca, rayada de azteca”, como la define, sin olvidar que, en su caso, lo castellano es lo casto, lo supeditado a Roma; lo morisco, en lo que particulariza su inclinación poligámica:

Yo, varón integral,
nutrido en el panal

⁵⁶ El lugar común acerca del poeta es, por lo general, maniqueo. El de que a una provincia casta opone la capital pecaminosa. Y en esas dos instancias, su visión de lo femenino: a las mujeres castas (y provincianas) opone las lujuriosas (casi siempre capitalinas). Así procede en su análisis Martha L. Canfield: “La patria de López Velarde, efectivamente, tiene ojos de mestiza y se parece mucho a la provincia. Mejor dicho, su patria es una provincia espléndida con una pequeña capital pecaminosa («ojerosa y pintada»)”, o “La ciudad, fuente de pecado según la veía nuestro poeta, se iba a devorar a la aldea, reducto de virtud”. En Martha L. Canfield, “La provincia inmutable (Estudios sobre la poesía de Ramón López Velarde)”, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-provincia-inmutable-estudios-sobre-la-poesia-de-ramon-lopez-velarde/html/c3fef07f-f379-4a70-bbda-5c6148d2104d_25.html#I_13_. [Consulta: 23 de julio de 2013.] En realidad, el parecer del poeta acerca de la capital era semejante al que describió en homenaje a su amigo Saturnino Herrán: “Si sólo la pasión es fecunda, procede publicar el nombre de la amante de Herrán. Él amó a su país; pero usando de la más real de las alegorías, puedo asentar que la amante de Herrán fue la ciudad de México, millonésima en el dolor y en el placer. [...] En la solemne y copiosa obra de Herrán, apologética de la ciudad, blanquean la col y la flor de la metrópoli.”, en “Oración fúnebre” (M), p. 307.

⁵⁷ “La suave Patria” (SC), p. 262.

⁵⁸ “Novedad de la patria” (M), p. 283.

de Mahoma
y en el que cuida Roma
en la Mesa Central.⁵⁹

Mientras que lo “rayada de azteca” son rayas al modo de las del tigre, contenido en sus propias rayas y en la jaula que lo encierra, de su “Obra maestra”, imagen extraordinaria que será muy fructífera en muy diversos escritores, desde Jorge Luis Borges hasta Eduardo Lizalde. Por ello, una patria tripartita que lo modela “por entero”. El mestizaje, comparecencia de sus tres linajes, aparece de manera intensa en sus obras finales. En el alegato: “y con tu pelo rubio se desposa / el alma, equilibrista chuparrosa”⁶⁰ se percibe la herencia nativa, “del café con leche de su piel”, con esa manera que tenía de referirse de modo lateral, metonímico, a las cosas, a partir de sus cualidades: “el pelo rubio” son los rayos del sol (no que la patria sea rubia), de modo semejante a como en el poema de Octavio Paz, “Himno entre ruinas”, lo son sus plumas:

Coronado de sí el día extiende sus plumas.
¡Alto grito amarillo,
caliente surtidor en el centro de un cielo
imparcial y benéfico!⁶¹

En Paz, el sol de mediodía es un “alto grito amarillo”; en López Velarde, el sol es su “pelo rubio”, y su alma es una chuparrosa, es decir, un colibrí detenido en la tensión del mediodía, alma con quien se desposa la patria. El colibrí (izquierdoso) es el nombre castellанизado de Huitzilopochtli, el dios solar azteca. Es por ello que asistimos al desposamiento de una patria esencialmente mestiza: criolla, en sus dos vertientes, y “rayada de azteca”.

Una patria tripartita y, por ello, guadalupana, síntesis de sus tres orígenes. En eso consiste “la trigarante faja” de los versos finales de “La suave patria”, y su “naturaleza culminante y de espíritu intermedio, tripartito, en el cual se encierran todos los sabores”,⁶² es decir, participan todas las razas de su nuevo ser: otra vez, tradición y

⁵⁹ “Todo...” (Z), p. 223.

⁶⁰ “La suave Patria” (SC), p. 261.

⁶¹ Octavio Paz, “Himno entre ruinas”, en *Libertad bajo palabra (1935-1957)*, 2a. ed., México, FCE, 1968, p. 211.

⁶² “Novedad de la patria” (M), p. 283.

novedad. De esta imagen condensada, extendida a todos los confines terráqueos, habría partido José Vasconcelos en la gestación de su idea de una “raza cósmica”. Que en López Velarde es la patria guadalupana que “a todos dice que sí”, y que “admite de comensales a los sinceros, con un solo grado de sinceridad”. Por eso es “suave”, porque es generosa con todos los que la admiten, ya que “en los modales con que llena nuestra copa, no varía tanto que parezca destacada, ni tan poco que fatigue”.⁶³ Suave porque:

Cuando nacemos, nos regalas notas,
después, un paraíso de compotas,
y luego te regalas toda entera,
suave Patria, alacena y pajarera.

Suave, no importa lo abrupto de su historia, o a pesar de ella. En lo que tiene razón Paz es que un poeta verdaderamente menor habría hablado de una patria antigua, milenaria. La paradoja es impecable, la Patria es nueva, con su antigua estampa y sus tradiciones. Algo similar sucede con su noción de “Joven abuelo”, referida a Cuauhtémoc. Porque muere joven, sacrificado al mediodía de su vida y es “surtidor de católica fuente”, y porque el poeta lo descubre de modo reciente. El más reciente de su estirpe y el más caro a ella. Análisis semejante merece aquello tan enigmático de: “Suave Patria, vendedora de chía”.⁶⁴

En una charla entre Paz y Borges, éste le preguntó a aquél, ¿a qué sabe la chía? Paz le contestó, “sabe a tierra”. Es sabido que Borges se sabía de memoria “La suave Patria” y que uno de sus pasajes favoritos era precisamente donde el poeta se la quiere raptar “en un garañón y con matraca”, y la llama así, “vendedora de chía”; esto último nos lo refiere Juan José Arreola,⁶⁵ el más cercano amigo mexicano del escritor argentino, y es que a éste el pasaje le intrigaba, aunque no lo podía desentrañar del todo.

Glosemos un poco. La chía era uno de los alimentos básicos de la dieta de los antiguos pobladores del Anáhuac. En nuestros días, su consumo es completamente marginal. Sabemos, ahora, de sus prodigiosas cualidades nutritivas (más omega 3 que el salmón y una

⁶³ *Ibíd.*, p. 284.

⁶⁴ “La suave Patria” (SC), p. 264.

⁶⁵ Véase Juan José Arreola, *Ramón López Velarde: el poeta y el revolucionario*, México, Alfaguara, 1988, pp. 138-139.

rica fuente de proteínas). Pero su cultivo fue prohibido de súbito en la Nueva España (con el amaranto sucedió otro tanto, sólo que en el caso de éste se volvió a permitir su cultivo, lo que no ocurrió con la chía), por estar asociado con ritos paganos. En realidad, la razón fue otra, menos religiosa y más económica. La chía era el instrumento de trueque universal, es decir, se le utilizaba como dinero corriente. La prohibición de cultivarlo, por parte de la Corona española, tuvo consecuencias devastadoras, pues supuso la desarticulación completa de la economía indígena, propósito central de su prohibición, y una de las razones centrales que propiciaron la debacle poblacional en el Anáhuac entre el siglo XVI y el XVII. Paz dice que a López Velarde le interesaba poco la antigüedad mexicana, sin embargo, diversos pasajes de la obra velardiana niegan esto. Era amigo muy cercano del pintor Saturnino Herrán, contemporáneo del poeta, y a quien le dedicó un ensayo y algunos otros apuntes. Uno de los temas centrales de Herrán es la antigüedad mexicana, el pintor y el poeta debieron revisar simultáneamente la divulgación reciente (entre 1905 y 1907), por parte de Francisco del Paso y Troncoso, del *Códice florentino*, archivado durante siglos, de la vasta obra documental sobre el México antiguo de fray Bernardino de Sahagún y sus informantes. El mismo Paz refiere un pasaje en el que López Velarde hace alusión (“inconsciente”, dice) a los sacrificios humanos, a su propio sacrificio:

Mi corazón, leal, se amerita en la sombra.
Desde una cumbre enhiesta yo lo he de lanzar
como sangriento disco a la hoguera solar.

Así extirparé el cáncer de mi fatiga dura [...] ⁶⁶

López Velarde supo, quizá, de la chía como instrumento de cambio monetario indígena, de ahí lo de “vendedora de chía”, es decir, portadora de la riqueza nacional, fundada en la prodigalidad de la tierra. Esa “vendedora” a quien, como Zeus a Europa, quiere raptar “en un garañón y con matraca”. La asociación con el rapto de Europa se afianza si pensamos en la antepenúltima estrofa del poema, además de las alusiones al rayo como poder genésico sobrenatural:

⁶⁶ “Mi corazón se amerita...” (Z), pp. 196-197.

Quieren morir tu ánima y tu estilo
cual muriéndose van las cantadoras
que en las ferias, con el bravío pecho
empitonando la camisa, han hecho
la lujuria y el ritmo de las horas.⁶⁷

“empitonando la camisa”, a modo de los toros de lidia que salen a morir en el ruedo, y a modo del toro que es la forma que adopta el dios del trueno para raptar a Europa, con quien procrea a Minos, rey de Creta, creador del laberinto en donde habita el Minotauro. Sin embargo, las asociaciones de López Velarde con el mundo griego no parecen frecuentes, salvo la aquí sugerida, en la que el poeta asocia la imagen del rayo con los poderes fecundos del cielo —que lo mismo fertiliza la tierra que “requiebra a la mujer”—, y con el rapto que hace Zeus de Europa, a semejanza del que el poeta emprende con la femenina Patria mexicana. Lo que implicaría las extensas fuentes mitológicas, cada vez más amplias y complejas, de las que se alimenta la poesía del de Jerez, centradas de cualquier modo en su visión guadalupana, síntesis del viejo y del nuevo mundo. De manera que llamarlo “limitado” es, más que otra cosa, un gesto de incompreensión.

El rapto de la Patria nos lleva a la última escena del poema:

Sé igual y fiel; pupilas de abandono;
sedienta voz; la trigarante faja
en tus pechugas al vapor; y un trono
a la intemperie, cual una sonaja:
la carreta alegórica de paja.

En la que el poeta culmina su “Amor final” (“bien puedo, Amor final, poner la mano / sobre tu corazón guadalupano”, dice en alusión paralela, en “El ancla”, uno de sus últimos poemas) y su epopeya: la recuperación de la patria. En las “pupilas de abandono” se trasluce el erótico éxtasis femenino, compartido, se entiende, con el poeta, lo mismo que en la “sedienta voz”, de su agitación pectoral, de ahí las “pechugas al vapor” (imagen, igual, de la serranía volcánica del país). Para esto, el poeta ha conducido a la fiel amada a su “trono a la intemperie”, que han de presidir los dos amantes en su comunión final: se vuelve a atar lo “desatado” (“y por encima, haberte desata-

⁶⁷ “La suave Patria” (SC), p. 264.

do / del pecho curvo de la emperatriz / como del pecho de una codorniz”). El trono es una carreta en movimiento, hay que decirlo, pues se mueve “cual una sonaja”, *son-aja*, como ya habíamos advertido. Es decir, se mueve con el pausado ritmo musical de sus ruedas. Un trono sencillo para la Patria, pues toda ella lo es, vestida de percal y de abalorio, “impecable y diamantina”. De modo que no podemos ver un poema aristocratizante o, aun, monárquico, como algunos quieren verlo, por aquello del “correo chuan / que remaba la mancha con fusiles”, donde, sea dicho de paso, lo esencial —más allá de las asociaciones suscitadas hacia una novela de Barbey D’Aurevilly, *El caballero D’Estouches*, interpretaciones que el poeta tendría previstas y habría gozado con antelación— es que la culata del fusil va en el agua y el cañón apunta hacia quien rema, para indicar lo peligroso de la empresa de su “épica sordina” que puede volverse en su contra.

Una carreta, con sus dos amantes, a modo de trono en movimiento que deriva hacia el “edén subvertido”, o que navega divertido y amoroso por toda la geografía nacional (no puede dejarse de advertir la imagen dual del poeta y la “emperatriz”, dispuesta a modo de Omecihuatl y Ometecuhtli, Dos señora y Dos señor, quienes presidían el antiguo cielo mexicano y que en algunas figurillas de barro se les muestra enlazados, frente a frente, en un fiel trance amoroso, por toda la eternidad), como el tren que va por la vía, “como aguinaldo de juguetería”. Carreta que también se relaciona con el Carro del tarot (incluso, su variante, el Carro erótico), uno de los arcanos mayores, y que anuncia bienaventuranza. Bienaventuranza para la Patria y sus amantes, si son fieles a su espejo diario, aun para aquellos con “un solo grado de sinceridad”.

De modo que podemos observar, sintéticamente, una secuencia dramática en el poema que no había sido contemplada hasta ahora por sus lectores: 1) el poeta anuncia el inicio de su epopeya y alza la voz “a la mitad del foro”; 2) hace la traza general de quien es objeto de su amor y de su estima, la patria, con su “mirada de mestiza”; c) rememora el momento en el que el “joven abuelo”, “en medio del suplicio”, había sido separado de modo cruel de su emperatriz (a saber, Tecuixpo Ixtlixóchitl, “Copo de Algodón”, hija predilecta de Moctezuma II), encarnación mística de la patria; d) emprende el raptó de la patria, “entre los tiros de la policía”; e) conclusión de la epopeya: el feliz (re)encuentro del poeta y de su amada, la emperatriz-patria, al fin recuperada, en su “trono a la intemperie”.

La final hostería

La muerte del poeta se sucede de un modo extraño. Su deceso por una neumonía y pleuresía, según el acta de defunción, se lo habría ocasionado su ligera vestimenta en una noche gélida. El poeta muere el 19 de junio de 1921, de modo que el mal debió afectarlo a finales de mayo o principios de junio, sólo que en esa época del año, en la Ciudad de México, las noches y las madrugadas suelen ser templadas. Quien relata la escena, su amigo Jesús B. González, señala que él portaba “un grueso gabán y con bufanda, y él [López Velarde] sin abrigo”. ¿Bufanda a finales de mayo o a principios del sexto mes del año? Eso podría suceder en diciembre o en enero, y no siempre, pero no en la temporada a la que se alude, en la que la temperatura suele oscilar entre los 8 y 12 grados centígrados.

Los hechos, sin embargo, pudieron darse de otra manera. Arturo Arnáiz y Freg afirma que fue Rafael Heliodoro Vallequien acompañaba al poeta “la noche gélida en la que el poeta pescó la pulmonía fulminante que lo llevó a la tumba”.⁶⁸ El caso es que su enfermedad pareciera ser ocasionada, más bien, en una noche fría de invierno (lo que descartaría su carácter “fulminante”), de modo que el mal se le habría agravado en el transcurso de la primera mitad del año 1921. El desenlace, sin embargo, muy difícilmente puede explicarse a partir de la sola afectación respiratoria. Pudo aparecer la neumonía, sí, pero como consecuencia de otro mal que lo hiciera presa de aquél. La hipótesis de Guillermo Sheridan, acerca de una posible sífilis contraída, resulta plausible.⁶⁹ No es complicado, dentro del mapa de sus analogías, de manera lateral, como todo tema en su poesía, descubrir los rastros y rostros de la enfermedad. En este

⁶⁸ Véase, “López Velarde y la pequeña propiedad”, en G. Appendini, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁹ Sheridan cita los versos de “El perro de San Roque”, “he besado mil bocas, pero besé diez frentes”, para aludir a la rauda concupiscencia del poeta. Sin embargo, hay que decir que López Velarde rara vez dice sin ambages, y sí con eufemismos, lo que dice. “Mil” no es mil, pues es una palabra lánguida, breve, sin mucha fuerza y es éste su sentido. Cuando Rubén Darío, digamos, escribe (“A Margarita Debayle”): “y luego hace desfilar / cuatrocientos elefantes / a la orilla de la mar”, explicaba Tomás Segovia, se escucha el retumbar de las *cuatrocientas* bestias, y son más que mil. Véase Guillermo Sheridan, “Sobre la muerte de López Velarde”, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sobre-la-muerte-de-lopez-velarde-0/html/dfc5b033-08b6-40a4-a635-ebc531957a02_5.html#I_0_. [Consulta: 23 de julio de 2013.]

caso, Venus, en su eufemística, se refiere a lo venéreo, y es motivo de preocupación, por sus consecuencias fatales, desde su primer libro:

Y aunque el alma atónita se queda
con las venustidades tentadoras
a las que dan el fruto de su industria
los gusanos de seda [...] ⁷⁰

“Las venustidades tentadoras” son las de “talles zalameros”, algunas de ellas enfermas, que hacían el ritmo de las horas en las carretelas de Madero (y alimentaban la industria de los “gusanos de seda”). De haberse precipitado el mal a lo largo de la primera mitad del año de su muerte, querría decir que, entre otros poemas y ensayos, habría desarrollado, o al menos concluido, “La suave Patria” en plena agonía, pues la termina el 21 de abril (lo mismo puede decirse de “Novedad de la patria”). Es presumible que su meditación habría girado alrededor del dilema de si combatir con fuerza la enfermedad, lo que pareciera factible, o abandonarse a la suerte de Afrodita. Algunas de sus últimas líneas apuntan hacia esta percepción de su agonía:

Corazón que en fatigas de vivir vas a nado
y que estás florecido, como está la cadera
de Venus, y ceniciento cual la madera
en que grabó su puño de ánima el condenado: ⁷¹

En esa lucha, iniciada tiempo atrás, la tentación del poeta pareciera la de dejarse morir. Muerte que se anhela con la misma fuerza con que se quiere el reencuentro con la amada. No obstante, se desea una muerte que deje indemne la entereza de su cuerpo:

Señor, Dios mío; no vayas
a querer desfigurar
mi pobre cuerpo, pasajero
más que la espuma del mar. ⁷²

⁷⁰ “Poema de vejez y de amor” (SD), p. 153.

⁷¹ “Mi villa” (SC), p. 256.

⁷² “Gavota” (SC), p. 249.

Un cuerpo intacto ante la muerte y sin una larga agonía,

Ni me des enfermedad larga
en mi carne, que fue la carga
de la nave de los hechizos
[...]
Mas con el pie en el estribo
imploro rápida agonía
en mi final hostería.⁷³

El poeta cumplió treinta y tres años tres días antes de su muerte, de modo que el poema “Treinta y tres” debió escribirlo también en ese estado de postración. En el registro de sus creencias, no es difícil ver como un precioso augurio la coincidencia, quizá deseada, de su deceso a la “edad del Cristo azul”. Pero no por sentir hacia la vida alguna clase de reproche, pues para ella tiene “un solo calificativo: el de formidable”, sino porque, como señala en “Obra maestra”: “... el albedrío de negar la vida es casi divino”.⁷⁴

Su infortunio en el juego y en el amor, el deber hasta el traje que viste y la muerte de tantos amigos, la de Madero mismo y de Saturnino Herrán, el deceso de la amada y el rechazo de la “dama de la capital”, podrían haber hecho de él un hombre rencoroso hacia la vida y hacia Dios, pero no: se trata de un hombre fiel y ya por ello admirable. Para la patria sólo hay gratitud y la viste con un traje formidable, en medio de su agonía, y con ella imagina un amor inconmensurable y afortunado como, quizás, no lo tuvo con ninguna de las mujeres a las que amó. Y para con la vida no tiene más que agradecimientos:

Uno es mi fruto:
vivir en el cogollo
de cada minuto.⁷⁵

Y es así porque siente que su vida se dirige toda hacia ese destino prodigioso y coincidente con su libre albedrío, en un juego de cartas y de fichas. Pues el arcano final de la vida es poder definir cuándo ha de concluir la propia y hacer de ello algo “casi divino”, conse-

⁷³ *Ibid.*, pp. 249-250.

⁷⁴ “Obra maestra” (M), p. 279.

⁷⁵ “Todo...” (Z), p. 224.

cuencia de su peculiar panteísmo con el que alimenta el numen al que llegaba en sus diarias meditaciones.

¿Oyes el diapason del corazón?

Pensemos en el efecto mariposa de su final sorpresivo, en el cénit de su vida y de su obra. Cuando muere López Velarde, un funcionario de rango medio se entrevista con el presidente Álvaro Obregón en su paseo dominical y le comunica la muerte del poeta y le recita algunos de sus poemas. Horas más tarde, José Vasconcelos, rector de la Universidad Nacional, le comunica la misma noticia al presidente; éste le contesta, “sí, lo sé, Ramón López Velarde”, y aquel escucha anonadado los versos que del poeta le declama (Obregón gustó de recitar después los versos de “La suave Patria” en muy diversas ceremonias). Entonces, le encarga Obregón a Vasconcelos le haga al poeta un funeral de Estado. El filósofo declara, poco después, “tenemos un gran presidente” y sueña, entonces, ya desde la Secretaría de Educación Pública, el gran proyecto de emancipación cultural que funda el México moderno. Si el poeta no muere, nadie le hubiera recitado sus versos al presidente (lo podemos suponer realmente afectado por la verdad de los versos del de Jerez) y, tal vez, Vasconcelos no hubiera llegado o no hubiera aceptado hacerse cargo del ministerio de Educación Pública, y no hubiese existido nunca el proyecto cultural que emprende.

En el terreno literario, ya Mario Bojórquez⁷⁶ ha advertido la presencia de algunos de los temas de López Velarde en la obra, y en la vida misma, de Jorge Luis Borges: la soltería, el infinito, el miedo a la paternidad, “porque sus responsabilidades son eternas”. El autor se pregunta si acaso Borges leyó “Obra maestra”. Aquí la respuesta afirmativa es una necesidad. Aunque, en efecto, Borges jamás refiere a López Velarde como una fuente, como lo hace el paciente bibliotecario que fue con los más diversos escritores de distintas lati-

⁷⁶“López Velarde, autor de Jorge Luis Borges”, que en la red aparece bajo la autoría de Edgar Amador. Con este nombre aparece, también, la refutación del argumento previo: “En defensa de Borges: desmintiendo al ‘Gran Plagio’”. Por supuesto, aquí no se habla de plagio, sino de una influencia, extrañamente, no reconocida, en: <http://pedras-del-camino.blogspot.mx/2008/07/lopez-velarde-autor-de-jorge-luis.html> y <http://circulodepoesia.com/nueva/2010/04/en-defensa-de-borges-desmintiendo-al-%e2%80%9cgran-plagio%e2%80%9d/>, respectivamente. [Consulta: 23 de julio de 2013.]

tudes y épocas. López Velarde, diríase, es para él como explicaba el escritor argentino, lo que sucede con la palabra ajedrez en el juego: es la única palabra prohibida, la que no se dice. Pero esa influencia que flota en la obra borgeana, como un sabor que sabe y se elude, podría precisarse un poco más.

En “La escritura de Dios”,⁷⁷ uno de los pocos textos de tema mexicano de Borges (súmese “Demolición de un mejicano”,⁷⁸ algún poema en donde alude a Gutiérrez Nájera, un sobrio prólogo a una edición de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *In memoriam* a Alfonso Reyes), aparece no sólo el tigre como tema, sino el propio contemplador de su enigma. La súbita revelación que le surge a López Velarde, a partir de la contemplación del doble encierro del tigre (el de la jaula que lo contiene y el de sus rayas mismas), sintetizado en las de la propia versificación obsesiva del poeta, como bien explica Anthony Stanton —pues el “metro” que mide la fiera es un octosílabo (“El tigre medirá un metro”), lo mismo que el signo del infinito, sobre el que se regodea la fiera y el poeta en su soledad—,⁷⁹ Borges la convierte en un drama metafísico, en el que el poeta es convertido en Tzinacán, el sumo sacerdote del templo mayor que ha sido hecho prisionero por los conquistadores, en el escenario de un mínimo zoológico, en una prisión hemisférica y oscura, de altos techos. El poeta de Jerez cabila en su habitación haciendo ochos en el piso, sabemos, en tanto el sacerdote lo hace en su doble encierro, el que le provee el

⁷⁷ Véase Jorge Luis Borges, “El aleph”, en *Obras completas (1923-1972)*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 596-599.

⁷⁸ Véase J. L. Borges, *Historia universal de la infamia*, en *op. cit.*, pp. 317-318. Algunos, como José Emilio Pacheco, han leído el relato como infamante hacia los mexicanos; en realidad el héroe, Billy de Kid, asesina de modo alevoso, por la espalda, a Villagrán, el “mejicano” del relato-crónica. Personaje, éste, al que “los gringos hijos de perra”, como les llama “en duro inglés”, y reta en un escenario de cantina de Nuevo México, evaden la mirada. Se insinúa la cobardía del gringo y de sus compinches, y la entereza del de Chihuahua.

⁷⁹ El hecho de que a López Velarde se le aparezca ese mismo ocho, el signo del infinito, sobre el piso de su soledad, como ejercicio métrico, se muestra al modo de una dama recostada, es decir, como el signo del escorpión, de ahí que éste haya sido su favorito. Alusión a la musa sobre la que, literalmente, el poeta crea su obra, lo que hace de este arcano enigma, una de las imágenes más extraordinarias y singulares acerca de los trabajos del poeta que existan en cualquier literatura. Véase Anthony Stanton, *loc. cit.*

El ocho recostado, al ser la imagen figurada del escorpión, nos permite comprender un poco mejor aquellos versos del poema “A las vírgenes”: “¡ (...) y las que en la renuncia llana y lisa / de la tarde, salís a los balcones / a que beban la brisa / los sexos cual sañudos escorpiones!”

apretado espacio de la celda y el de la penumbra absoluta en la que trascurren sus días mimetizados en las noches, rota una sola vez cada día, cuando desde la techumbre abierta por un instante, le proveen de alimentos y, sobre todo, puede contemplar un instante al jaguar (lo llama tigre) que lo acompaña en una celda contigua, separados apenas por una reja (Borges habría visto a un López Velarde tan encerrado en su propio arcano como el tigre que contempla). En las rayas del tigre y en las manchas del jaguar se encierra, en ambos casos, la resolución de sus enigmas, las que los llevarán al convencimiento paradójico de que la esterilidad de refutar la soltería y de abolir el tiempo, en cada caso, es el símbolo maestro de sus dudas.

Una representación alterna de “Obra maestra”, específicamente de su parte final, había aparecido antes en el relato “Las ruinas circulares”,⁸⁰ uno de los más prodigiosos cuentos del escrito de *Ficciones*. En él, un sacerdote, agotado después de una larga travesía por el río, llega en “la unánime noche” a las inmediaciones de las ruinas de un antiguo templo dedicado al dios del fuego. Su meditación final lo lleva a imaginar un hijo que recrea en su pensamiento con absoluta minucia (cada uno de sus cabellos, los rasgos de su rostro, el corazón, sus vísceras, su porte), hasta darle, con la complicidad del dios del templo, una vida producto de su sueño. Aplicación cabal del ensueño del poeta mexicano:

Pero mi hijo negativo lleva tiempo de existir. Existe en la gloria trascendental de que ni sus hombros ni su frente se agobien con las pesas del horror, de la santidad, de la belleza y del asco. Aunque es inferior a los vertebrados, en cuanto que carece de la dignidad del sufrimiento, vive dentro del mío como el ángel absoluto, prójimo de la especie humana.⁸¹

En uno de sus poemas de ensueño y presagio, “Humildemente...”, López Velarde trashuma el instante alephiano, que es la mirada simultánea que Dios posa sobre las cosas del mundo y que, por un momento, humildemente, le es dado percibir al poeta, “cual si fuesen las calles / una juguetería / que se quedó sin cuerda”:

”Tu carroza sonora [la de Dios]
apaga repentina

⁸⁰ Véase J. L. Borges, “Ficciones”, *op. cit.*, pp. 451-455.

⁸¹ “Obra maestra” (M), p. 279.

el breve movimiento,
cual si fuesen las calles
una juguetería
que se quedó sin cuerda.

”Mi prima, con la aguja
en alto, tras sus vidrios,
esta inmóvil con un gesto de estatua.

”El cartero aldeano
que trae nuevas del mundo,
se ha hincado en su valija.

”El húmedo corpiño
de Genoveva, puesto
a secar, ya no baila
arriba del tejado.

”La gallina y sus pollos
pintados de granizo
interrumpen su fábula.

[...]

“Las naranjas cesaron
de crecer, y yo apenas
si palpito a tus ojos
para poder vivir este minuto.

”Señor, mi temerario
corazón que buscaba
arrogantes quimeras,
se anonada y te grita
que yo soy tu juguete agradecido.⁸²

Este escenario, del minuto perpetuo, se lo representa Borges en un relato de simetría temática, “El milagro secreto”.⁸³ El desorden revolucionario, de fuerzas hermanas y antagónicas de López Velarde, Borges lo transfigura en un escenario de la Segunda Guerra, en el que un escritor judío está a punto de ser fusilado por la Gestapo. En

⁸² “Humildemente...” (Z), pp. 231-232.

⁸³ Véase J. L. Borges, “Ficciones”, *op. cit.*, pp. 508-513.

los días que preceden al día funesto, el preso recuerda que su obra más ambiciosa, el drama en verso *Los enemigos*, nunca la terminó y le pide a Dios un año de plazo para poder concluirla. En un sueño laberíntico, repasa de las obsesiones del escritor, el deseo le es concedido y en el momento del cuádruple disparo del pelotón de fusilamiento que finalizaría su vida, ocurre el milagro anunciado y todo se detiene, cual si fuese la prisión “una juguetería / que se quedó sin cuerda”, como escribe el mexicano. Aquél, en el año del milagro, ordena, rehace y modifica cada uno de los hexámetros de su composición. Previsiblemente, al concluir la obra, se reinicia el tiempo suspendido, los disparos ocurren y muere el escritor. Tal vez, Borges habría imaginado a López Velarde en el mismo trance y solicitud, en la concepción de “La suave Patria”⁸⁴

Un rastreo más en este sentido. En el prefacio a *Las palabras y las cosas*, Michel Foucault señala que el libro que presenta se origina en la perplejidad y el asombro (“mi propósito es meramente asombroso”, escribiría el argentino en su relato “Pierre Menard autor del Quijote”) de la lectura de un pasaje de la ficción (ensayo y cuento a la vez) de Borges, “El idioma analítico de John Wilkins”. En tal texto se discuten las vicisitudes existentes en la creación de un lenguaje que se supeditara a un orden racional, semejante a la ordenación clasificatoria de una biblioteca. Si una primera letra (a), por ejemplo, corresponde a los animales, una segunda podría referirse a los mamíferos (b) y la tercera, a una de sus clases, los félicos, digamos (c), y un cuarto carácter (d) a los tigres, de modo que un tigre sería: abcd. El texto es la discusión del fracaso de tal tentativa, a la improbabilidad de que el lenguaje se supedite a un orden racional. Lo que se nos presenta es, presumiblemente, el sumario de seres que habitan una clasificación imposible, e impensable, en el mundo de los objetos reales, pero no en el del lenguaje:

Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento —al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía—, trastornando todas las superficies ordenadas y

⁸⁴ En el engranaje literario de las correspondencias, el minuto velardiano, trasmutado en el año borgeano, Gabriel García Márquez lo transforma, en *Cien años de soledad*, en el resumen de toda una vida: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar la tarde en que su padre lo llevó a conocer el hielo...”. En la novela, el instante del fusilamiento se alarga y su héroe sueña, en ese instante metafísico, toda la historia de Macondo, en la que sus héroes no tendrán otra oportunidad sobre la Tierra.

todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro. Este texto cita “cierta enciclopedia china” donde está escrito que “los animales se dividen en *a*] pertenecientes al Emperador, *b*] embalsamados, *c*] amaestrados, *d*] lechones, *e*] sirenas, *f*] fabulosos, *g*] perros sueltos, *h*] incluidos en esta clasificación, *i*] que se agitan como locos, *j*] innumerables, *k*] dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, *l*] etcétera, *m*] que acaban de romper el jarrón, *n*] que de lejos parecen moscas”.⁸⁵

Tal perplejidad anuncia la idea deconstructiva del lenguaje, es decir, la de que la organización del lenguaje precede, y supera, a su sentido y lo sentencia, y no a la inversa. Lo que, dicho en términos mundanos, alude a que en el lenguaje pueden pervivir realidades ajenas e improbables en la realidad misma. Tal desorden, que es un orden por encima de la lógica de lo real, es un aplicación tácita del modo como operaba el lenguaje y las clasificaciones verbales de López Velarde:

El roce de las ideas, el contacto con una vitrina de las piecicillas desmontadas de un reloj, los pasos perdidos de la conciencia, el caer de un guante en un pozo metafísico, el esfuerzo de la burbuja, el filamento sanguíneo de una conjuntiva, el vagido de la hormiga que acaba de nacer, el aleteo de una imagen por los ámbitos de la fantasía, el sobresalto de las manecillas al ir a ayuntarse sobre las XII, la angustia del pabulo cuando va a gastarse el último gramo de cera, la disgregación del azúcar, el júbilo de las vajillas, el rubor de las sábanas de Desdémona antes de que se vierta su sangre, el recelo de las patas del conejo y de las pezuñas del venado, la pesadumbre del azogue, la espuma veleidosa, la balanza con escrúpulos, la queja repentina de los armarios y el aleluya sincopado de la brisa [...].⁸⁶

Sumemos, a modo de corolario de este breviarío, lo que en la narrativa de Juan Rulfo se desprende de un par de textos de López Velarde, uno en prosa y el otro en verso, “En el solar” y “El retorno malé-

⁸⁵ Véase “El idioma analítico de John Wilkins”, en *Otras inquisiciones*, Emecé, Bs. As., 1960, p. 142. [Nota del traductor]. Citado por Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 1968, p. 9.

⁸⁶ “El predominio del silabario” (DF), pp. 458-459. Citado por José Luis Martínez, “Examen de Ramón López Velarde”, *op. cit.*, pp. 36-37.

fico”, que se reflejan —como en el caso de “La suave Patria” y “Novedad de la patria”— en un diálogo de compensaciones, y que servirán de trasfondo a lo que concebirá Juan Rulfo para su personaje Juan Preciado en su novela. En ésta, el hijo olvidado del patriarca regresa al edén perdido, a insistencia de una madre que reclama venganza:

Todavía antes me había dicho:

—No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro.⁸⁷

Y se encuentra, para su sorpresa —como la de López Velarde en su reencuentro con su natal Jerez— con una Comala abandonada, aplicación tácita del modo como en “El solar” de *El minuterero*, en “contra de mi [su] voluntad”, López Velarde va descubriendo del añorado terruño, después de “leguas y leguas de alcaparras”: “Divago por ella en un traspies ideal y no soy más que una bestia deshabitada que cruza por un pueblo ficticio”. El de Apulco, Jalisco, apuntará: “El camino subía y bajaba: *‘Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja’*”. “Fantasmas, fantasmas, fantasmas”, anota el de Jerez, acerca del pueblo que encuentra (“Se me destina, en la casona, la sala de la derecha”). Jerez es esa Comala afantasmada a la que Juan Preciado regresa y desde la cual, ya muerto, cuenta su historia.

El ángel absoluto

La última tentación de López Velarde no sólo fue definir, con absoluto apego a sus cavilaciones, en un gesto “casi divino”, el momento en el que debía detener las manecillas de su minuterero,⁸⁸ a la edad

⁸⁷ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, México, Plaza y Janés, 2000, p. 15.

⁸⁸ Con *El minuterero*, título de su colección de textos en prosa, López Velarde no alude, nos refería Tomás Segovia en sus cursos, a la manecilla del reloj, sino a un mecanismo en boga en los primeros años del siglo pasado, de origen francés, dispuesto al comienzo o al final de las escaleras que mantenía la luz encendida un minuto, mientras el viajante transitaba por ella. El minuto de iluminación por el que transita el poeta. También es, claro, el minuto perpetuo que Dios le concede al poeta para vislumbrar el enjambre de la creación toda: “... y yo apenas / si palpito a tus ojos / para poder vivir este minuto.” (en “Humildemente...”, p. 232) (Z). El minuterero es,

del “Cristo azul”. Sino resolver, en un mismo sumario, las añejas contradicciones que rodearon su moral provinciana, y hacerlas conciliables con lo que podríamos llamar la santificación que hace de las pasiones de la carne. En sus días finales, doncellez dejaba de ser sinónimo de castidad, tan baladí como una partida de ajedrez, y todas, hijas de Roma o del panal de Mahoma, eran igualmente venerables y hermanas. Y si así era es porque los mismos dilemas de oposiciones religiosas que había heredado, daban paso a un profuso panteísmo de un trono a la intemperie que, insólitamente, es presidido por mujer y varón íntegros que reintegran juntos, en feliz desenlace, el sentido de la nación mexicana. El rayo de Zeus, tronante, la carroza de Dios trinitario, la Virgen que dice “he aquí a la esclava”, la divinidad que exige sacrificios para fertilizar el mundo, se sumergen en una dualidad masculina y femenina, de corazón guadalupano, henchida y sublimada por los cinco sentidos del poeta, amante de una patria arcaica y contemporánea que al triste y al feliz sabe decirles que sí.

Bibliografía

- Appendini, Guadalupe. *Ramón López Velarde. Sus rostros desconocidos*, 2a. ed. México, FCE, 1990. (Tezontle.)
- Arreola, Juan José. *Ramón López Velarde: el poeta, el revolucionario*. México, Alfaguara, 1997.
- Bojórquez, Mario (Edgar Amador). “López Velarde, autor de Jorge Luis Borges”, en: <http://pedras-del-camino.blogspot.mx/2008/07/lopez-velarde-autor-de-jorge-luis.html>
- (Edgar Amador). “En defensa de Borges: desmintiendo al ‘Gran Plagio’”, en: <http://circulodepoesia.com/nueva/2010/04/en-defensa-de-borges-desmintiendo-al-%e2%80%9cgran-plagio%e2%80%9d/>
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas (1923-1972)*. Buenos Aires, Emecé, 1974.
- . *Siete noches*. México, FCE, 1980.
- Campos, Marco Antonio. *El tigre incendiado: Ensayos sobre Ramón López Velarde*, en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de Zacatecas, Gobierno del

asimismo, quien reseña las minutas minuciosas, apretada síntesis de los acontecimientos.

- Estado, Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde, 2005. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-tigre-incendiado-ensayos-sobre-ramon-lopez-velarde/>
- Canfield, Martha L. “La provincia inmutable (Estudios sobre la poesía de Ramón López Velarde)”, en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de Messina (Firenze): Casa Editrice d’Anna, Istituto Ispanico, Facoltà di Magisterio, Università degli studi di Firenze, 1981. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-provincia-inmutable-estudios-sobre-la-poesia-de-ramon-lopez-velarde/html/>
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México, Siglo XXI, 1968.
- García Morales, Alfonso. “López Velarde 1921: la médula guadalupana de ‘La suave Patria’”, en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lopez-velarde-1921-la-medula-guadalupana-de-la-suave-patria/html/968a0e68-59d7-11e0-b864-00163ebf5e63_3.html#I_0_
- Le Corre, Hervé. “Ramón López Velarde: visión y versión de la Patria”, en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de *Poesía hispanoamericana posmodernista. Historia, teoría, prácticas*. Madrid, Gredos, 2001. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ramon-lopez-velarde-vision-y-version-de-la-patria/html/fe5d4eb4-59d3-11e0-8928-00163ebf5e63_3.html#I_0_
- López Velarde, Ramón. *Obras*. Compilación de José Luis Martínez, 2a. ed. México, FCE, 1990. (Biblioteca Americana.)
- . *Correspondencia con Eduardo J. Correa y otros escritos juveniles (1905-1913)*. Prólogo y edición de Guillermo Sheridan. México, FCE, 1991. (Letras Mexicanas.)
- . *Poesía y poética*. Selección, prólogo, bibliografía y cronología de Guillermo Sheridan. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2006. (Colección Clásica, núm. 235.)
- Paz, Octavio. *El camino de la pasión: López Velarde*. México, Seix Barral, 2001. (Biblioteca Breve.)
- . *Libertad bajo palabra (1935-1957)*, 2a. ed. México, FCE, 1968.
- Phillips, Allen W. *Cinco estudios sobre literatura mexicana*. México, SEP, 1974.
- Quirarte, Vicente *et al.* *El retorno benéfico. Homenaje a Ramón López Velarde (1888-1988)*, 2a. ed. México, UAM-A, 1988.

- . “Decir ‘La suave Patria’”, en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de *Peces del aire altísimo. Poesía y poetas en México*, México: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, Ediciones del Equilibrista, 1993, pp. 75-86. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/decir-la-suave-patria--0/html/5be49191-b152-47b7-a6d5-1aef25b5003c_2.html#I_0_
- Rivas Sáinz, Arturo. *La redondez de la creación. Ensayo sobre Ramón López Velarde*. México, Jus, 1951.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Prólogo de Alberto Vital. México, Plaza y Janés, 2000 (1955).
- San Lucas. *Evangelio según San Lucas*. México, SBU, 1983.
- Sheridan, Guillermo. “Pórtico: la poesía de Ramón López Velarde”, en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de *Un corazón adicto. La vida de Ramón López Velarde y otros ensayos afines*, México, Tusquets Editores, 2002. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/portico-la-poesia-de-ramon-lopez-velarde/html/8c7110b0-59d3-11e0-8181-00163ebf5e63_7.html#I_0_
- . “Sobre la muerte de López Velarde”, en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de *Un corazón adicto. La vida de Ramón López Velarde y otros ensayos afines*, México, Tusquets Editores, 2002. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sobre-la-muerte-de-lopez-velarde--0/html/dfc5b033-08b6-40a4-a635-ebc531957a02_5.html#I_0_
- Stanton, Anthony. “Los poemas en prosa de Ramón López Velarde”, en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de *Trilce. Una revista de poesía: creación y reflexión*, núm. 24 (febrero 2009). http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-poemas-en-prosa-de-ramon-lopez-velarde/html/588f9fc4-59d2-11e0-8928-00163ebf5e63_3.html#I_0_
- Villaurrutia, Xavier. “Ramón López Velarde”, en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de Marco Antonio Campos, *Ramón López Velarde visto por los Contemporáneos*, Zacatecas, Gobierno del Estado, Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde, 2008, pp. 65-95. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/ramon-lopez-velarde-1/>
- Zaid, Gabriel. “López Velarde reaccionario”, en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de *Tres poetas católicos*, México, Océano, 1997. <http://bib.cervantesvir->

tual.com/servlet/SirveObras/80250529545492722754491/p0000001.htm

———. “Liminar”. Ramón López Velarde. *Obra poética*. Edición crítica de José Luis Martínez, en: http://books.google.com.mx/books?id=OOFD2LPM6CsC&pg=PA869&lpg=PA869&dq=Gabriel+Zaid+y+L%C3%B3pez+Velarde+Liminar&source=bl&ots=y3xt5mV54m&sig=O-S8Y2J76__TrK8TF2KdEeDHgPE&hl=es&sa=X&ei=jsHHUcWaNIXh0gHLmoCgBw&ved=0CDgQ6AEwAg#v=onepage&q=Gabriel%20Zaid%20y%20L%C3%B3pez%20Velarde%20Liminar&f=false





Gérard de Nerval (1808-1855)

Resumen

Se trata del recorrido por los últimos días de Gérard de Nerval, antes de su suicidio en un callejón del viejo París. Un recorrido, también, desde la percepción del poeta de que el sueño es una segunda vida y de que los primeros instantes del sueño son un modo de morir. Lo que para él significaba atravesar el Aqueronte, a la vez la tentación de la muerte y el umbral de la locura. Un recorrido que sucede a partir de un memorial de sus desencuentros con la vida y con el París de su tiempo, tan distante del que ahora conocemos, recorrido junto a las reflexiones de Lezama y de quien escribe. Un poeta en el umbral de la derrota que, sin embargo, fue capaz de crear algunos de los mejores poemas de la literatura francesa y de poder ser considerado el mayor poeta del Romanticismo.

Abstract

This is the journey through the last days of Gerard de Nerval, before his suicide in an alley of the old Paris. Is also a journey, from the poet's perception that sleep is a second life and that the first moments of sleep are a way to die. What crossing the Acheron meant to him, while the temptation of death and the threshold of madness. An expedition starts from a memorial of his deviations with life and the Paris of his time, so distant from nowadays and along with the reflections of Lezama and the writer. A poet on the edge of the defeat, however, was able to create some of the best poems in French literature and can be considered the greatest poet of Romanticism.

Palabras clave / Key words: Nerval, poesía francesa, Romanticismo, sueño y locura / Nerval, French poetry, Romanticism, dream and madness.

Roberto López Moreno*

Abrara.¹ La décima tercera regresa... es aún la primera. No hay comillas asumibles. Es el todo que en nombre de los todos delinea su curso curvo en contrarreflejo de tiempos, e incluyente, voz colectiva y pensamiento que la mueve en nombre de la suma. *La trezième revient... C'est encor la première.*² Es “el rayo de luz impulsado...” (Lezama)...³

Tarquino *El Soberbio* ordenó poner en cruz los cadáveres de los suicidas y abandonarlos como alimento de las aves carroñeras y de otros animales salvajes para combatir así, de manera categórica, una epidemia de suicidas que estaba azotando su reinado. Los suicidas crucificados regresaron al mundo entre colmillos voraces y picos filodrásticos.

Una y otra vez he caminado hasta las orillas del Sena con este pensamiento y me he devuelto en ámbito de vergüenza por la decisión trunca y el ánimo incapaz, ángel derrotado. Retorno a la loza resbaladiza, maloliente, sin una moneda en la bolsa pero meditando

* Escritor.

¹ “Ábrara”. Una de las definiciones que hace Roberto López Moreno: “Ábrara es la soledad en llamas / en el momento de la concepción”, en “Definición I”. R. López Moreno, *Ábrara*, México, 2004. (Col. Biblioteca Popular de Chiapas.) [N. del E.]

² Gérard de Nerval, “*Artémis*”, en *Poesía y prosa literaria*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, p. 58.

³ “Dios mío, el entendimiento entrando en los cuerpos. El entendimiento supliendo a la poesía, la comprensión sería un limitado mundo gaseoso que envolvería al planeta, sin llegar nunca a la intuición amorosa que penetraría en su esencia, como el rayo de luz impulsado por su propio destino”. José Lezama Lima, “Diario” (1939), en *Revista de la Biblioteca José Martí*, año 79, 3a. Época, vol. XXIX, núm. 2, La Habana, Cuba. [N. del E.]

en que aún no es la hora de iluminar con el sumo desprendimiento esta oscuridad de atmósfera irrespirable.

Los griegos enloquecían ante el loco y asesinaban el espejo fuera de sí mismos, lo destruían desbarrancándole hasta fundirlo con las olas que bullían mar abajo, agitando desesperadas sus espumas carnívoras. Los medievales crearon la diabólica “nave de los locos”, en ella embarcaban a los alterados y los lanzaban hacia las rutas infinitas sin brújulas ni timones. Algunos que por momentos retornaban a estados de razón, volvían a enloquecer, irremediablemente, al saberse a bordo del destino terrible impuesto por los que habían quedado en tierra, comentando las características del más reciente embarque.

Tarquino fue el último rey romano, el último de siete, faltaban seis para el reinicio de los procesos, por eso los dementes no se extinguieron en tales prisas y siguieron proliferando dentro de su reinado. Aquí mismo, entre las sombras de la Rue Vieille-Lanterne, he visto a un hombre caminar con paso dificultoso mientras jala una langosta en el extremo de un listón azul. El hombre, oscuro, la langosta, el listón azul, Tarquino hubiera enloquecido en pleno Primer Distrito de París.

Fui dado a luz en 1808, pero los que saben cosas dirán que fui dado a la sombra por mí mismo en 1855, en apegado cumplimiento a un poema mío llamado “Epitafio”: “Y una noche de invierno, cansado de la vida, dejó escapar el alma de la carne podrida y se fue preguntando: ¿Para qué habré venido?” Ni el más mínimo eco de respuesta ni entre ramas ni entre árboles se ha escuchado desde ese entonces en los etéreos devenires del cementerio de Père-Lachaise.

Pero también el brillo del día es mi brillo, lo sabe la langosta, lo goza igual que yo, la langosta, esa tierna compañía que desprecia junto conmigo el asombro de la gente que nos ve pasar por las pequeñas y sucias callecitas que entre sus encrucijadas nos llevan a los resplandores de la pequeña plaza de St. Michel, en uno de los costados resbaladizos de la Île de la Cité —llena de pordioseros y desgarrados— cuando podemos caminar sobre ellas, cuando no están inundadas y llenas de lodo podrido.

Gérard Labrunie era el verdadero nombre de aquel que alguna vez expresó: “mi misión es restablecer la armonía universal evocando las fuerzas ocultas de las antiguas religiones”⁴ y considerando

⁴ Cf. G. de Nerval, “Aurelia”, *op. cit.*, p. 438 : “Mi papel me parecía ser el de restablecer la armonía universal por la cabalística y buscar una solución evocando las fuerzas ocultas de las diversas religiones”. [N. del E.]

que el sueño es el desdoblamiento de una segunda vida, desde sus dos sueños se convirtió en el más grande poeta del Romanticismo, para muchos, el verdadero padre de la modernidad de la poesía francesa.

Su gran cultura fue sacudida también por las creencias de religiones remotas, por fantasías que se desprendían de viajes realizados a Egipto y a países del Medio Oriente. Todo ello le brindaba el sueño, el universo del otro, hasta llegar a los lindes del mundo de la langosta, hasta contenerse en la orilla misma de Aquerón, cuando en uno de sus poemas la reina (la Virgen María, la Diosa Isis, Jenny Colon) besó su frente calcinándola.

Y afuera del verso, los pordioseros en aquellas calles malolientes que acentuaban las dualidades en las que vivía y que lo llevaron a seguidas depresiones hasta tenerlo que internar varias veces en clínicas siquiátricas, hasta su muerte. De pronto, el hombre de la Francia de mediados del siglo XIX enredado en asuntos de ocultismo, magia, hermetismos, taumaturgias, sufriendo la más aguda pobreza después de dilapidar una herencia materna, arrebatado por el amor a una actriz, Jenny, con quien experimenta pasiones abismales y quien incluso, con su muerte, a los apenas 34 años de edad, agrava los desequilibrios de su sistema nervioso.

A esto habría que agregar los experimentos —muy de los artistas de la época— con el hachís, el ajenjo, las drogas y los estimulantes de toda naturaleza, en sesiones que realizaba con Baudelaire, Balzac, Flaubert, Dumas, todo esto en el interior del Club de los Hachisianos fundado por Théophile Gautier en el Hotel de Lauzun, por cuyo adoquinado recorrieron todas estas ansias en busca de conocer las sustancias verdaderas de los seres y del mundo, libres de los formalismos racionales, es decir, en su estado más puro, para alcanzar el alma más pura, para crear el arte más puro, la más genuina expresión del hombre y del Universo. Este Club de los Hachisianos funcionó entre 1844 y 1849, atrás de los misterios de su silencioso adoquinado.

Yo lo vi. Yo lo experimenté. Yo lo sé, hay otro mundo tanto o más terrible que éste. Lo vi de tal manera que traté de explicarlo cuando escribí *Aurelia*: “vi monstruos que se cambiaban de forma y despojándose de sus primera pieles se alzaban más poderosos gigantescos. La enorme masa de sus cuerpos rompían las ramas y las hierbas, y en el desorden de la naturaleza se entregaban a combates en los que yo mismo tomaba parte, pues tenía un cuerpo tan extraño como el de ellos. De repente fluyó un aire divino, el planeta se ilu-

minó; todos los monstruos que había visto se despojaban de sus formas extrañas y se convertían en hombres y mujeres o en peces y pájaros de formas conocidas”.⁵

Los médicos de la época lo auscultaron, lo atendieron, diagnosticaron: su mal es: “Demoniomanía”.

Y él, mientras, seguía tropezándose, sin un centavo, en aquellas calles lúgubres, de un París muy antiguo, de barracas de ecos medievales, calles que constitúan verdaderos acertijos del demonio, en donde amasaban los pobres sus miserias, en donde se respiraba a excremento cuando no se untaba el ser en indistinguibles viscosidades vertigando el asco.

—¿Y por qué le diagnostican como mal el de “Demoniomanía”?

—Porque él mismo afirma que “sostiene comunicaciones demoniacas y que es un profeta anunciado por el Apocalipsis”.⁶

Camino hacia mi descanso pero la langosta es lenta, despreocupada, no le importan los orinales que se vacían a nuestro paso. Para evitar estos perjuicios en varias partes ya abrieron canales, e incluso muchos de ellos ya no permanecen al aire libre, se ha creado un sistema de cloacas, pero las cloacas no nos liberan de estos olores nauseabundos. Los deshechos arrojados desde las sillas para regir se guardan abajo, en depósitos de excrecias que por las noches se hacen llegar a los grandes conductos de la ciudad para desalojar todo aquello, pero no obstante, entre los pobres, todos los días conviven la peste, la sarna, el cólera, la tuberculosis, revueltos con los malos olores...

Llevo la cinta azul en la mano, me detengo, no paso más allá de Aquerón, aún no, es el río de fuego del que ya no se regresa, es el infierno si éste de acá no es. Pero si éste es, para qué juntar los dos desde hoy. A veces no se pisa acera de piedra, se pisa lodo, pero hay que caminar. Ayer arranqué un pedazo de periódico y leí algo que firmaba el Visconde de Launay:

Qué feo es París después de un año de ausencia. ¡Cómo se ahoga uno en estos pasillos oscuros, estrechos, húmedos y fríos a los que nos gusta llamar calles de París! Uno pensaría que se encuentra en una ciudad

⁵ Cf. *Ibid.*, p. 406.

⁶ Cf. *Ibid.*, p. 13. Carta de G. de Nerval a Ida Ferrer (esposa de Alejandro Dumas), 1841.

subterránea. ¡Tan pesada es la atmósfera, tan profunda la oscuridad! Lo digo desde este 1838.⁷

Alejandro Dumas describía así la atmósfera que me rodeaba: “Su hábitat podría ser, ni más ni menos, que un fumadero de opio de El Cairo o un comedor de hachis de Argel”.⁸ Por cierto, se dice que fueron mis viajes a esos otros puntos del planeta, a la otra latitud del sueño, los que me acercaron más a las clínicas psiquiátricas.

Leo esto y me causa sobresaltos ¿ésta es la existencia? “lo quise saber todo y al final nada he sabido”. “Un domingo me desperté con un dolor sombrío, fui a ver a mi padre y no lo hallé, vagué por calles, llegué a la iglesia de Notre Dame, fui a arrojarme a los pies del altar pidiendo perdón por mis culpas. Pero algo en mí decía ‘la virgen ha muerto y tus rezos son inútiles, Dios también ha muerto’. Salí desconsolado, me dirigí a los Campos-Eliseos y luego a la Plaza de la Concordia, mi pensamiento era destruirme. En varias ocasiones me dirigí al Sena con ese fin, pero algo me impedía cumplir ese designio. Las estrellas brillaban, pero de repente me pareció que se apagaban como las velas que había visto en la iglesia; creí que los tiempos estaban ya cumplidos y que tocábamos el fin del mundo anunciado en el Apocalipsis. Creía ver el sol negro en el cielo desierto y un globo rojo de sangre por encima del jardín de Las Tullerías. Me dije: ‘La noche eterna comienza y va a ser terrible’. ¿Qué va a suceder cuando los hombres se den cuenta de que no hay sol?”⁹

Pero hay que cumplir. Para Séneca “el suicidio era un acto enérgico por el que tomamos posesión de nosotros mismos y así nos libramos de inevitables servidumbres”.¹⁰

Y entonces van a decir: Nerval nació en 1808 y murió en 1855, su sombra deambuló entre deshechos para liberar su alma en la calle más oscura que pudo encontrar. Su vida y su suicidio anticipan a la denominada “poesía maldita”. Su interés por lo onírico es precedente del Surrealismo. El mismo término de “Surrealismo” denominó a otra corriente poética posterior. Entre sus obras hay que nombrar el

⁷ Visconde de Launay, 1838, citado por Shelley Rice, *Parisian Views*, 1997, p. 9.

⁸ Véase Alejandro Dumas, citado por G. de Nerval, en “A Alexander Dumas”, *op. cit.*, p. 155.

⁹ Véase G. de Nerval, “Aurelia”, *op. cit.*, pp. 431-432.

¹⁰ Citado en “Resumen” del Congreso de Psicopatología y conducta suicida en la adolescencia: <http://www.psiquiatria.com/bibliopsiquis/handle/10401/3767> [Consulta: 15 de agosto de 2013].

ensayo *Los iluminados*, las novelas cortas *Las hijas del fuego*, la novela fantástica *Aurelia*; la poesía recogida en *Las Quimeras*.

Faltaban tres años para que el poeta Nerval muriera cuando Napoleón III comisionó al Barón de Haussmann con el fin de que acabara con las cloacas y diseñara el París moderno que hoy todo mundo conoce. Como cualquier supuesto acto de modernidad, el Barón aprovechó el encargo para engrosar su bolsa en forma desmedida y a su vez para trazar una ciudad que no terminaba con la pobreza, con la miseria ni con las epidemias, tan sólo las desplazaba a las orillas de las orillas.

Una vez desplazados los trabajadores se aprovechó también para diseñar una urbe que impidiera a los ciudadanos el recurso de tender barricadas contra los malos gobiernos. Se abrieron grandes avenidas, para favorecer el comercio pero también para que por ellas pudieran avanzar los grandes ejércitos para aplastar los movimientos populares, como se vio pocos años más tarde cuando por esas avenidas creadas por Haussmann, el genocida Adolphe Thiers aniquiló a la histórica Comuna de París. Pero en las orillas de las orillas prevalecían insistentes el hambre y la miseria, como las que llevaron al suicidio, en parte, a Gérard de Nerval.

Pero eso vendrá después, ahora yo, Nerval, me ahogo en la miseria y el abandono cuando no en el peregrinaje de hospital a hospital siquiátrico. Vi a Dios muerto como ya lo habían visto en Alemania Jean-Paul Richter y lo poetas alemanes. Jean-Paul ya nos había advertido supuestamente en la voz de Cristo: “He recorrido los mundos, subí a los soles y volé con las vías lácteas a través de los desiertos del cielo, pero no hay Dios. Bajé lejos y profundo, hasta donde el Ser proyectaba sus sombras. Miré al abismo grité: ‘Padre, ¿dónde estás?’, pero sólo escuché la eterna tempestad que nadie gobierna; y el brillante arco-iris formado por todos los seres estaba ahí, sobre el abismo, sin que ningún sol lo creara y se derramaba gota a gota. Y cuando alcé la mirada hacia el cielo infinito buscando el Ojo de Dios, el Universo fijó en mí su órbita vacía, sin fondo; la Eternidad reposaba sobre el Caos, lo roía y se devoraba a sí misma —; Griten disonancias, dispersen las sombras ya que Él no es!”¹¹

¹¹ Jean-Paul Richter, “Discurso de Cristo muerto desde lo alto del Edificio del Mundo, no hay Dios”, citado por Issac Moctezuma Perea, en *Nihilismo y romanticismo; alcances de la muerte de Dios y la transvaloración en Nietzsche*, en: <http://www.konvergencias.net/moctezumaperea170.pdf>. [Consulta: 15 de agosto de 2013.]

Y más adelante, como justificando el suicidio mismo: “¡Cuán solos estamos en la gran fosa del Todo! Sólo me tengo a mí mismo. —¡Oh Padre!, ¡Oh Padre!, ¿dónde está tu pecho para que en él yo descansa? — ¡Ah! , si cada yo es su propio Padre y Creador, ¿por qué no puede ser su propio Ángel Exterminador?”¹²

¿Por qué no puedo ser yo mismo mi propio Ángel Exterminador? Me regresé del Sena varias veces. Me he negado a cruzar el Aquerón, la frontera de fuego. Pero en la iglesia la virgen me dijo que ya había muerto. Yo sigo golpeándome entre estas paredes oscuras, llenas de frío y humedad. De este paisaje tenebroso, dentro de muchos años, cuando de mí ni el polvo de mi polvo exista alguien vendrá. Le dirán Lezama. Les dirá Lezama:

Así como Baudelaire unió la querida gorda y la flaca, característico de su estética que prefiere guardar el dado y esperar el azar, Nerval, por el contrario, se rodea de dos tentaciones: la idea de que todo en él va a dar en el suicidio y de que tiene que depender de la casquivana actriz Jenny Colon. Sus sensuales excentricidades bajando el telón, las reuniones de artistas en casa del escultor Jean du Seigneur, romántico, enemigo del Cíersinger donde se reúnen madame de Sebatier y Baudelaire, sus viajes a Bélgica para encontrarse con la actriz pueden hacer un Meyerber; pero su suicidio colgándose en el callejón de la Vieille Lanterne, es un tema Berlioz-Doré. Su vida pasada de un Berlioz a una cita con Liszt, pero sin detenerse en la única compañía del gran músico que tiene que acompañar al poeta, pues Wagner parece ser desconocido por su prosa de un impresionismo homogéneo, de calada llovizna pero fiel a la constante amenaza del suicidio, cosa en la que seguramente no pensaba mucho Wagner”.¹³

Esto es latir, sustento, de Lezama, dentro de su analecta del reloj.

Hay un lugar en el planeta al que llaman distancia, de más allá, arrojado por palmeras y exageraciones tropicales, dentro de mucho más de un siglo de trajines, vendrá un Roberto López quien vivirá unos días en la Rue des Francs-Bourgeois, justamente a la mitad del tramo que queda entre la Place des Vosges y el edificio de Les Archives Nationales. Cruzará todos los días por Le Pont Sully, y caminará por el Boulevard Saint-Germain hasta alcanzar la renovada Place Saint-Michel, desembocadura de varias avenidas modernas

¹² *Loc. cit.*

¹³ J. Lezama Lima, “Analecta del reloj”, en *Obras completas*, p. 234-235.

que serán para entonces. Las excursiones constituirán lo ocioso, las nostalgias inventadas, la automentira sostenida con tirantes necios, la falsa evocación, el suspiro hipócrita. No hallará nada, todo esto habrá desaparecido, sólo se mentirá conscientemente. En aquel París de turisterías no habrá quedado ni sombras (y él bien lo sabrá) de lo que fue esta maraña de callejuelas deprimentes, transitada por el pordiosero y el asaltante, en donde hemos comido los de hoy, este pan oscuro que se nos vuelve cuerpo del suburbio mismo.

Yo soy el otro. *La Trezième revient... C'est encor la première* Vamos hacia el final que es ir hacia el principio. Se ha hablado de mi interés por la cábala, en ella, el símbolo 13 es un esqueleto, la muerte, con una guadaña, dedicada a segar hombres en un campo de hierba tierna, donde cabezas y rostros jóvenes parecen estar porfiando desde debajo de la tierra y surgiendo así por todas partes. Es el número de los cataclismos para que se pueda partir la tierra nueva.

Como porta una advertencia sobre lo desconocido y lo inesperado, adaptarse adecuadamente al cambio atraerá para beneficio la fuerza de la vibración y reducirá los potenciales negativos. Está asociado con el genio, con la ruptura de lo ortodoxo, con el descubrimiento.

El siguiente paso, el 14, se asocia a la comunicación magnética, a la interrelación por la escritura, por la publicación, por la difusión, por el anuncio, evangelante energía, espiritual dialogalidad, que interaccionan los tiempos.

Entonces, en el paso 13-14 que se hace uno —uno del nuevo 13—, se está reiniciando, reciclando, reinventando incluso, estamos reSiendo con la nueva novedad de enfrente que se convierte automáticamente en la nueva novedad pasada. Aquí parte el recorrido dibujando una espiral, más que un círculo. Ábrara, como se viene de donde se viene representa el inicio del inicio; la partida, sin que nada parta de la nada. El hombre-materia es ábrara del hombre espíritu, el salto dentro de la espiral. *La Trezième revient...*

Dejo lo escrito. Me interno en la oscuridad de un callejón sin esperanza alguna en el otro extremo. Algo ha pisado mi zapato haciéndome resbalar ligeramente. ¡Qué honda oscuridad! Me regresé del Sena aquella vez, algo, quién sabe qué, me detuvo. En el siguiente episodio me negué a cruzar el Aquerón, el río de fuego, rehuí al no retorno y por ello seguí arrastrando la desdicha. Me cimbré sacudido por el terror frente a los monstruos que se repartían a Dios entre sus fauces. Bajo mis pies corre el agua oscura entre excrementos y animales terribles, propios de lo sombrío. Soy el suici-

da que no ha cumplido con su exterminio. Soy el otro y no tengo derecho a atarlo a esta curva tenebrosa que es mi curva, la mía. ¡Soy Nerval! ¡Farol de petróleo, estrella caída sobre la turbia calle! ¡Soy Gérard de Nerval! ¡Soy esta lámpara encendida entre las sombras!

—Sssshhhh, no vaya al callejón del fondo, hay un hombre colgado del poste.





Yukio Mishima (1925-1970)

Resumen

Yukio Mishima (1925-1970), hijo de una familia aristocrática samurái, hombre recto, consecuente, sabio, esteta y talentoso. Genial, polifacético —poeta, escritor, ensayista y dramaturgo; director de orquesta, guionista, actor—. Además, consecuente, sabio, esteta y talentoso, asiduo, tenaz hasta la obsesión. Candidato al Nobel, pero, a la vez, fanático, excéntrico, radical modernista, “fascista”, exhibicionista, sadomasoquista y trágico. A lo largo de su vida se mostró obsesionado por la juventud, la violencia y la muerte. Mishima lleva a cabo un suicido ritualizado en protesta enérgica por la pérdida de valores tradicionales del Japón, siguiendo sus instintos y deseos más recónditos. Muy en el fondo había meditado y reflexionado su permanencia en este mundo y se decidió por la trascendencia. Éste fue su legado a la humanidad, conformado por la justicia, la audacia, la resistencia, la bondad, la piedad en el dolor, la cortesía, la sinceridad, la fidelidad y el honor. Este último, el principio más poderoso, precepto del “bushi” o guerrero.

Abstract

Yukio Mishima (1925-1970), son of an aristocratic samurai family, a straight man, consistent, wise, and talented esthetician. Versatile, poet, writer, essayist and playwright, conductor, writer, actor. In addition, consequential, wise, esthete and talented, tough to obsession. Candidate for the Nobel, but at the time, fanatical, eccentric, radical modernist, “fascist”, exhibitionist, sadomasochist and tragic. Throughout his life was obsessed with youth, violence and death. Mishima performs a ritualized suicide in a strongly protest about the loss of traditional values of Japan, following his instincts and innermost desires. Deep down he had meditated and reflected his stay in this world and decided on transcendence. This was his legacy to humanity, consisting of justice, courage, endurance, kindness, mercy in pain, courtesy, sincerity, loyalty and honor. The latter, the most powerful principle, precept of “bushi” or warrior.

Palabras clave / Key words: Yukio Mishima, narrativa japonesa, samurái, muerte por harakiri / Yukio Mishima, Japanese narrative, samurai, harakiri.

EL GOCE SUPREMO DE LA VIDA:

MASURA OBURI¹

Gloria Ito*

Hallé que el camino del samurái significa muerte.
Hagakure²

Introito

Contaba con tan sólo cuarenta y cinco años, Yukio Mishima (1925-1970), pseudónimo de Kimitake Hiraoka, hijo de una familia aristocrática samurái, hombre recto, consecuente, sabio, esteta y talentoso, cuando opta por el suicidio honorable. Genial, polifacético —poeta, escritor, ensayista y dramaturgo; director de orquesta, guionista, actor—. Candidato al Nobel, pero, a la vez, fanático, excéntrico, radical modernista, “fascista”, exhibicionista, sadomasoquista, trágico. Eppendorf lo califica como el comienzo de una leyenda.³ Leyenda del tiempo creada por un sueño, quizá como intento de revertir los efectos de quedar en el olvido mediante la gloria de su nombre: “De inclinaciones asombrosas, pues combinaba en su más alta expresión, el rigor del samurái, con las cualidades disímbolas de la actuación, la creación dramática y literaria y, aun, las de la música y el pensamiento filosófico”.

* Departamento de Humanidades de la UAM Azcapotzalco.

¹ Hombre íntegro.

² *El Hagakure* (葉隠, *Hagakure* “a la sombra de las hojas” o “escondido en la vegetación”) es una obra literaria japonesa escrita por Yamamoto Tsunetomo (1659-1719), un samurái que en el siglo XVIII se retiró a las montañas para escribir las reglas del *bushidō*, con la intención de que fueran útiles a las generaciones venideras. Se trata de un compendio de los ideales de los *bushi* tradicionalistas.

³ Hans Eppendorf, *Der Magnolienkaiser Nachdenken über Yukio Mishima*, p. 23.

Había cumplido con el camino que se había trazado: la elección de su propia muerte.

Mishima mostró a lo largo de su vida obsesión por la juventud,⁴ la violencia y la muerte.⁵ Obsesión que lo conduce a la aniquilación final de sí mismo. Creó unas cuarenta novelas, unas treinta piezas de teatro, más unos ochenta libros de viaje, historias cortas y ensayos incontables. Nunca cejó en su deseo por el reconocimiento, que mueve, lucha, incluso al precio del sacrificio.⁶

El 25 de noviembre de 1970, temprano por la mañana, entregó a su editor la parte final de su tetralogía novelística: *El mar de la fertilidad*⁷ (*Nieve de primavera*, *Caballos desbocados*, *El templo del alba* o *Templo del Amanecer* y *La corrupción del ángel*), metáfora de una vida estéril, que muy probablemente constituyó el paso decisivo para llevar a cabo su muerte. Perfeccionista, un hombre de obsesiones primordiales. Una de estas obsesiones se encontraba con su propia muerte, un suicido honorable, digno de un samurái.

El segundo volumen de su tetralogía, *Honba*, se publicó cuando el símbolo imperial pareció perder su poder ideológico. En 1969 Yukio Mishima tuvo un debate público con los estudiantes de la Universidad de Tokio.⁸ Los estudiantes recibieron con hostilidad su apreciación de los valores imperiales, cuando se expresó, acerca de éstos con los siguientes términos abstractos:

Mi concepción del emperador[...] Yamato Takeru se convierte en un pájaro blanco[...] Lo que yo llamo emperador es un ser único con una doble imagen, una estructura dual, el emperador humano, es decir, parte constitutiva de los emperadores que sucesivamente reinan, e incluyendo, por decirlo en términos culturales, el emperador mítico poético: el

⁴ Quizá reminiscencia budista, ya que Buda, desilusionado de la enfermedad, de la vejez y de lo inevitable de la muerte decide abandonar a su familia en busca de la comprensión y de la liberación de la condición humana.

⁵ Roy Starrs, *Deadly dialectics. Sex, Violence and nihilism in the world of Yukio Mishima*, p. 23. Véase también Henry Miller, *The Weekly Post*, Tokio, 1971.

⁶ Frențiu Rodica, “Yukio Mishima: Thymos Between Aesthetics and Ideological Fanatism”, en *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, vol. 9, núm. 25, Spring 2010, p. 71.

⁷ *El mar de la fertilidad* (豊饒の海: *Hojo no umi*), tetralogía, 1964-1970 está constituida por: *Nieve de primavera* (春の雪: *Haru no yuki*), *Caballos desbocados* (奔馬: *Honba*), *El templo del alba* (暁の寺: *Akatsuki no tera*) y *La corrupción de un ángel* (天人五衰: *Tennin gosui*).

⁸ Véase Susan Napier, “Death and the Emperor: Mishima, Oe, and the Politics of Betrayal”, en *The Journal of Asian Studies*, vol. 48, núm. 1, febrero, 1989, p. 72.

núcleo de mi pensamiento es que éste no tiene relación con la personalidad de ningún otro emperador vivo.⁹

En contra del panorama de eventos que se dieron en los sesenta, con los cambios de mentalidad de los jóvenes, Yukio Mishima trata de mantener vivo el ideal imperial, con obras como *Yūkoku*, *Honba* or *Eirei no koe* (*Las voces de la muerte heroica*). No encontró eco, por lo que se sume en una decepción profunda. En una carta escrita, el 17 de noviembre del año de su muerte, a Harold Strauss, su editor, Mishima se expresa acerca de su última obra: “En ella he puesto todo lo que sentía y pensaba acerca de la vida y del mundo”. Después de lo cual, añadió que se sentía: “completamente agotado y exhausto”.¹⁰

Después de enviar su última novela a su editor, Mishima se reunió con sus cuatro jóvenes camaradas, leales estudiantes que pertenecían a la sociedad que él fundara dos años atrás: la Sociedad del Escudo Paramilitar Ultranacionalista (*Tatenokai*).¹¹ Mishima había descrito en esta obra la decadencia que había sufrido su país tras la occidentalización y su gran desilusión por el comportamiento de sus compatriotas, tras la Segunda Guerra. Por el respeto que sentía por el emperador quería que éste volviera a ser sagrado e inviolable frente a la población japonesa, como lo había sido antes de la derrota de la Segunda Guerra Mundial. Como un indicio de su último deseo, antes de dirigirse al cuartel del distrito de Ichigaya escribió: “La vida humana es breve, pero yo querría vivir eternamente”.¹²

Yukio Mishima y sus cuatro acólitos, enfundados en su uniforme elegante (diseñado por él mismo), preparados meticulosamente con armas, ideas, decisiones suicidas, que los conduciría a consumir el acto póstumo de la *Tatenokai*. El 25 de noviembre de 1970 se

⁹Las traducciones, si no se indica otra cosa, son de la autora del presente ensayo. (My conception of the emperor ... is Yamato Takeru turning into a white bird... What I call the emperor is a single being with a double image, a dual structure, the human emperor, in other words the continuously reigning emperors, along with, to put it in cultural terms, the poetic mythical emperor: the core of my thought is that [this poetic mythical emperor] has no relation to the personality of any one living emperor. p. 15).

¹⁰Yukio Mishima, *Eirei no koe* (The voices of the heroic dead), trad. *Las voces de la muerte heroica*, p.76.

¹¹Una milicia dedicada a los valores tradicionales japoneses y a la veneración del emperador, que condenaba las limitaciones constitucionales a la rama militar como una amenaza a la cultura japonesa (Abelsen, 1996).

¹²Marguerite Yourcenar, *Mishima o la visión del vacío*, p. 131.

dirigieron al cuartel general de Tokio, en un intento vano para dar un golpe de Estado. Al conseguir infiltrarse, se abalanzaron sobre el general Kanetoshi Mashita, teniente general, comandante en jefe de las fuerzas de autodefensa del Japón del Comando oriental, y lo ataron a una silla. Mishima salió al balcón, con sus peticiones en pancartas, y habló durante diez minutos, tomando como base el manifiesto que había preparado, dirigiéndose a los soldados, pero no fue escuchado. A cambio recibió abucheos y gritos. Gesticulando con sus manos enguantadas en blanco, se dio cuenta de la inutilidad de su discurso, lanzó sus últimas palabras a la multitud: “Tenno Heika Banzai!” (¡Viva el emperador!). Entró a la habitación donde se encontraba el general Mashita, y a pesar de los intentos de éste para que Y. Mishima desistiera de su empeño, el artista, con el torso desnudo se realizó el *seppuku*.¹³ Detrás de Mishima se encontraba su amigo y compañero Masakatsu Morita, de 25 años, quien intentó degollarlo con una daga (a la usanza tradicional), pero ante el fracaso, debido a la tardanza por su nerviosismo, Koga Chibi realizó el golpe certero que aquél no consiguió. Mishima tenía la esperanza de despertar a miles de japoneses, a la manera como lo hicieran en la famosa revuelta de 1936.¹⁴ La noche anterior había escrito su carta tradicional del samurái.¹⁵

¹³ Muerte honorable al servicio del Tenno (emperador). Véase Robert Buckstead, *A treinta años de Yukio Mishima*, p. 65.

¹⁴ El incidente del 26 de Febrero de 1936 (二・二六事件 Ni-niroku jiken) o “incidente 2-2-6” es una tentativa de golpe de Estado que tuvo lugar por la facción ultranacionalista del Ejército imperial japonés. El grupo rebelde inició el asalto. En él, acabaron con la vida de cuatro funcionarios de gobierno. Sin embargo, fracasó al amenazar al emperador con intervenir personalmente, y los participantes en el complot fueron posteriormente purgados. Dio lugar a célebres novelas como el *Patriotismo de Yukio Mishima*, Gekiryu (Lámina de fondo) de Jun Takami, o incluso a *Kizoku no kaidan (El paso de los aristócratas)* de Takeda Taijun. La película japonesa *Cuatro días de nieve y de sangre* cuenta el incidente. Aunque sólo siete personas murieron, las consecuencias políticas de este suceso fueron determinantes en la historia de Japón, ya que allanarían el camino a la Segunda Guerra Sino-Japonesa, y al posterior involucramiento de Asia en la Segunda Guerra Mundial. Se juzgó a los oficiales rebeldes, y trece fueron condenados a muerte. En estos juicios, omitidos en la prensa gracias a la ley marcial, también fueron condenados cuatro civiles, entre los que se encontraba Ikki Kita, influyente filósofo nacionalista. Todos fueron fusilados el 12 de julio, y la mayoría gritó “banzai” antes de morir.

¹⁵ Antes de realizarse el seppuku[...] los samurái acostumbraban a beber sake y escribían un último poema de despedida llamado *zeppitsu o yuigon*, casi siempre sobre el dorso del *tessen* o abanico de guerra.

Yukio Mishima, ideológicamente se posiciona a favor del militarismo y de la vuelta a los antiguos principios que habían sido la causa de la ruina del Japón en la Segunda Guerra Mundial, precisamente en el momento en que su país había renunciado a la guerra y sondea nuevas rutas hacia el éxito, por medio de la tecnología y la disciplina laboral. Lleva a cabo un suicidio ritualizado en protesta enérgica por la pérdida de valores tradicionales del Japón. Acto reflexionado, meditado, preparado concienzudamente, pues este artista se dio cuenta de que aunado a la prosperidad económica de su país, después de la Segunda Guerra Mundial, el espíritu del pueblo japonés degeneraba porque ya no querían escuchar. Mishima no podía lograr que la sociedad nipona se modificase, pero su pasión y su convicción le hicieron dar su vida para tratar de restaurar el espíritu japonés. Así, su suicidio fue en parte una expresión de su ira, pero, por otra, una de sacrificio. Esperaba con ahínco el retorno del espíritu del guerrero, de ahí que no deba extrañarnos que el binomio eros-thanatos aparezca de modo tan insistente en la obra mishimiana. Mishima se obsesiona con la disciplina militar y ama la belleza de la violencia masculina.

Pareciera que preparó su muerte durante toda su vida. Quería una muerte por propia mano, una muerte sensacional y sensacionalista, en la flor y esplendor de la vida, y en la cumbre de su carrera, mostrándose vital y con un cuerpo hermoso, escultural:

La belleza de la muerte violenta o dolor atroz de un atractivo joven iba a ser el tema de muchas de sus novelas[...] Para Mishima mientras más violenta, más angustiosa la muerte, más bella, hizo un culto de mártir cristiano San Sebastián e invistió de suprema belleza el rito de la decapitación y del destripamiento, harakiri, de los antiguos samurái.¹⁶

También aunadas a estas prácticas están el homosexualismo como el de tantos otros escritores a los que leyó, en su interés por la temática que le atañía de modo tan personal, como lo son el caso de Cocteau, Wilde, Thomas Mann, Swinburne, Proust. Sin embargo, nin-

¹⁶Henry Scott-Stokes, *Life and Death*, p. 65. (The beauty of the violent or excruciatingly painful death of a handsome youth was to be a theme of many of his novels[...] Mishima through the more violent, the more agonizing a death, the more beautiful it was; he made a cult of a Christian martyr. St. Sebastian and he invested the ancient samurai rite of disembowelment, hara-kiri, with supreme beauty).

guno de ellos persiguió y cultivó de manera tan rigurosa y constante la belleza y el esculturismo de su cuerpo como lo hiciera Mishima.

Corpus

Mishima poseía, a decir de la crítica, un estilo muy pulido y lacónico, lo que lo llevó a crear un realismo psicológico que fue aclamado y lo que le brindó éxito tanto en su país como en el extranjero. Se le considera como el gran articulador de los conflictos nipones antiguos y la entrada al escenario occidental. Su novelística es rica en belleza y refinado erotismo.

Según Evelyn Waugh cultivó la elegancia del cuerpo y del alma que se reflejaron en la palabra.¹⁷ Esto se verá más tarde plasmado tanto en sus acciones (serie de fotografías que le toma su editor y que fueron recopiladas en el volumen *Barakei*, traducida al español como *Tortura por medio de las rosas*) como en su obra.

A pesar de que en su casa prevalecía el lujo y vivía rodeado de antigüedades, de objetos occidentales y nipones, su modo de vida personal era asceta, cultivando los ideales griego y japonés de la belleza y la nobleza. De pequeño no vivió con sus padres. Fue su abuela paterna quien se encargó de su educación. Se dice que a la madre sólo se le permitía ir unas cuantas horas para amamantarlo. Creció entre figuras del sexo femenino, jugaba con niñas.¹⁸ Incluso se le consideraba amanerado. Mishima sería víctima de maltrato por parte de su padre, que lo humillaba y golpeaba, buscando que éste fuese perfecto.¹⁹ La abuela Natsu sí que era un personaje. También ella lo humilla cuando lo viste de niña y lo fuerza a aprender rituales sangrientos. Natsu, nacida en una buena familia de samuráis, biznieta de un daimio (que equivale en nuestros tiempos a un príncipe), y emparentada incluso con la dinastía de los Tokugawa, del Japón antiguo. Era una criatura enfermiza, un poco histérica, reumática y

¹⁷ Evelyn Waugh, "Yukio Mishima. Dialectics of Mind and Body", en James Wagnearick y Yoshio Iwamoto, *Contemporary Literature*, núm. 16, Winter, 1975, pp. 41-60.

¹⁸ Aquí es importante notar que la diferencia es más notoria en Japón que en México, pues incluso la forma y el tono del hombre y de la mujer al hablar son distintos. Por ejemplo, mientras que el hombre dice *boku*, para referirse a su persona, la mujer dice *watashi*.

¹⁹ Marguerite Yourcenar, *op. cit.*, p. 13.

con neuralgias, casada tarde con un funcionario de ínfimo rango, a falta de algo mejor.²⁰

Mishima, de alguna manera, fue privado de su libertad, al tener que cuidar de Natsu, su abuela: fue objeto de catarsis de la misma, para el desfogue de sus frustraciones. Su abuela fue posiblemente: “el grano de demencia que antaño se consideraba necesario para el genio”.²¹ Lo llamaba “pequeño guerrero” y lo educaba conforme a los principios samuráis de sus antepasados. Natsu favoreció la fascinación de Mishima por la muerte, si es que él ya tenía alguna inclinación; le repletó la cabeza con relatos sobre un universo de los kami (dioses) y de lo oni (demonios). Le enseñó el shintoísmo y, sobre todo, el respeto al emperador como máxima autoridad, no sólo política, sino también religiosa. “Un Emperador no era un líder, sino el nieto de la diosa del sol, Amaterasu”.²² Con el paso del tiempo, Yukio aprendería a amar a su patria y a su pasado. “Su conocimiento del Japón clásico era, se nos dice, muy superior al de la mayoría de sus contemporáneos, exceptuando a los eruditos, naturalmente. Pero su familiaridad con las literaturas europeas, no sería menor”.²³ Y es que, en un Japón en el que la admiración a Occidente se hacía cada vez más patente, vivir completamente como un samurái era cada día más difícil. Entonces, gracias a su madre, Yukio, niño, empezaría a conocer textos provenientes de la modernidad europea, desde *El Quijote* hasta el teatro de Goethe.²⁴

Asiste al “Gakushuin”, escuela reservada a nobles, a miembros de la casa imperial o de linaje samurái. Así pues, crece en un ambiente elitista. Desde sus años mozos sintió el impulso que se describe como romántico hacia la muerte. Cultiva su alma con la lectura y lo afianza con la escritura y pareciera que desde entonces prepara su cuerpo para ser digno de morir. La muerte era el pan de cada día, pues reinaba en el ambiente de la época, recuérdese que vive en un periodo que comprendió los años de entre guerras, posteriores a la Primera y durante la Segunda Guerras. Termina sus estudios en la Universidad de Tokio y trabaja en el Ministerio de Finanzas.

²⁰ *Ibíd.*, pp. 18-19.

²¹ *Ibíd.*, p. 19.

²² *Loc. cit.*

²³ *Ibíd.*, p. 26.

²⁴ Henry Scott Stokes, *The Life and Death of Yukio Mishima*, p. 35.

Mishima prefirió, a la usanza de un samurái del siglo XVIII, quitarse la vida a saberse cobarde. Un ser humano que dotado de una amplia sensibilidad, y anteponiendo su tradición ante cualquier otra cosa, decidió defender su honor por medio de la muerte, al no poder proclamar su causa con la aceptación de su pueblo, ya que no lo apoyaron aquellos que se le unieron al principio, pues se arrepintieron y sólo queda con sus cuatro amigos que lo acompañan el día de su muerte. El 15 de agosto de 1945, tras la entrada de Estados Unidos en alianza con la Unión Soviética en la Segunda Guerra Mundial, la derrota de Japón fue inaplazable. Es cuando el emperador, Hirohito Showa decide anunciar formalmente la rendición de Japón, y que éste dejará de ser un imperio para convertirse en una monarquía parlamentaria y democrática, por encima del mismo emperador, a la vez que renuncia a su linaje divino.²⁵

Esto fue un golpe muy fuerte para Mishima, por su creencia en la divinidad del emperador, máxime que sabía que no había podido defenderlo, por no haber acudido al frente, debido a su supuesta salud precaria. Desde entonces decidió pasar “el resto de su vida intentando perdonarse, viviendo como un guerrero y preparándose como tal”.²⁶ Fue tal la obsesión de Mishima por la recuperación de Japón después de su fracaso, tras la Segunda Guerra Mundial, que prácticamente dedicaría “su vida entera, de 1949 hasta el día de su muerte, en el afán de pretender honrar a Japón y salvarlo de la vergüenza”.²⁷ Las medidas que tomó para lograr esto fueron dos: el primero, sería convertirse en un gran escritor, capaz de llegar a ganar el Premio Nobel (cosa que no consiguió, a pesar de haber sido nominado tres veces); el segundo, de pretensiones estrictamente militares, se basaría en fundar “una nueva generación de japoneses, capaz de regenerar el imperio y terminar con la decadencia moral y política del pueblo japonés”.²⁸ Con el fin de lograr el primer objetivo, Mishima busca ser apadrinado por Yasunari Kawabata, ganador del premio Nobel. Para cumplir con el segundo objetivo, Mishima se obsesiona con el fisiculturismo (“*bodybuilding*”) y las artes marciales. Se dice que entrenaba hasta cerca de trece horas diarias.²⁹ Durante toda su vida muestra fascinación por el fisiculturismo, la

²⁵ Robert Frank, *Why did Japan surrendered?*, p. 78.

²⁶ Véase Marguerite Yourcenar, *Mishima o la visión del vacío*, p. 127.

²⁷ *Ibid.*, p. 177.

²⁸ Escudos, 2007, p. 3.

²⁹ *Loc. cit.*

homosexualidad y el arte marcial samurái. Su intención era regular la carne mediante tres dinámicas: el fisiculturismo, el maltrato y el sacrificio.³⁰ Quizá entre los acontecimientos que influyeron en su decisión se encuentra el que Yukio Mishima fuera enfermizo, sospechoso de tuberculosis en su primera juventud, lo que no sólo lo conduce a ser rechazado por el ejército durante la Guerra, sino también a que siempre viera esto como una carga de vergüenza para el resto de su vida.

Alfredo Ygel dice que en los pueblos orientales la muerte era sólo la transición entre un estado de existencia a otro, es decir algo meramente momentáneo, ello por la introducción del budismo en esa región.³¹ De esta forma, en Japón, el seppuku, regulado estrictamente en el código samurái (Bushido), en el que se producía uno mismo la muerte eventrándose de determinada manera, era considerado un acto de valentía y honor, ya que el doloroso trance por la vida era algo necesario para poder arribar al paraíso. De esta forma, si incluso esta transición entre estos estados de existencia podía ser aun más dolorosa, era mejor aun, ya que así se acortaba de una forma drástica el motivo de una deshonra de por vida (dolor crónico insoportable) a cambio de una muerte honrosa. Trance doloroso es cierto, pero momentáneo. De esta forma incluso era un acto de deshonra el no quitarse la vida, considerándose cobarde a quien no actuaba de dicha manera.

Mishima no es un simple homosexual que se contenta con amar a otro, porque él mismo es el otro, no se satisface con encuentros nostálgicos con su madre, a quien ama, sino que pronto se ve inmerso en el odio a ella, debido a su experiencia infantil y su lazo con la muerte desde entonces.

A decir de Condamin, Mishima concibe un plan de muerte que intenta restaurar la imagen del padre en la del emperador, al que diviniza. En los últimos diez años de su vida no cree más en la fuerza salvadora de la escritura, por lo que halla la salvación al recurrir a la acción, así hace prevalecer a su propio cuerpo fetichizado en un escenario único, obsesivo, el de la muerte por *seppuku*.³² Leonor Paganó plantea que Mishima realiza un *seppuku*, un acto que es un rito

³⁰ Peter Wolfe, *Yukio Mishima*, p. 39.

³¹ Luisa Damm, Mario Alfredo Ygel, et al., *Del Malestar a la Creatividad: prácticas clínicas en prevención*, p. 33.

³² Christine Condamin Poubelle, "Mishima, un cruel destino: échec des mécanismes pervers dans la lutte contre la psychose", en *Synapse*, noviembre 2001.

honorífico y que únicamente lo realizan los libres de espíritu y pensamiento. Es un acto verdadero, porque es al costo de la propia vida. Es un modo de sancionar el malestar en la cultura de Japón. Esta metáfora desde el punto de vista psicoanalítico es la de la restricción del goce para sostener una ética que es la del deseo, y que concierne a la castración.³³

En 1948 publica *Confesiones de una máscara* (*Kamen no kokuha-ku*, 仮面の告白), un “Bildungsroman”, relato en que el protagonista muestra su interior. Se enamora del alumno más adulado, famoso y atlético, semejante al Steerforth de *David Copperfield* de Charles Dickens.³⁴ En esta obra realiza un retrato homosexual y se hacen notar su fascinación erótica por la muerte y los desórdenes sexuales: Tortura de un deseo frustrado, sádico, todavía inconsciente a medias. Necesidad casi paranoica de la “normalización” obsesión por la vergüenza social. La vergüenza que rige el comportamiento personal. Para un japonés significa someterse al juicio y a las críticas de los demás, situación difícilmente tolerable. Es el respeto hacia uno mismo que ha de llevarse hasta sus últimas consecuencias. A la vez, la vergüenza es un motor de la virtud, pues comprenderla implica atenerse a las reglas de buen comportamiento comúnmente aceptadas.³⁵

En su obra, de frescura y celo incomparable, se revelan interiores de infancia y de pubertad. Su madurez puede calificarse de trágica: “Vivió durante toda su vida en un mundo de fantasía que no podía ser auténtico, excepto al servicio de su último propósito de

³³ http://www.congressoconvergencia.com/site/images/artigos/una_politica_de_lo_imposible_plenaria_alfredo_ygel.pdf. [Consulta: 4 de septiembre de 2013.]

³⁴ James Steerforth, chico mayor que David, admirado y respetado por su valentía, popular entre sus compañeros en la novela *David Copperfield* de Charles Dickens. Es un muchacho de los que consiguen lo que quieren. De buena familia y enérgico. Una amistad comienza a desarrollarse entre los dos. Steerforth se convierte en su protector.

³⁵ Véase a la etnóloga Ruth Benedict en *El crisantemo y la espada: patrones de la cultura japonesa*, Madrid, Alianza editorial, 2006. A decir de esta autora: La espada como el crisantemo forman parte de la imagen del Japón. Los japoneses son, a la vez, y en sumo grado, agresivos y apacibles, militaristas y estetas, insolentes y corteses, rígidos y adaptables, dóciles y propensos a resentimiento cuando se les hostiga, leales y traicioneros, valientes y tímidos, conservadores y abiertos a nuevas formas, preocupados excesivamente por el qué dirán y, sin embargo, propensos al sentimiento de culpa.

transformarse en arte”.³⁶ Habla de los enigmas de la naturaleza humana. Sigue una moral de la perversión. Junto con Gide y Genet, a través de la vivencia de lo bello, nos muestran una visión de la realidad humana que es esencialmente subjetiva, especialmente en sus fundamentos morales y que, desde esta perspectiva, se emparentan con la visión filosófica de Vattimo. Una ética de la interpretación que presupone la ética de la resistencia, la cual corresponde al ejercicio del nihilismo y de la liberación. Estos autores buscan en su pureza el espíritu mudo, la carne descarnada, el amor sin deseo, el deseo sin amor. Todo llevado a la perfección. Son autores que triunfan sobre la falta y la carencia mediante el goce, en una estética que hace brotar la belleza del horror.³⁷

Como todo moralista era un romántico en tanto percibió algo más puro, más inocente, algo mejor y más elevado con lo que se comparaba desfavorablemente en su realidad, es decir, tal como era él y el mundo tal y como es.

Confesiones de una máscara, según Yourcenar (1982), también se refiere a un episodio clave y atormentador en la vida de Mishima: el descubrimiento de su propia homosexualidad. Mishima decidió ocultar su gusto por los varones por temor a su padre, quien simpatizaba con el nazismo alemán hacia los años cuarenta, por no defraudar las enseñanzas bakkufu de su abuela, y por no ser discriminado en una sociedad estudiantil donde predominaban los varones y, por ende, su estereotipo de hombría: “Mishima calló su homosexualidad e incluso la guardó hasta forzarla a desaparecer, intentando salir con muchachas y fijarse en el sexo opuesto, acarreándole confusión y tormento”.³⁸

A Mishima, por otro lado, le impresionó la imagen de San Sebastián, de Guido Réni, a quien asocia al rito samurái en su suprema belleza del acto del sacrificio. Hace un culto del mártir cristiano, de cuerpo musculoso al límite de sus fuerzas, postrado en abandono casi voluptuoso de agonía. Conoció a este santo en un libro de arte que trajo su padre en uno de tantos viajes que realizó. Lo vio un día, a los trece años, que por un ligero resfriado, permaneció en casa:

³⁶ Hissaki Yamanouchi, *The Search for Authenticity in Modern Japanese Literature*, p. 15. (He lived all along in a phantasy world, which could never be authentic except through serving the ultimate purpose of being transformed into an art form.)

³⁷ Véase Catherine Millot, *Gide – Genet – Mishima: la inteligencia de la perversión*, p. 16.

³⁸ H. Scott Stokes, *op. cit.*, p. 97.

En la esquina de una página a la izquierda apareció un retrato que parecía estar allí para mí y me estaba esperando con ansia. Se trataba del San Sebastián de Guido Reni conservado en el Palacio Rojo, en Génova. La ejecución sobre el tronco [...] en el estilo de Tiziano en un fondo, que se perdía en la oscuridad del cielo nocturno. En el tronco estaba atado un hermoso joven desnudo, con los brazos entrecruzados sobre la cabeza y amarrados al tronco por la cuerda que apretaba sus muñecas en éste. [...] de hecho, en el cuerpo musculoso del mártir —comparable a la de Antinoo— [...] no había señales de la vejez y el sufrimiento debido a la labor de proselitismo, como en los otros santos, sino tan sólo: juventud, luz, belleza y placer.³⁹

Esta parte la retoma en ésta, su novela autobiográfica *Confesiones de una máscara*, en que menciona que cuando posó los ojos en la imagen, todo su ser se estremeció de un goce pagano. Se le aceleró la sangre, se le inflamaron los órganos sexuales y se llenó de una embriaguez no antes experimentada:

[...] un fondo oscuro y distante, de bosques sombríos y cielo crepuscular, al estilo de Tiziano. Un joven notablemente apuesto estaba desnudo en el tronco al árbol. [...] lo único que cubría la desnudez del joven era un manto de tela blanca ordinaria que le colgaba flojamente de las caderas.

Adiviné que debía ser la representación del martirio cristiano. Pero como fue pintada por un esteticista de la escuela ecléctica que derivó del Renacimiento, incluso esta imagen de la muerte de un santo cristiano está rodeada por una intensa atmósfera pagana. El cuerpo del muchacho —hasta podría compararse con Antinoo, el favorito de Adriano, cuya belleza ha sido inmortalizada con tanta frecuencia por la escultura— no muestra ninguna huella de sufrimiento misionario o de

³⁹ Yukio Mishima, *Racconti e romanzi*, a cura di Maria Teresa Orsi, Milano, Mondadori, 2006, vol. 1, pp. 90–91. (In un angolo di una pagina sulla sinistra appare un ritratto che sembrava fosse lì per me, che mi stesse aspettando con ansia. Si trattava del San Sebastiano di Guido Reni conservato a Palazzo Rosso, a Genova. Il palo dell'esecuzione, [...] nello stile di Tiziano su uno sfondo che si perdeva nella penombra del cielo serale. Sul tronco era legato un bellissimo giovane nudo, le braccia incrociate sopra la testa e la fune che gli stringeva i polsi avvolta al tronco. [...] infatti sul corpo muscoloso del martire — paragonabile a quello di Antinoo— non c'era traccia della vecchiaia e dei patimenti dovuti all'opera di proselitismo come negli altri santi, ma solo giovinezza, luce, bellezza e piacere).

decrepitud que se descubre en las imágenes de otros santos, en cambio, sólo se advierte la primavera de la juventud, sólo luz, belleza y placer.⁴⁰

Y continúa:

Su desnudez blanca e incomparable resplandece contra un fondo crepuscular[...] sus ojos bien abiertos, contemplando con profunda serenidad la gloria del cielo. No es el sufrimiento lo que le ronda el pecho forzado, el abdomen tenso, las caderas levemente contorsionadas, sino un temblor de placer melancólico como música. De no mediar las flechas con las puntas hundidas profundamente en la axila izquierda y el costado derecho, parecería más bien un atleta romano descansando, apoyado contra el árbol oscuro de un jardín. Las flechas han penetrado en la carne tersa, fragante, joven, y están por consumir el cuerpo desde dentro con llamas de suprema agonía y éxtasis. Pero no mana sangre, ni se ve la multitud de flechas presentes en otras imágenes del martirio de Sebastián. En vez de eso, dos flechas solitarias proyectan su sombra serena y grácil sobre la suavidad de la piel, como las sombras de un arbusto sobre una escalinata de mármol.⁴¹

Recuerda aún la experimentación de un gran placer y su primera eyaculación. La erotización de la muerte le permite hacer del dolor un placer y de las amenazas de destrucción, la promesa del goce. El gusto por la nada lo lleva al sacrificio. Sediento de una búsqueda de absoluto, mezcla la belleza, el amor y el anhelo de lo divino, en una forma de religiosidad que se hace cada vez más subjetiva, en un esfuerzo por reunir este anhelo y el de su propia sensibilidad y el de su propia singularidad. Narcisismo como modo de identificación.

Aquí hay una marcada influencia en Mishima de Cocteau (1889-1963)⁴² y de Gabriele D'Annunzio (1863-1938).⁴³ Es aquí donde resume su sentir y sus vivencias y posiblemente esta obra fue

⁴⁰ Y. Mishima, *Confesiones de una máscara*, p. 67.

⁴¹ *Loc. cit.*

⁴² Jean Cocteau, homosexual, poeta, novelista, dramaturgo, pintor, diseñador, crítico y cineasta francés.

⁴³ Gabriele D'Annunzio, al igual que Mishima, estudia Derecho. Se le tacha de fascistas. Su trabajo impacta en toda Europa. Escriben guiones de películas. Sus obras contienen episodios de gran violencia y descripciones de estados mentales anormales, junto con magníficas escenas imaginarias. Mishima, al igual que D'Annunzio, hacen uso consciente de los nuevos medios que tienen a su alcance: la fotografía, el cine, la revista, aumentando así el alcance de su obra a un público más vasto.

la que le inspiró a preparar su muerte, junto con las lecturas realizadas.

Más tarde, se fotografía en la misma posición, imitando la estampa que descubre del mártir en un libro que tanto le impresionó e impactó.

Lee con fervor *La insoportable levedad del ser* de Milan Kundera, a Sade (fascinación por la proscripción, el fruto de lo prohibido, el pecado, la transgresión); escribe *Madame de Sade* basado en la Revolución Francesa y los alcances que tuvo del marqués de Sade y su esposa. Recibe influencia de Nietzsche: lo amoral, el nihilismo, un alegato contra la ignorancia, el eterno retorno, anhelo de nirvana, para llegar al *satori*.

De Kundera, uno de los párrafos que le causó gran impresión fue el siguiente:

Si cada segundo de nuestras vidas se repite un número infinito de veces, estamos clavados a la eternidad como Jesucristo fue clavado en la cruz. Es una perspectiva aterradora. En el mundo del eterno retorno el peso de la responsabilidad no fiable pesa sobre cada movimiento que hacemos. Es por eso que Nietzsche llamó a la idea del eterno retorno la más pesada de las cargas.⁴⁴

Recibe influencia de George Bataille, a quien lee con sumo interés: “El erotismo se puede decir, es asentir a la vida hasta la muerte”.⁴⁵ El erotismo visto como lo fue originalmente, es decir el amor apasionado unido con el deseo sexual, sentimiento que fue personificado en el dios Eros. Aquel que tiene una relación evidente con la sensualidad, la sexualidad y las capacidades de atracción entre los seres humanos.⁴⁶

Mishima, como todo ser humano, muestra la curiosidad por este tipo de amor, el erotismo. Sin embargo, lo impresiona de tal modo, que se convierte en una obsesión, acentuado por las imágenes que observa y en los libros que lee: como la idea de que hay insectos que mueren en el momento de la fecundación, visto en una obra de

⁴⁴ Milan Kundera, *La insoportable levedad del ser*, pp. 3-5.

⁴⁵ Georges Bataille, *Les Larmes d'Éros*, p. 34. (Erotisme il peut être dit, donne son assentiment à la vie jusqu'au moment de la mort.)

⁴⁶ Desmond Morris, “The Illustrated Naked Ape: A Zoologist's Study of the Human Animal”, en *American Anthropologist*, vol. 89, núm. 3, septiembre de 1987, pp. 732-733.

Soren Kierkegaard, quien halla como acto supremo de la vida y el momento de mayor placer en la copulación.⁴⁷

Estudia con entusiasmo a Sade y a Hitler, tratando de encontrar el no siempre coherente papel del mal y destrucción en la realización de la belleza y escribe: “Para mí la belleza está inextricablemente ligada a la anulación brutal en tanto se liga a la muerte violenta”.⁴⁸

Mishima reflexiona acerca del masoquismo y del sadismo como la consecuencia de experiencias tempranas traumáticas. En tanto logró sublimar con relativo éxito su masoquismo, a través de su obra literaria, éste se convirtió en su salvaguarda. Así, pudo sobrellevar el trauma, pero llegó un momento en que fue insuficiente. Se vio abrumado por el potencial destructivo del impulso de muerte y al no poder superar sus heridas narcisistas primarias, recurre a la muerte.

Así, se produce la alquimia del arte: del horror nace la belleza. La sublimación es resultado de la transmutación de la angustia o del miedo en goce.

Las imágenes del dolor y la violencia, semiótica recurrente, aunados a la erótica de la belleza y el arte se convirtieron en una obsesión para el escritor.

En el *Pabellón dorado* (*Kinkakuji*, 金閣寺), presenciamos la quema del mismo por el protagonista, un novicio, ante el desencanto de la vida. De nuevo se muestra la obsesión de Mishima por la belleza, encarnada en el gran templo. En la obra se muestran rasgos de alienación del ser humano, exacerbados por la condición del protagonista confrontado con su existencia.

El templo, situado en Kioto, poseía ya quinientos años. Era famoso por su belleza, testimonio de los años gloriosos de Yoshimitsu (1358–1408), tercer shogun de la familia Ashikaga, quien gobierna de 1368 a 1394, durante el periodo Muromachi de la historia del Japón.⁴⁹

Esta novela intitulada *Kinkakuji* en japonés, de 1956, se considera como la coronación de la obra mishimiana. En ella presenta su estética e ideología fanáticas, en la que templo es sinónimo de su madre, como más tarde los pavorreales lo serán también en una obra posterior.⁵⁰

⁴⁷ Soren Kierkegaard, *Either/Or*, p. 20.

⁴⁸ Charles Shiroo, “Yukio Mishima”, en *Inexorable modernity Japan's grappling with modernity in arts*, p. 158.

⁴⁹ H. Paul Varley, *Japanese culture*, p. 58.

⁵⁰ Christine Condamine Pouvelle, “L'héritage mortifère du Pavillon d'Or”, en *Colloque Créativité, littérature et psychologie*, junio 2003.

Es la respuesta a una situación traumática que experimenta Mishima a los doce años, en que en el héroe se reactiva la escena primitiva marcada por el desplazamiento del padre, cuando los cuatro dormían juntos sobre un *futon* y su tío hace el amor con su madre.

Mishima recuerda cómo su padre, totalmente impotente, lo único que hace es taparle los ojos a su hijo para que no viera la escena.

Esto tuvo un efecto doblemente traumático en el niño Mishima, pues recordemos que es a esta edad, de doce, cuando tiene lugar el reencuentro de Mishima con su madre, después de un largo tiempo de separación, lo que contribuye a un reproche afectivo y libidinal intenso. Por ello, en una existencia en que nada es permanente, en la impotencia, el descontento y la frustración, en el delirio, en la novela surgen en Mizoguchi los deseos de destruirlo:

Se me ocurrió que el templo de oro podría haber adoptado algún disfraz para ocultar su verdadera belleza. ¿No era posible que, con el fin de protegerse de la gente, la belleza engañase a los que lo observaban? Tenía que acercarme al Templo dorado más, tenía que eliminar los obstáculos que parecían feos a mis ojos, y yo tenía que examinar todo, detalle por detalle, y con estos ojos míos percibir la esencia de su belleza. En la medida en que sólo creía en la belleza que se puede ver con los propios ojos, mi actitud en ese momento era bastante natural.⁵¹

Esta idea se convierte en una obsesión para el protagonista, atado y encarcelado por sus obsesiones, quien en la novela también expresa: “Cuando os encontréis con el Buda, matadlo, cuando os encontréis con vuestro antepasado, matadlo, cuando os encontréis con vuestro padre y vuestra madre, matadlos! Sólo así alcanzareis la liberación!”⁵²

Mizoguchi recuerda un principio Zen de Rinzai-roku cuando piensa por primera vez incendiar el templo. La libertad, al parecer,

⁵¹ Yukio Mishima, *The Temple of the Golden Pavillion*, p. 25. (It occurred to me that the Golden Temple might have adopted some disguise to hide its true beauty. Was it not possible that, in order to protect itself from people, the beauty deceived those who observed it? I had to approach the Golden Temple closer; I had to remove the obstacles that seemed ugly to my eyes; I had to examine it all, detail by detail, and with these eyes of mine perceive the essence of its beauty. Inasmuch as I believed only in the beauty that one can see with one's own eyes, my attitude at the time was quite natural.)

⁵² *Ibíd.*, p. 244.

sólo se puede ganar mediante gestos extremos, a través de un acto criminal, se levanta de su sueño y obtiene la vida:

Yo estaba allí solo y el templo de oro —el Templo absoluto, el positivo templo dorado— me envolvió. ¿Poseí al templo, o estaba poseído por él? O ¿no sería más correcto decir que un equilibrio extraño había llegado a suscitarse en ese momento, un equilibrio que me permita ser el Templo de Oro y al Templo de Oro ser yo?⁵³

En su ensayo *Taiyo to tetsu* (1968) (traducida al inglés como *Sun and Steel* y al español como *El sol y la espada*), Mishima plasma su visión idealizada del momento de la muerte en que se fusionan lo marcial y lo literario, un momento que conduce inevitablemente a la creencia de que tanto la pluma como la espada se unen para la consecución de la muerte.⁵⁴ En la realidad desgarrada descubre la belleza de la destrucción.

Por otra parte, en esta novela confiesa que la vida es teatral:

Todos dicen que la vida es un escenario. Pero la mayoría de las personas no llegan, al parecer, a obsesionarse por esta idea, o al menos no tan pronto como yo. Al finalizar mi infancia estaba firmemente convencido que así era, y que debía interpretar mi papel en ese escenario sin revelar jamás mi auténtica manera de ser. Como esa convicción iba acompañada de una tremenda ingenuidad, de una total falta de experiencia, pese a que existía la constante sombra de duda en mi mente que me hacía sospechar que quizá no estuviera en lo cierto, lo indudable es que todos los hombres enfocaban la vida exactamente como si de una interpretación teatral se tratara. Creía con optimismo que tan pronto como la interpretación hubiera terminado bajaría el telón y el público jamás vería al actor sin maquillaje. Mi presunción de que moriría joven era otro factor que colaboraba a mantener esa creencia. Sin embargo, con el paso del tiempo, ese optimismo, o, mejor dicho, ese sueño en vigilia, concluiría en una cruel desilusión.⁵⁵

Más tarde, en la tetralogía *El mar de la fertilidad*, cuya última página termina en la víspera de su muerte, como mencioné, trata el tema de la metempsicosis de la transgresión del alma. Invocación a la muerte,

⁵³ *Ibid.*, p. 131.

⁵⁴ Y. Mishima, *Sun and Steel* en *Complete Works*, vol. 32, pp. 101-102.

⁵⁵ Y. Mishima, *Confesiones de una máscara*, p. 56.

apoyada en San Sebastián y *Hagakure*. Las novelas que componen la tetralogía siguen a la reencarnación del protagonista, Matsugae Kiyooki. Su destino (reencarnaciones) se convierte en la figura simbólica, la visión final del destino del Japón en el siglo veinte como percibida por el autor. El título de la tetralogía está tomado de una vieja selenografía de astrólogos-astrónomos de la época Kepler.⁵⁶ De ahí surge el título “el mar de la fertilidad”. Esa enorme llanura, una planicie en el centro lunar, que hoy sabemos que es un desierto sin fin. Lo que queda, después de cuatro sucesivas generaciones, seguidas en los cuatro tomos de la novela, es la nada, pero una nada diferente de la francesa “rien” o “nada” la de los místicos españoles. En el budismo zen, el *Absoluto* se identifica con “mu”, la nada infinita, que es totalmente insustancial. La nada rodea al individuo, y por tanto puede establecer una conexión directa con su propio yo. La tensión entre ser (u) y no ser (mu), que regula la condición humana es superado por mu, ya que la nada es la trascendencia de la existencia/inexistencia. Pero mu, no debe interpretarse como la negación de “u”.

“Mu” es una forma más fuerte de negación que simplemente el “no ser”. Absolutizado, trasciende tanto “u” como “mu” en su sentido relativo: “[...] ‘Mu’ está en igualdad de condiciones con y es recíproco a ‘u’. Pero si se absolutiza ‘mu’ en principio, puede trascender y abrazar en su seno tanto ‘u’ como ‘mu’ en sus sentidos relativos. La idea budista del vacío puede ser tomada como ‘mu’ en este absoluto sentido”.⁵⁷

En otras palabras, la vida ya no es diferente de la muerte, el bien tampoco del mal. Los budistas creen que la vida no es superior a la muerte, como la vida y la muerte son dos procesos antagónicos y mutuamente excluyentes que se convierten así en inseparablemente unidos.

El escritor está tan decidido a hacer que sus creencias ideológicas sean conocidas, que *El mar de la fertilidad* de novela se torna, en ocasiones, en un tratado filosófico. En esta obra se nota su consternación y su deseo de inmortalidad. Halla los signos de corrupción tan desagradables que mata a sus héroes y a sí mismo antes que se corrompan, bajo la promesa de la eterna juventud. Como escribió

⁵⁶ Véase M. Yourcenar, *op. cit.*, p. 52.

⁵⁷ Masao Abe, *Zen and Western Thought*, p. 94.

en su tercer volumen: “el ser humano sólo pude tener dos roles en este mundo: aquéllos que recuerdan y los que son recordados”.⁵⁸

Gwenn Boardman Petersen habla de la patología obsesiva de Mishima, de una “Triste fascinación de la autoconciencia con la carne”. Petersen dice: “[...] se afirma en atraer a los olores de dos mil, es un buen augurio de los aseos”. [...] En alguna imagen de la narración al menos uno de los personajes de Mishima está perlado, bañado en sudor: “Este sudor generalmente cubre en capas ondulantes los músculos”.⁵⁹ Ese sudor que despertaba sus instintos: “[...] El sudar de los soldados despertaba sus deseos y lo avasallaba”⁶⁰ y de allí que era innegable “la debilidad que su corazón sentía por la Muerte, la Noche y la Sangre”.⁶¹

Durante toda su vida lo invadió un sentimiento de soledad. Siempre se vio distinto a los demás, y al aislarse, se sentía desamparado. Pero, por contradictorio que parezca, esta situación le causaba de algún modo placer.⁶² Así escribe: “Esperanza y desesperación, sueño y realidad, venían juntos para irse reemplazando unos a otros, para moverme indefinidamente, como la línea de la playa contra la que las olas se rompen sin cesar”.⁶³ Asume su diferencia como: “una máscara que debe ser vivida y representada desde las contradicciones internas entre su parecer intelectual y la íntima y variada riqueza de sus emociones”.⁶⁴

Ya Goethe lo había dicho:

El individuo con gusto parece si puede volver a encontrarse en el infinito sin límites, donde todas las aflicciones se disuelven, donde, en lugar de los deseos apasionados y deseos salvajes, las demandas y las obliga-

⁵⁸ Alan Friedman, *New York Times*, 12 mayo de 1974, pp. 1-2.

⁵⁹ Gwenn Boardman Petersen, *The Moon in the Water*; Understanding Tanizaki, Kawabata and Mishima, pp. 232-233. (sadly self consciousness fascination with the flesh). ([...] asserts itself in an attract to the smells of 2000, bodies toilets. [...] At some pint in every narrative at least one of Mishimas characters is beaded or pearled, ort plain dripping with sweat”. This sweat usually coats rippling muscles.)

⁶⁰ Y. Mishima, *Confesiones de una máscara*, p. 17.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 23.

⁶² Juan Antonio Vallejo Nájera, Mishima, o el placer de morir: una mirada psicoanalítica, p. 32.

⁶³ Y. Mishima, *Nieve de primavera*, p. 27.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 176.

ciones fastidiosas, reina el yo, elige la auto-entrega. ¡Ven, alma del mundo, y la inundación a través de nosotros!⁶⁵

Comunión. *Lacrima rerum*

La energía es la delicia eterna
(William Blake en *La boda del cielo y del infierno*)

Yukio Mishima es considerado el más grande escritor japonés de la posguerra, a decir de la crítica internacional. Su verdadero sueño fue morir como héroe en la tierra del sol naciente y se le cumplió, ya que a pesar de haber sido catalogado como un loco, un maniático, un degenerado, si se sigue con cuidado su obra, se aprecia una filosofía consistente y coherente, propias de un hombre de gran cordura.

En su momento, su suicidio se supo mundialmente y causó gran revuelo y escándalo. Con el tiempo, aquel acto, que tuvo repercusión internacional, eco vastísimo, dejó una huella imperecedera.⁶⁶

De acuerdo con Frențiu Rodica, lo que movilizó a Mishima fue el “deseo de reconocimiento”. Para Rodica, la auto-satisfacción conduce a la pasividad y sólo el “deseo de reconocimiento” es el que mueve deliberadamente a la lucha y al sacrificio. Y los que tienen este deseo de reconocimiento también tienen sed de saber que no pueden ser satisfechos, por ser reconocidos como iguales a los demás. Mishima buscó que este deseo se hiciera realidad por las dos vías que mencionamos anteriormente.

El deseo de reconocimiento o el sistema de valores de los ideales y propósitos nobles, hace que el individuo que los posee esté dispuesto al sacrificio, ignorando el instinto básico de auto-conservación. Yukio Mishima era muy pesimista acerca del Japón contemporáneo, al que consideraba pragmático y materialista. Tiende a rechazarlo. Usó todo lo que él considera ilustrativo para que el Japón volviese a encontrar en sus últimos años, estética e ideológicamente su camino. Fue por ello que Mishima decide regenerar la gloria japonesa mediante una sociedad secreta y organizar un golpe

⁶⁵ Wolfgang Johann Goethe, *Anthologie*, ed. David Lucas, Harmondsworth, Penguin, 1964, pp. 274-522.

⁶⁶ Frențiu Rodica, “Yukio Mishima: Thymos Between Aesthetics and Ideological Fanatism”, en *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, vol. 9, núm. 25, Spring 2010, pp. 69-90.

militar, capaz de reformar políticamente a Japón y eliminar la nascente democratización. El final será trágico: fracasará en sus pretensiones y, movido por la sombra de la vergüenza, decidirá quitarse la vida.

Puede compararse, según Francisco Rosas Novalbos, la vida de Yukio Mishima con la vida del Japón contemporáneo.⁶⁷

Siguió sus instintos y deseos, cual pasiones exacerbadas, sacrificio no vano. Muy en el fondo había meditado y reflexionado su permanencia en este mundo y decidió la trascendencia, por medio del *mujō, anitya* en sánscrito. Este término budista que expresa la doctrina de que todo lo que nace tiene que morir y que nada permanece. Se refiere a la separación, a la muerte, a lo inmutable, a lo que según se dice, en latín, se conoce como *lacrimae rerum*.

Como descendiente de samurái no olvidó el camino del *bushi* que se introyectó en él por su abuela, Natsu: los principios morales enseñados a los caballeros del Japón antiguo y que se perpetúan hasta hoy día, apoyados en una ética de principios sólidos. También están presentes el shintoísmo, el budismo, el confucianismo y las prácticas de Mencio que contribuyeron en gran medida a la formación de su carácter. El shintoísmo que está basado en valores éticos de afinidad y pureza de lo innato y el amor por todas las cosas vivas y una profunda enseñanza de la lealtad al soberano. El budismo, que procura un sentimiento de confianza, de una sumisión tranquila hacia lo inevitable, el estoicismo frente al peligro o la desgracia, el desdén ante la vida y la amable acogida de la muerte. Se basa en siete principios que parten de siete virtudes: *gi* o justicia que consiste en la toma de decisiones correctas, *yuuki* o coraje, no el coraje heroico ciego, sino aquel inteligente y fuerte; el *jin*, la benevolencia mediante la compasión; *rei*, el respeto y la cortesía del samurái; *makoto* que consiste en la honestidad y la sinceridad absoluta; *meiyo* o el honor y el *chuugi* o la lealtad. El *zen*, equivale al “dhyana” indio. Representa el esfuerzo humano por alcanzar, mediante la meditación, las esferas del pensamiento, transportado más allá de la expresión verbal. Utiliza como método la contemplación. Lo que no supo dar el budismo, el shintoísmo lo dio en abundancia.⁶⁸ La lealtad hacia el soberano, la veneración a la memoria de los antepasa-

⁶⁷ Francisco Rosas Novalbos, “Filosofía y fascismo en Yukio Mishima”, en *Cuaderno de Materiales y Ciencias Humanas*, p. 74.

⁶⁸ Inazo Nitobe, *Bushido: el corazón de Japón*, p. 47 y s.

dos y la piedad filial. Esta religión confuciana fue básica también en la actuación de Yukio Mishima.

La obra de este autor japonés es un legado espiritual, conformado por: la rectitud o justicia, la audacia, la resistencia, la bondad, la piedad para el dolor, la cortesía, la sinceridad, el honor y la fidelidad. Mishima supo enaltecer el principio más poderoso, precepto del “bushi” o guerrero que es el de la rectitud, el soporte, la columna que da firmeza y mantiene en pie al ser humano.⁶⁹ Con toda su energía y su vigor cumplió con el precepto del “masura oburi” del que le hablaban su padre y su abuela, propios de un guerrero, de la casta del bushido, la del hombre íntegro que siempre quiso ser y que logró ser hasta sus últimas consecuencias.

Si bien Mishima posee el deseo de retornar a la pureza de su cultura de origen, muy a pesar suyo, su atención y la influencia que en él ejerce lo occidental es innegable y hasta fundamental.

Yukio Mishima fue visualizando a lo largo de su vida su trayectoria y la meta que quería alcanzar y obra en el momento idealizado de la muerte, rito vital conforme a sus principios y aprendizaje. Para él es este instante, cuando lo literario (la ficción) y lo marcial (lo real) se unen, resulta en un momento que conduce inevitablemente a la fusión de la pluma con la espada, en una autoafirmación. Es la convergencia del poder de la imaginación, de la gloria con lo pedestre, sin futuro. Esa dualidad del recordar o ser recordado. Es el momento de la comunión del mundo espiritual, inmortal, límite de lo imposible con el mundo carnal, mortal, límite de lo posible.

Finalmente, me refiero a una comunión, porque fue el artista japonés que logró articular el pasado con el futuro, el Occidente con el Oriente y, con su suicidio, logra la verdadera comunión de sus intereses. Todas las vías que eligió lo condujeron a llevar a cabo la decisión tomada: su educación, sus lecturas, su producción, en fin, su vida entera. La conjugación de lo experimentado en su país, como lo aprendido a través de relatos, ya fuera oral o transmitido a través de la vía escrita. En el abandono del ser surge la estrella, con su deseo de reconocimiento cumplido. Muerte, goce supremo de la vida: “Si el ‘ignorar’ era el primer factor del erotismo el último hacía del ser lo eternamente incognoscible... la muerte”.⁷⁰ “¡Cuán semejantes eran las voces del placer y las de la muerte!”⁷¹

⁶⁹ *Loc. cit.*

⁷⁰ Y. Mishima, *The Sea of Fertility*, p. 125.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 316.

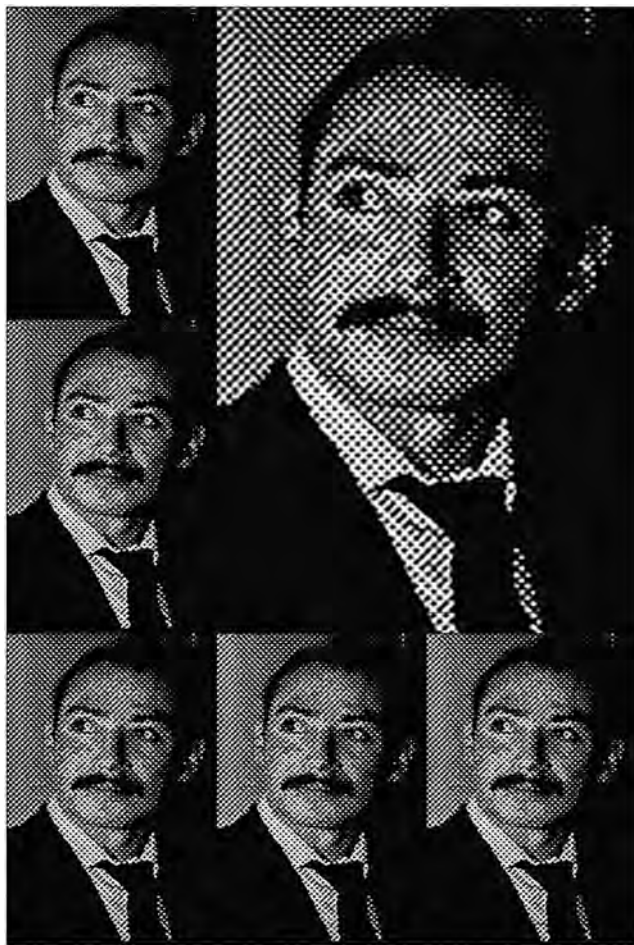
Bibliografía

- Abe, Masao. *Zen and Western Thought*. Honolulu, University of Hawaii, 1985.
- Abelsen, Peter. "Irony and Purity: Mishima", en *Modern Asian Studies*. 1996, vol. 30, núm. 03.
- Bataille, Georges. *Les Larmes d'Éros*. París, Minuit, 1961.
- Benedict, Ruth. *El crisantemo y la espada: patronos de la cultura japonesa*. Madrid, Alianza editorial, 2006.
- Buckstead, Robert. *A treinta años de Yukio Mishima*, entrevista con Takashi Inoue por Eduardo Toche en *Revista Quehacer*, núm. 131, Jul.-Ago. 2001.
- Condamin Poubelle, Christine. "Mishima, un cruel destin : échec des mécanismes pervers dans la lutte contre la psychose", en *Synapse*, noviembre 2001.
- . "L'héritage mortifère du Pavillon d'Or", en *Colloque Créativité, littérature et psychologie*. París, Lille, junio 2003.
- Damm, Luisa, Mario Alfredo Ygel et al. *Del Malestar a la Creatividad: prácticas clínicas en prevención*. Buenos Aires, Magna, 1999.
- Eppendorf, Hans. *Der Magnolienkaiser Nachdenken über Yukio Mishima*. Hamburgo, Rowolth, 1987.
- Frank, Robert. *Why did Japan surrender?* Princeton, Princeton University Press, 1991.
- Friedman, Alan. *New York Times*, 12 de mayo de 1974.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Anthologie*, ed. David Lucas. Harmondsworth, Penguin, 1964.
- Iwamoto, Yoshio. "Yukio Mishima Dialectics of Mind and Body" en *Contemporary Literature* 16, winter, 1975.
- Kierkegaard, Soren. *Either/Or*, vol. 1, trad. David F. Swenson and Lillian Marilyn Swenson, revisions by Howard A. Johnson. Princeton, Princeton University Press, 1971.
- Kundera, Milan. *La insoportable levedad del ser*, trad. Michael Henry Heim. Nueva York, Harper and Row, 1984.
- Miller, Henry. *The Weekly Post*. Tokio, 1971.
- Millot, Catherine. *Gide-Genet-Mishima: la inteligencia de la perversión*. Buenos Aires, Paidós, 1998.
- Mishima Yukio. "Osuka Wairudo-ron" (On Oscar Wilde), en Mishima Yukio, *Complete works*, vol. 1, 1950.
- . *Confesiones de una máscara*. Madrid, Alianza editorial, 2010.

- . *The Temple of the Golden Pavillion*, trans. Ivan Morris. Tokyo, Rutland, VT, and Tuttle, 1959.
- . *Eirei no koe* (The voices of the heroic dead), en Mishima Yukio, *Complete works*, Sato Hideaki y Takahashi Inoue (eds.). Tokio, Shinchosha, 2005.
- . *Sun and Steel*, trans. John Bester. Tokio, Kodansha, 1970.
- . *The Sea of Fertility*, trad. Michael Gallagher, E. Dale Saunders, Cecilia Morris. Desmond. “The Illustrated Naked Ape: A Zoologist’s Study of the Human Animal”, en *American Anthropologist*, vol. 89, núm. 3, septiembre 1987.
- Nitobe, Inazo. *Bushido. The soul of Japan*. Tokio, Charles E. Tuttle Co. Publishers, Rutland, 1970.
- . *Bushido: el corazón de Japón*. Barcelona, Editoriales Obelisco, 1988.
- Orsi, Maria Teresa (cura). *Yukio Mishima, Racconti e romanzi*. Milano, Mondadori, 2006, vol. 1.
- Petersen, Gwenn Boardman. *The moon in the Water; Understanding Tanizaki, Kawabata and Mishima*. Honolulu, University Press of Hawaii, 1979.
- Rodica, Frențiu. “Yukio Mishima: Thymos Between Aesthetics and Ideological Fanatism” en *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, vol. 9, núm. 25, Spring 2010,.
- Rosas Novalbos, Francisco. “Filosofía y fascismo en Yukio Mishima”, en *Cuaderno de Materiales y Ciencias Humanas*. Madrid, Universidad Complutense, 2001.
- Scott-Stokes, Henry. *Life and Death*. Farrar, Nueva York, Straus a Giroux, 1974.
- Shiroo, Charles. “Yukio Mishima”, en *Inexorable modernity Japan’s grappling with modernity in arts*. Lexington, Londres, Hiroshi Nara, 2007.
- Starrs, Roy. *Deadly dialectics. Sex, Violence and nihilism in the world of Yukio Mishima*. Honolulu, University Press of Hawaii, 1994.
- Stokes, Henry Scott. *The Life and Death of Yukio Mishima*. Tokio, Rutland y Tuttle, 1974.
- Vallejo Nájera, Juan Antonio. *Mishima, o el placer de morir: una mirada psicoanalítica*. Madrid, Planeta de Agostini, 1978.
- Varley, H. Paul. *Japanese culture*. Honolulu, University of Hawaii Press, 2000.
- Waugh, Evelyn. “Yukio Mishima. Dialectics of Mind and Body”, en: Wagenaarick, J. y Wolfe, Peter. *Yukio Mishima*. Nueva York, Continuum, 1989.

- Yamanouchi, Hissaki. "The Search for Authenticity", en *Modern Japanese Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 1978.
- Yourcenar Marguerite. *Mishima o la visión del vacío*, trad. Enrique Sordo, Buenos Aires, Seix Barral, 1985.





Luis Moncada Ivar (1925-1967)

Resumen

Perros noctívagos de Luis Moncada Ivar fue su único libro publicado y una obra *nom*, singular, paradójica, dentro de la literatura mexicana del siglo XX, específicamente la narrativa del momento, que se rasgaba y dividía entre la idea preciosista de la escritura y el realismo socialista; esta obra no va ni por un lado ni por el otro: queda exactamente en medio porque destellan brillantes descripciones —preciosistas— pero también se encarga de lo humano, de lo social, de lo político, de lo económico. Nada de lo humano me es ajeno, dicen que dijo Karl Marx, y lo repitió José Revueltas y lo retoma Moncada Ivar: la belleza y lo sombrío se dan la nada en muchos de los relatos de *Perros noctívagos*.

Abstract

Nightly Dogs from Luis Moncada Ivar was his only published book and a *nom* work, singular, paradoxical, in Mexican literature of the twentieth century, specifically the narrative of the moment, which was torn and divided between the idea of writing precious and socialist realism, this work does not take a side it is exactly in the middle because they shine bright descriptions —precious— but is also on the side for the human, the social, the political, the economic. Nothing human is alien to me, it is told that Karl Marx said so, and it was repeated by José Revueltas and so takes it Moncada Ivar: beauty and dark gone to nothing in many of the stories of *Nightly Dogs*.

Palabras clave / Key words: obra singular, narrativa comprometida con su realidad social, libertad, anarquía, suicidio / singular work, narrative committed to its social reality, freedom, anarchy, suicide.

LUIS MONCADA IVAR: SAN SUICIDIO MÁRTIR

Arturo Trejo Villafuerte*

*Para Josefina García Paredes
con todo mi amor e idolatría.*

Uno

[n la primera y única edición de *Perros noctívagos*¹ de Luis Moncada Ivar (Ciudad de México, 27 de julio de 1925-domingo 4 de marzo de 1967), en la portada se ve a un sujeto de traje y de espaldas, orinando sobre la cortina de una accesoría, mientras un perro negro y callejero va cruzando exactamente atrás de él, resumiendo con claridad la idea del libro: los perros noctívagos son libres, soberanos, anárquicos y dueños completamente de su vida (y de su muerte).

Llegamos al gran escritor Luis Moncada Ivar —como a José Reueltas, Leopoldo Zamora Plowes, José Ceballos Maldonado y muchos otros más— gracias a las lecturas que nos encargaba Gustavo Sainz en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, en la materia de Literatura y Sociedad IV, donde se encargaba de hacer una revisión de los autores marginados y poco leídos de México, los cuales eran muchos y lo siguen siendo, por desgracia.

No fue fácil llegar al libro, sobre todo porque ya tenía 10 años de editado y porque la editorial no hizo mucho por el volumen ni por el autor. En el año de 1975 *Perros...* y su autor eran ya de culto y se buscaban afanosamente, sobre todo al saber que el autor se había suicidado. Y vaya que nos costó trabajo encontrar un ejemplar.

* Profesor investigador de la Universidad Autónoma Chapingo.

¹ Luis Moncada Ivar, *Perros noctívagos*, México, Costa-Amic, 1965.

Esos once intensos textos que formaban el volumen, eran los mismos que se fueron al entonces prestigioso Premio Casa de las Américas de Cuba y que, como se dijo en su momento, supieron contemporáneos de nuestro autor y testigos del mismo, no ganó el premio por una decisión emotiva de Enrique González Casanova, quien por cierto siempre estuvo enquistado como burócrata en la UNAM, y a la sombra de su hermano Pablo —Rector de la UNAM, maestro de la FCPyS y de todos mis respetos—. Es probable que al saber los pormenores de esa decisión, le causaran a Moncada Ivar molestia, desencanto y desilusión que lo afectó en alguna medida, pero además de que ganó un libro de cuentos y de un autor de quien ahora nadie se acuerda.

Muchos años después, entre 1982 y 1983, trabajé en el equipo de noticias de Radio UNAM como redactor y ahí conocí a Natacha “Noika” Moncada, quien también trabajaba ahí y a la vez era conocida de José Nemorio Mendoza, pero no se asociaba al uno con la otra y entonces, y a casi 30 años de su suicidio, se preparó una edición especial del volumen anterior con nuevos textos y que se tituló *Perros noctívagos y otros relatos*.²

Dos

Hay muchos motivos por lo que se debe de poner mucha atención en la narrativa de Moncada Ivar, pero de entrada esgrimiríamos dos: uno, que por principio nos ofrece una prosa limpia, bien pulida, clara, concisa, precisa, en cuanto al cómo escribe, y en cuanto al contenido, ésta es intensa, profunda, pero nunca se despegaba de la tierra y, aún en los relatos más insensatos, no deja de presentarnos la esencia humana a través de la angustia, la desesperación, la impotencia, el miedo, ante ciertos actos y hechos que nos marcan y que nos presagian, a nosotros y a los personajes; el motivo dos es porque fue un escritor profundamente coherente y consecuente con su pensamiento y las circunstancias que le tocaron vivir y que, además, hizo al final un gran acto temerario o valiente, según se vea, acabar con su vida: suicidarse.

En cuanto a su escritura, no podemos dejar de pensar en la literatura del “lado moridor” —según el decir de Evodio Escalante— y el

²L. Moncada Ivar, *Perros noctívagos y otros relatos*, México, Tintas Editores, 1996. 256 pp. Postfacio de “Noika” Moncada. Texto de presentación de Sergio Monsalvo C.

halo que ejerció José Revueltas sobre muchos de los escritores que escribieron o comenzaron a escribir en esa época —sobre todo Gerardo de la Torre y varios de la Generación de “La Onda”—. En los relatos de Moncada Ivar está como fondo el llamado “compromiso social”, el cual es patente en algunos de los textos de nuestro autor: las condiciones sociales de los personajes, lo que se llama “el azar” —en realidad las fuerzas humanas y naturales que nos determinan—, las huelgas, las condiciones reales —emocionales, sociales, económicas y políticas— en las que se desenvuelven los personajes, las cuales nos señalan que en el escritor existe un claro sentido de compromiso y crítica social, cercana a los lineamientos que propone el Existencialismo de Jean Paul Sartre: “El hombre es un ser contingente”, es un ser que siempre está por suceder (no en balde nuestro autor estuvo entre 1951 y 1953 en París y es probable que asistiera a algún café donde se reunieran existencialistas); las mismas premisas y teorías que retoma y hace suyas Revueltas, sobre todo en dos de sus grandes libros —todos son grandes para mí—: *Los días terrenales* y *El luto humano*; además de la presencia constante de Eros y Tanatos y las ideas que propone Sigmund Freud sobre el comportamiento humano, de cómo el hombre es capaz de toda la maldad y de toda la bondad, fuerzas que coexisten en nuestra mente y que forman nuestra voluntad de ser y hacer.

Sin embargo, decir que la gran literatura de Revueltas cobija a la de Moncada Ivar no lo determina, ni lo constriñe, ni mucho menos, porque si bien es cierto, y como sucede con muchos escritores, se pueden notar ciertas influencias, ésta no llega a ser parte del estilo de nuestro autor, quien se desenvuelve con uno propio y singular que se nota de manera clara y sintomática sobre todo en los relatos como “San Suicidio Mártir”, “La mentirosa”, “La cáscara”, “Bar ‘La Scala’” y “Perros noctívagos”, entre otros, que forman una vertiginosa colección de relatos impactantes que causan en el lector angustia y desesperación, éste no queda indiferente, no puede quedarse incólume ante las historias que nos narra y presenta nuestro autor.

Tres

Todos los que lo conocieron y trataron en su momento, tenían excelentes referencias de Luis Moncada Ivar; Noika, su hermana menor, la más pequeña, lo define como alguien vital, a quien no le gustaba la mediocridad y en nuestro país, que es tierra de mediocres, es

probable que eso le causara antipatías (y no quiero hablar mal de un muerto pero don Enrique era muy mediocre: escritor sin obra, maestro que no asistía a clases y sólo tenía el mérito de su hermano el rector de la UNAM y ser amigo de muchos escritores e intelectuales) y tenía un sentido del humor que rayaba en lo insano porque también la vida no había sido del todo noble y buena con él.

Los escritores aglutinados en La Máquina Eléctrica Editorial, Raúl Renán, Guillermo Fernández, Antonio Castañeda, Francisco Hernández, Carlos Isla, Francisco Cervantes, coincidieron con nuestro autor en algunas reuniones étlicas y, sobre todo, en el Café París de Filomeno Mata y Cinco de Mayo, en el Centro de la Ciudad de México, donde Luis Moncada Ivar tuvo su reino. Todos ellos, quien más quien menos, siempre daban y dan las mejores referencias de nuestro autor.

Francisco Cervantes en la cuarta de forros de *Perros noctívagos* y *otros relatos* escribe: “La obra de Luis Moncada Ivar, como su vida, está plena de incidentes dolorosos, que reflejan la extraña trama existencial de un ser angustiado y positivo, sólo derrotado por ciertos burócratas y el destino, que suele ser el amo supremo de esa burocracia inepta y deforme que guía nuestros pasos, por donde, aun no deseando ir, recorreremos la tierra propia y ajena.

“*Perros noctívagos* más que simple referencia lopezvelardiana, son la representación de Horus, en la actualidad, y lejos del legendario Egipto, en este territorio mexicano y autobiográfico de Moncada Ivar.

“Narración a narración, pueden resultar irritantes los sucesos y aun los seres humanos, pero no cabe duda que nacen de hechos concretos más sencillos y exaltantes o, aun, exultantes.

“Moncada Ivar, que segó su vida con balas pequeñas y un gran adiós con sentido del humor, no del todo negro, nos hace sentir la fuerza de los instantes, el paso del tiempo distante, entre esos seres que tanto se nos parecen y llegan a ser nosotros mismos: sus lectores.

“A cerca de 30 años del suicidio de Moncada Ivar *Perros noctívagos* señala la envidia y bajeza sin igual de ciertos politicastro que le negaron el reconocimiento que merecía, hoy evidente con la publicación de esta obra.”³

³ *Loc. cit.*

Cuatro

Nadie puede saber con exactitud qué ideas se cruzaron por la mente de Luis Mocada Ivar cuando, sin razones de peso aparentes, decidió quitarse la vida con un disparo de un revólver calibre 22. El texto que dejó es irónico y corrosivo pero también deja ver que, en realidad, no había una razón de peso para salir por “la puerta falsa”, como dicen algunos.

En su parte medular dice: “Me suicido porque es domingo, porque ayer asistí a mi velorio, porque hoy estoy ocioso y de excelente humor. Pero si hubiera que cargarle el muerto a alguien sería a Henrique González Casanova. Dejo la pistola a Sergio Lugo —no vale la pena empeñarla, maestro, es un arma barata—. Mi cuerpo a la Escuela de Medicina, y si hubiera sido posible mis ojos a Ray Charles”.

La idea de quitarse la vida por propia mano es tan vieja como la humanidad y era aceptada como un designio de los dioses o cuando alguien cometía una falta injuriosa que no merecía el perdón de los hombres. La cicuta que le hicieron beber a Sócrates fue como una forma de cometer suicidio; muchos nobles griegos o romanos cuando eran acusados de alguna falta u ofensa mayor tenían que quitarse la vida.

Cuando el cristianismo se vuelve religión de Estado y la idea de un Dios todopoderoso creador de vida y muerte aparece como una de sus bases teológicas, da base a un silogismo clásico, “Dios te da la vida y Dios te la quita”, se restringe esa actividad que muchas veces era considerada como un acto de cobardía y en otras de valentía.

Hace algunos años se volvió famoso en Estados Unidos un médico a quienes llamaron “el doctor muerte”, porque se dedicaba a asistir, a ayudar a bien morir a pacientes que ya estaban en etapa de desahucio. La sociedad no es clemente con los suicidas y la familia de ellos mucho menos: es como un estigma que se debe de cargar. Sin embargo, quien toma esa determinación, en muchos de los casos, bien sabe lo que hace, porque no hay improvisación en un acto que es la gran representación de la vida y que nos lleva a la muerte. En este acto no hay engaño y quien lo hace no se puede arrepentir, excepto cuando falla.

Cinco

En la literatura mexicana hay muchos personajes que se suicidan pero no muchos literatos que lo hacen, aunque hay al menos uno a

quien tengo muy presente y, si la memoria no me falla, fue el caso de don Jaime Torres Bodet, secretario de Educación Pública, acto muy comentado y que se diluyó poco a poco, porque era un gran personaje de la política y de las letras; y, claro, el de Luis Moncada Ivar. Aunque ambos son casos paradójicos: el primero lo tenía todo y había vivido a plenitud, logrando llegar a la cúspide en todas las cosas que emprendió e hizo, y el segundo, aunque viajó y había tenido una vida intensa y aprendió de la misma, creo que apenas comenzaba a vivir. (Y aquí también no puedo dejar de mencionar al escritor italiano Cesare Pavese, quien se quitó la vida por motivos sentimentales y dejó un texto muy bello, donde sobresale la frase: “Vendrá la muerte y tendrá tus ojos”).

La nota que dejó Luis Moncada Ivar al cometer el suicidio no contiene una razón de peso que nos haga pensar en que él ya estaba harto de vivir, sino al contrario, parecía que estaba feliz de vivir y quería seguir haciéndolo. Sin embargo, en uno de sus relatos, “San Suicidio Mártir”, esboza unas ideas que quizá estaban ya germinadas en su mente y que, al momento de apretar del gatillo, salieron a flote y lo convencieron de que ése era el mejor momento de la vida para ir a la nada que es la muerte.

De principio el santo aludido “Suicido Mártir” es claro que no es probable por el silogismo citado arriba y muchos menos de que se celebre el 30 de febrero, el cual no existe. Sin embargo, manifiesta en el relato: “Hoy domingo 30 de febrero”, donde se señala ese día, domingo, que no es ni siquiera tradicional en el calendario, el cual tiene que ver en todos sus días con los dioses latinos, y ese día viene del nombre de un Papa cristiano. Luego el personaje con una hoja de afeitar Gillette en la mano menciona:

Vamos a ver: creo que todo está dispuesto. Si lo hiciera yo presionado por la angustia, por la miseria, desahuciado por una enfermedad, obligado por un compromiso para con la colectividad o acusado de asesinato por haber fusilado a unos indefensos patitos plateados, en ese caso sería un acto reprochable y sin justificación. Mis amigos dirían perversión del instinto vital. Y los más burgueses sentenciarían: Una cobardía, una fuga, un atentado de lesa divinidad. *Sin embargo, en mi caso se trata de un acto gratuito, del legítimo ejercicio de mi libertad individual.* No tengo por qué esperar a ser aplastado como una cucaracha, o seguir transitando en fila como los patitos de feria, frente a las escopetas nucleares. No. No estoy angustiado ni presionado. *Simplemente estoy ocioso y... y de un excelente humor.* Cuando mucho podría acusarse de adoptar el principio del mínimo esfuerzo... Es la actitud más

lúcida y honesta. Apaga el cigarro contra el suelo. Sus dedos oprimen la gillette y la gillette se te hunde en la muñeca izquierda. Primero es un brote violento. Luego un flujo continuo, caliente, brillante. Apoya la muñeca en el cenicero y sangre prófuga va goteando sobre la ceniza... (Las cursivas son mías).⁴

Seis

En otros tantos de sus relatos, como en “La mentirosa”, por ejemplo, se mencionan formas de llevar a buen término una vida que ya no tiene remedio, o al revés, una vida que está contenta, llena de vida y que así la quieren terminar.

No fue una hoja de afeitar Gillette la que usó Luis Moncada Ivar para quitarse la vida sino un revólver. Su sangre no se juntó con la ceniza —“polvo eres y en polvo te convertirás” — y es muy probable que haya pensado en la eficacia del arma de fuego por sobre el corte en la muñeca que llega a fallar.

No está de más citar a Bertrand Russell, de su libro *Los caminos de la libertad*:

La gran mayoría de los hombres y de las mujeres, en tiempo normal, pasan a través de la vida sin contemplar ni criticar en general, ni sus condiciones propias ni las de los demás. Se encuentran colocados en cierto lugar de la sociedad y aceptan lo que cada día aquélla les ofrece, sin hacer algún esfuerzo por pensar más allá de lo que requiere el momento inmediato... Son solamente unos cuantos —muy pocos y raros— hombres superiores los que tienen este amor por la Humanidad, los que no pueden soportar pacientemente todos los males y sufrimientos, aunque éstos no tengan ninguna relación con sus propias vidas.⁵

¿Acaso por sus afanes críticos nuestro autor ya veía lo que ahora padecemos intensamente?

Luis Moncada Ivar nos deja una obra legible, que no ha envejecido al paso del tiempo y que ahora ya debe de considerarse como clásica, sumamente digna de lectura y que seguirá siendo leída y releída por un selecto grupo de lectores —como muchas otras lecturas que valen la pena— y como bien lo decía el gran escritor argentino

⁴ *Ibíd.*, p. 20.

⁵ Bertrand Russell, *Los caminos de la libertad. El socialismo, el anarquismo y el sindicalismo*, trad. de García Paladini, Barcelona, Ediciones Orbis, 1982. 220 pp. Col. Los Premios Nobel.

Jorge Luis Borges: “La verdadera muerte es el olvido” y Luis Mocado Ivar sigue vivo porque muchos de sus lectores no lo hemos olvidado y lo seguimos y seguiremos leyendo.

Bondoquito, DF-San Vicente Chicoloapan,
Méx.-Ixmiquilpan, Hgo., 20-27/ 07/ 2013.



Alfonsina Storni (1892-1938)

Resumen

El texto explora la vinculación de Alfonsina Storni con el mar. Ese mar al que se entregará para ser otra, para ser él, la engullirá implacable sin tomar en cuenta el elogio que le prodigara ni permitir que ella sea otra fuera del dolor de la enfermedad que la agobiaba. Porque los seres humanos solemos adjudicarle virtudes, y hasta defectos, a las cosas que nos rodean. Pero el mar no es lo majestuoso externo, solamente, es una interioridad ingeniosa que puede aflorar en cualquier instante. La poeta, las mujeres, son de agua. Líquidas en su grácil sinuosidad. Al entregar su cuerpo al mar en su último acto de vida termina integrando su interioridad a ese envolvente líquido y la totalidad se consume en un acto poético. El agua, más propiamente el mar que será su lugar de entrega final, participa del amor y de la muerte. Esa aventura culminante o como fin de una relación de amor.

Abstract

The paper explores the linkage of Alfonsina Storni with the sea. That sea to whom she is devoted to be someone different, to be him, he will scarf her down regardless the praise lavished, nor allowing her to be another different from the oppressing pain from her disease. Because humans usually attribute virtues, and even faults to the things around us. But the sea is not an external majestic only; it's a nifty interior that may become active at any time. The poet, women, both are water. Liquid on their graceful sinuosity. In giving her body into the sea in her last act of her inner life, she ends integrating herself to the fluid that surround and is consummated on a poetic act. Water, more properly the sea, to be her last place, shares the love and death. That adventure climax or end of a love relationship.

Palabras clave / Key words: Alfonsina Storni, escritoras latinoamericanas, mar y literatura / Alfonsina Storni, Latin American writers, sea and literature.

Nicolás Alberto Amoroso Boelcke*

Mi cuerpo quería echar raíces
raíces verdes en la carne del mar.

En el Congreso Argentino, en noviembre de 1938, el senador socialista Alfredo Palacios, quien a los 24 años, en 1904, fuera el primer diputado socialista de América, el único de esa corriente política representada en la Cámara, pidió una moción de orden para que el Organismo honrara a Alfonsina Storni. Lo hizo en el marco de otros dos escritores que, como ella, se habían suicidado. Marcaba así la contradicción entre una Argentina próspera y la de estos batos que abandonaban la vida en lugar de cantarla. Uno, Leopoldo Lugones, quien fuese su amigo, puso fin a su vida con la ingesta de cianuro y whisky el 18 de febrero de 1938 a la edad de 63 años, en una isla del Tigre, “ese intricado y verde archipiélago que se alarga al noroeste de la ciudad de Buenos Aires”.¹ El propio Borges dice de su admirado antecedente: “Se había jactado siempre de ser el marido más fiel de Buenos Aires. La conciencia de una infidelidad lo llevó, dicen, a la decisión del suicidio. Esta causa no pudo haber sido la única. Nunca una causa es única”.² El otro, amigo de ella, el uruguayo Horacio Quiroga, lo hizo un año antes, el 19 de febrero de 1937, bebió un vaso de cianuro a la edad de 58 años en el Hospital de Clínicas de la ciudad de Buenos Aires, al enterarse que padecía

* Departamento de Medio Ambiente, UAM Azcapotzalco.

¹ Jorge Luis Borges, prólogo y selección, *Leopoldo Lugones, antología poética*, Madrid, Alianza editorial, 1982, p. 8.

² *Ibid.*, p. 9.

cáncer de próstata, a quien Alfonsina le haría un poema,³ tal vez premonitorio de su propio fin:

Morir como tú, Horacio, en tus cabales,
y así como en tus cuentos, no está mal;
un rayo a tiempo y se acabó la feria...
Allá dirán.

Más pudre el miedo, Horacio, que la muerte
que a las espaldas va.
Bebiste bien, que luego sonreías...
Allá dirán.

Un poco más de un año antes del voluntario deceso de Quiroga, el 20 de mayo de 1935, operaron a Alfonsina de un cáncer de mama. Tres años después, en 1938, no soportando el dolor que le producía el cáncer recrudecido, extendido, se suicida en Mar del Plata, internándose en el agua desde la playa La Perla. Unos días antes escribió el poema de despedida, “Voy a dormir”, y lo mandó al diario *La Nación*, donde regularmente colaboraba en el suplemento cultural de los domingos, era el 20 de octubre. Lo publicaron al día siguiente de su muerte, ocurrida el 25 de ese mismo mes, junto con su nota necrológica. Se suicidó arrojándose en la escollera del Club Argentino de Mujeres aunque otras versiones, románticas, dicen que se internó lentamente en el mar. Abrupta o melodiosamente, el mar la acogió sin un reproche y fue su mortaja de agua.

Dientes de flores, cofia de rocío,
manos de hierbas, tú, nodriza fina,
tenme prestas las sábanas terrosas
y el edredón de musgos escardados.

Voy a dormir, nodriza mía, acuéstame.
Ponme una lámpara a la cabecera;
una constelación; la que te guste;
todas son buenas; bájala un poquito.

³ Tomado de: <http://www.taringa.net/posts/arte/8146731/Voy-a-dormir-Ultimo-poema-de-Alfonsina-Storni.html>. [Consulta: 26 de julio de 2013.]

Déjame sola: oyes romper los brotes...
te acuna un pie celeste desde arriba
y un pájaro te traza unos compases

para que olvides... Gracias. Ah, un encargo:
si él llama nuevamente por teléfono
le dices que no insista, que he salido.

En un poema que le dedicara años antes, “Frente al mar”, le habla con respeto por su bravura y quiere ser parte de él, intención que también aparecerá en otras obras.

Mar, yo soñaba ser como tú eres,
allá en las tardes que la vida mía,
bajo las horas cálidas se abría...
Ah, yo soñaba ser como tú eres.⁴

Mírame aquí, pequeña, miserable,
todo dolor me vence, todo sueño;
mar, dame, dame el inefable empeño
de tornarme soberbia, inalcanzable.

El mar, ese mar al que se entregará para ser otra, para ser él, la engullirá implacable sin tomar en cuenta el elogio que le prodigara ni permitir que ella sea otra fuera del dolor de la enfermedad que la agobiaba. Porque los seres humanos solemos adjudicarle virtudes, y hasta defectos, a las cosas que nos rodean, recordemos que Borges le da al mar la noción del infinito. En tanto, otro escritor argentino, José Pablo Feinmann, se lo adjudica a la extensa llanura de los pastizales vacunos: “...la geografía infinita de la pampa argentina”. Ese paisaje que a un hombre de las sierras lo dejará con la boca abierta. Lorca dirá: “lo más melancólico del mundo es la pampa. Lo más traspasado de silencio”.⁵

Pero no me preguntes, no me preguntes nada
de por qué lloré tanto la noche pasada;

⁴ José Pablo Feinmann, *La sombra de Heidegger*, Buenos Aires, Planeta, 2008, p. 142.

⁵ Marcelle Auclair, *Vida y muerte de García Lorca*, México, Era, 1975, p. 278.

las mujeres lloramos sin saber, porque sí.
Es esto de los llantos paisaje baladé.

Bien se ve que tenemos adentro un mar oculto,
un mar un poco torpe, ligeramente oculto,
que se asoma a los ojos con bastante frecuencia
y hasta lo manejamos con una dúctil ciencia.

No preguntes amado, lo debes sospechar:
en la noche pasada no estaba quieto el mar.
Nada más. Tempestades que las trae y las lleva
un viento que nos marca cada vez costa nueva.

Entonces el mar no es lo majestuoso externo, solamente. Es una interioridad ingeniosa que puede aflorar en cualquier instante. La poeta, las mujeres, son de agua. Líquidas en su grácil sinuosidad. Al entregar su cuerpo al mar en su último acto de vida termina integrando su interioridad a ese envolvente líquido y la totalidad se consume en un acto poético. Es ese “edredón de musgos escardados”, que termina absorbiéndola para un siempre en un continuo apetecido desde antes que tomase la decisión de internarse entre las olas de “un mar un poco torpe” por ese ahora interminable. Así escribe su poema “Dolor”:

Quisiera esta tarde divina de octubre
pasear por la orilla lejana del mar;
que la arena de oro, y las aguas verdes,
y los cielos puros me vieran pasar.

Ser alta, soberbia, perfecta, quisiera,
como una romana, para concordar
con las grandes olas, y las rocas muertas
y las anchas playas que ciñen el mar.

Con el paso lento, y los ojos fríos
y la boca muda, dejarme llevar;
ver cómo se rompen las olas azules
contra los granitos y no parpadear;
ver cómo las aves rapaces se comen
los peces pequeños y no despertar;
pensar que pudieran las frágiles barcas

hundirse en las aguas y no suspirar;
ver que se adelanta, la garganta al aire,
el hombre más bello, no desear amar...

Perder la mirada, distraídamente,
perderla y que nunca la vuelva a encontrar:
y, figura erguida, entre el cielo y la playa,
sentirme el olvido perenne del mar.

A comienzos de ese fatal 1938, que en octubre termina agotando su existencia, escribe un poema desde la hermosa ciudad de Colonia, en Uruguay. La ciudad es emblemática para los argentinos tanto por su belleza como por estar a la orilla del mismo anchuroso río que tanto separa como une a esos dos países que algún día fueron uno antes de que la venturosa Inglaterra acudiera para separarlos en beneficio de sus intereses comerciales. Años después de los hechos aquí narrados significaría una fuente de información, desde la radio, sobre los acontecimientos argentinos, particularmente durante la sangrienta dictadura militar que trituroó al país a partir de 1976 y, naturalmente, amordazaba a la prensa. El poema de Alfonsina titulado “Barrancas del Plata en Colonia”, dice, nos habla en sus primeros versos:

Redobles verdes de tambor los sapos,
y altos los candelabros mortecinos
de los cardos me escoltan,
con el agua que un sol esmerilado carga al hombro.

El agua, otra vez el agua que la escolta junto con los acuáticos sapos. Narra la génesis del poema en una lectura que hizo posterior a esa escritura: “Corrí a mi alojamiento buscando un lápiz, el viento me llevó el sombrero, cuando subí a la terraza, adonde daba mi habitación, cielo y río eran un desborde dorado”.

Y el cielo rompe diques de morados
que inundan agua y tierra; y sobrenada
la arboladura negra de los pinos.

El manuscrito está realizado con una letra redonda y clara, vestigios de su formación y ejercicio de maestra de escuela primaria. Nuevamente el agua que inunda permitiendo que las copas de los pinos

emerjan en un juego de metáforas, ya que la *arboladura* es un término marítimo para indicar el velamen que viene de arboleda y aquí regresa a su vida primera. El texto integra “Mascarilla y trébol”. El agua, más propiamente el mar que será su lugar de entrega final, participa del amor y de la muerte. Esa aventura culminante o como fin de una relación de amor, mas no de deseo. Esas entidades aparecen separadas, articuladas por el silencio y al repetir las su sonido lo produce “silencio, silencio”. Tal se escucha en los poemas con el mismo título: “Oye”.

Yo seré a tu lado,
silencio, silencio,
perfume, perfume,
no sabré pensar,
no tendré palabras,
no tendré deseos,
sólo sabré amar.

Cuando el agua caiga monótona y triste
buscaré tu pecho para acurrucar
este peso enorme que llevo en el alma
y no sé explicar.

Te pediré entonces tu lástima, amado,
para que mis ojos se den a llorar silenciosamente,
como el agua cae sobre la ciudad.

Y una noche triste, cuando no me quieras,
secaré los ojos y me iré a bogar
por los mares negros que tiene la muerte,
para nunca más.

El mar cuya espacialidad es infinita, es también de una intemporalidad inconmensurable. Los dos elementos componen el sentido de lo eterno, una situación sin dimensiones, el sitio de la nada, un contra-sentido que expresa el sentido. El otro es “Oye: yo era como un mar dormido...”:

Oye: yo era como un mar dormido.
Me despertaste y la tempestad ha estallado.
Sacudo mis olas, hundo mis buques,

subo al cielo y castigo a las estrellas,
me avergüenzo y escondo entre mis pliegues,
enloquezco y mato mis peces.
No me mires con miedo. Tú lo has querido.

El sentido líquido femenino se expresa en esta obra con una arrasadora fuerza erótica. Las cosas no son en el mar, ni siquiera para el mar, son del mar, le pertenecen al punto de agitarse y engullirlos en su frenesí que ese alguien ha despertado en la poeta como un aguacero incontenible, pleno. El mar, que todo lo puede y que la llevará como otra de sus tantas pertenencias, aquí es ella y en ella se disuelve hasta alcanzar a las estrellas y castigarlas, aquel “sol esmerilado”. El sol es un componente singular de su poesía y aparecerá en diálogo con el mar. Aún en los sueños de amores queridos, que parecen cobrar forma desde su palabra, estará presente el agua.

Ahora quiero amar algo lejano...
Algún hombre divino
Que sea como un ave por lo dulce
[...]
Desbordan los arroyos de sus cauces
Y las aguas se filtran en la tierra
Así como mis ojos en los ojos
Que estoy soñando embelesada...

Esa presencia del agua que en este poema vuelve a tener una connotación de júbilo erótico, podría atribuirse a que ella nació allende los mares. Su filiación aparece en la Suiza italiana registrada como el 29 de mayo de 1982. Ella le canta a ese sitio primero:

Montañas la ciñen
y valles la enfloran
y lagos retratan
en cielo de añil.

El agua y el cielo, dos caras de lo mismo juegan en su obra con una presencia marítima que finalmente será el sitio de su cuerpo, tal lo dice en “Yo en el fondo del mar”. Y por ello aparece como posible esa preocupación central por la distancia oceánica que la separa de su momento de nacimiento, ya que llega a San Juan en Argentina cuando tenía cuatro años de edad. Pero el punto es que nace sobre el

mar, en la embarcación en la que viajaban a Europa sus padres y sus dos hermanos. Es decir, que llega al mundo en el agua, lo cual significa que no es de ningún territorio, más allá de la bandera del buque. Ese nacimiento tan singular la colocará en una disposición por encima de las fronteras que los hombres han construido y que, entre otras cosas, les permite pelear. En un testimonio de su único hijo, Alejandro Alfonso Storni, se lee: “¿Dónde nació la escritora? ¿En la Argentina? ¿En Suiza? ¿En el mar? Según la familia Del Mónico, vieja amistad de los Storni. Enraizada en la Suiza italiana, ella nació en el mar. Atilio Caronno, otro amigo recientemente desaparecido, así siempre lo afirmó. Pero lo positivo es que su nacimiento ocurrido el 29 de mayo de 1892, fue registrado en Salla Capriasca, pequeña aldea del cantón Ticino”.⁶ Fue en el agua y ella regresó: “Yo en el fondo del mar”.

En el fondo del mar
hay una casa de cristal

A una avenida
de madréporas
da.

Un gran pez de oro,
a las cinco,
me viene a saludar.

Me trae
un rojo ramo
de flores de coral.

Duermo en una cama
un poco más azul
que el mar.

Un pulpo
me hace guiños
a través del cristal.
En el bosque verde

⁶Fredo Arias de la Canal, prólogo y análisis arquetípico, *El protoidioma en la poesía de Alfonsina Storni*, México, Frente de afirmación hispanista, 2001, p. XII.

que me circunda
—din don... din dan—
se balancean y cantan
las sirenas
de nácar verdemar.

Y sobre mi cabeza
arden, en el crepúsculo,
las erizadas puntas del mar.

Esa obsesión que comportaba para ella termina ironizando a la luz del título de este otro poema “Una vez más en el mar”.⁷ Es protagonista absoluto de la obra cumpliendo un hecho esencial en la continuidad del mundo. Espalda, pie, cabeza de una culebra sinuosa como el propio comportamiento que se atribuye y la imposibilidad de herirlo porque engulle.

Piel azul que recubres las espaldas del mundo,
y atas pies con cabeza de la endiablada esfera,
huidiza y multiforme culebra mudadera,
puñal alguno puede clavársete profundo.

Esponja borradora tu fofa carne helada,
la proa que te corta no logra abrir el paso,
ni a hierro marca el pozo, cuando horada tu vaso,
el redondel de fuego de la estrella incendiada.

A tu influjo terrible, mi más terrible vida
llovió sobre tus brazos su lluvia estremecida,
te lloró en pleno rostro sus lágrimas y quejas.

Si te quemó las olas no abrió huella el torrente:
fofa carne esmeralda, te alisaste la frente,
destrenzaste al olvido tus azules guedejas.

Es frío, por ello necesita del sol para transformarse mientras absorbe el cielo. Es esponja y carne y puede colorar la propia de la dicente. Tal lo expresa en “Círculos sin centro”,⁸ porque es una totalidad

⁷ *Ibíd.*, (*Mundo de siete pozos*), p. 121.

⁸ *Ibíd.*, (*Mundo de siete pozos*), p. 33.

que gira sin girar. Sus habitantes braman como los de otros suelos, en una figura intensamente dramática, siente el aullido de los peces, forma perentoria de la angustia mientras su cuerpo ya quiere pertenecer a ese mar, echar raíces y la voluntad de vida se niega a someter su espíritu al final.

Esponjas del cielo
carne verde del mar
[...]
mi corazón se volvía
verde como la carne del mar.

Le decía a mi cuerpo: ¡renace!
A mi corazón: ¡No quieras parar!
Mi cuerpo quería echar raíces
raíces verdes en la carne del mar.
[...]
Círculos circulaban arriba
y subían desde el fondo del mar
peces levantaban las testas
y se ponían a aullar.

La carne del mar también aparece en “Trópico”⁹ lo mismo que el juego entre lo frío y lo cálido.

Cálida morada, viva,
la carne fría del mar.

Trópico que maduras los frutos
maduraste el agua con sal,
con terciopelo
ataste las olas
[...]
Envuelta en él
como una llama
que se desplaza
sobre el mar,
tallo erguido
en la tarde,

⁹ *Ibíd.*, (*Mundo de siete pozos*), p. 35.

arder
chisporrotear...

Es ahora fuego, intensidad y artificio que se consume y restalla mientras se desliza en la superficie que la respeta, no la sumerge todavía, no ha llegado el momento. También la carne puede encontrar otros sitios que no escapan del agua en otro de sus estados. Así, escribe en “Amo una carne muerta”.¹⁰

Amo una carne muerta, transparente y de hielo
Acuñada en un molde de lentas líneas graves.
Para amarla con una mansedumbre de cielo
me ha crecido en el pecho, el plumón de las aves.
[...]
vira el ojo en su cuenca como en agua las naves.

El cuerpo, su cuerpo, el cuerpo femenino se transforma para adquirir otros usos cubriéndose de plumas, porque el amor todo lo puede y “con un llamado largo” encontrar la respuesta “de los huecos sepulcros”. Pero es el cuerpo, su cuerpo, el cuerpo femenino, el que puede generar vida, pero no sólo la de la continuidad de la especie, sino el propio universo vegetal, mineral. En otro “Trópico”¹¹ muy distinto de aquel “que maduras los frutos”, éste los seca con su calor implacable, para que la diosa, la mujer engendradora pueda crearlo. Sin decirlo, cuestiona la idea de un Dios que lo hiciera, porque en definitiva no es más que un hombre y la fuente de la vida está en las féminas.

Lápida blanca
el cielo quemante
cae sobre la tierra
reseca.
[...]
Detenidas en sus cauces
acuñan
las aguas
su opaca superficie.
[...]

¹⁰ *Ibíd.*, (*Poesías inéditas*), p. 42.

¹¹ *Ibíd.*, (*Poesías inéditas*), p. 43.

Arrastrada
por el infierno blanco
mi planta ovárica,
restituida, va a echar ya
raíces de selvas,
no de hombres.
Y de mi pecho
no el sumo lácteo
ha de brotar:
la piedra aguda
de las montañas.

Da vida, provee de la existencia, como ella misma decidió en un gesto heroico a la edad de 19 años, tener al que sería su único hijo, ser madre soltera. Dicho desde este presente donde muchas mujeres han transitado ese camino no parece muy significativo, pero ella lo asumió hace más de un siglo en 1912. Por ello su mensaje es de tal fuerza, tal convicción por ser una luchadora que tuvo que enfrentar una vida de sinsabores. Empezó a trabajar a los 12 años como mesera y luego obrera en una fábrica de gorras. Lo hizo para ayudar a su familia que atravesaba por una crisis económica. Pero ello no la apartó de los estudios y se recibió como maestra rural, para comenzar a trabajar en la docencia primaria. El padre del niño era un hombre casado al que no le importó su suerte y Alfonsina migró desde Rosario, en aquel tiempo la segunda ciudad del país, a la que todavía hoy sigue siendo la primera: Buenos Aires.

Allí escribe para el diario *La Nación* una columna de consejos para la mujer escudándose en un nombre chino, que habría conocido a tantas mujeres que tiene la autoridad para hablarles sobre su condición. Se hace llamar Tao-Lao. Curiosamente: “El océano es comparable con el Tao, lo primordial e inextinguible, *lo que informa la creación sin que se agote.* (Chuang Tzu)”¹²

Hay una configuración de la existencia que cada quien va construyendo. Puede experimentar ciertos cambios en el transcurso pero su núcleo se torna inalterable condicionando la vida y es lo que la gente nombra como destino. En cierto sentido los humanos lo vamos prefigurando y es lo que veo que está en la base de Alfonsina, ese acercamiento permanente, constante hacia el agua. Es decir, algo que simula estar escrito en el fondo de la historia personal,

¹²J. C. Cooper, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000, p. 132.

pero que en realidad obedece al determinismo de su conformación original, tanto por los rasgos genéticos como por su formación infantil, y de ello no se escapa. En la ficción que es toda vida en la medida que se escribe, se habla sobre ella, ésta tiene un cierre que estaba contenido en el inicio. Es lamentable que hubiese tenido que terminar su vida de esa manera, pero por cierta declaración del hijo, le quedaban tres meses de cada vez más sufrimiento y prefirió “un rayo a tiempo y se acabó la feria... / Más pudre el miedo, Horacio, que la muerte/ que a las espaldas va”.

En un momento hace un recuento de su trayectoria y se ubica en el contexto para nombrar a su “querido enemigo”, extrapolando el título de una película de Ettore Scola:

Por mucho que reniegue de mi primer modo, sobrecargado de mieles románticas, debo reconocer, sin embargo, que traía aparejada la posición crítica, hecho universalmente difundido, de una mujer del siglo XX, frente a las tenazas todavía dulces y a la vez enfriadas, del patriarcado.¹³

Como todos, participa de los vaivenes de la vida. Ese pendular entre la razón y el sentimiento que llevó a la humanidad a dejarse arrastrar a cambios radicales de criterio en una oscilación pendular que los lleva al extremo opuesto, no todo en ella es desazón, ni melancolía. Esos cambios que marcan el arribo de nuevas generaciones en la historia, lo que los padres construyeron, los hijos lo detestan (palabra muy cercana a destetar) por el simple hecho de conformarse afianzándose en sus propias creencias. El propio ser oscila entre su núcleo y la periferia, de tal suerte que va construyendo lo que es y lo que niega. Alfonsina presenta una obra que desde el título ya nos convoca a la afirmación y la alegría: “Vida”. Aunque ciertos puntos recuerden que la plenitud lleva jirones de tristeza.

Mis nervios están locos, en las venas
la sangre hierve, líquido de fuego
salta a mis labios donde finge luego
la alegría de todas las verbenas.

¹³ A. Storni, *apud* Juan Carlos Ghiano, *Poesía argentina del siglo XX*, Argentina, FCE, 1957, p. 62.

Tengo deseos de reír. Las penas,
que de domar a voluntad no alego,
hoy conmigo no juegan y yo juego
con la tristeza azul de que están llenas.

El mundo late. Toda su armonía
la siento tan vibrante que hago mía
cuanto escancio en su trova de hechicera.

¡Es que abrí la ventana hace un momento
y en las alas finísimas del viento
me ha traído su sol la Primavera!



Stefan Zweig (1881-1942)

Resumen

El mundo en el que nació Stefan Zweig fue el heredado por la estabilidad burguesa de la Europa de la segunda mitad del siglo XIX, que se refleja mucho en la tersura formal de su obra. Él creía fielmente en ella —consideraba a Europa su patria, más que Austria—, que el mundo estaba bien como era y que así tenía un futuro promisorio. La Primera Guerra Mundial, como a muchos, lo toma por sorpresa en Alemania y Austria y lo obliga a una serie de reconsideraciones filosóficas y morales. El mundo dejó de ser lo que él creía. El inicio de la Segunda Guerra Mundial, instalado en Londres, en cambio, es algo que veía venir como una fatalidad, a partir del ascenso de Hitler en el poder. En su caso, como en el de muchos intelectuales judíos, lo somete a una peregrinación por los más diversos lugares. Su obra, de gran equilibrio entre lo formal y lo conceptual, se transmuta en una sombra, de la que advierte que, de cualquier modo, debe haber una luz que la proyecta. En 1942, en Brasil, decide suicidarse junto con su esposa.

Abstract

The world in which Stefan Zweig was born inherited bourgeois stability of Europe in the second half of the nineteenth century, and this is reflected on formal smoothness of his work. He trust faithfully in Europe —considered his homeland, rather than Austria— that the world was fine as it was and it just had a promising future. World War I, like many, took him by surprise in Germany and Austria and forces him to a series of philosophical and moral reconsiderations. The world was no longer what he believed. The start of the Second World War, based in London, is something he saw coming as inevitable and as a fatality, from the rise of Hitler to power. In his life, as in many Jewish intellectuals, this situation submits him to a pilgrimage to the most diverse places. His work, of great balance between the formal and conceptual, is transmuted into a shadow, which warns that, in any case, there must be a light that projects. In 1942, in Brazil, decides to commit suicide along with his wife.

Palabras clave / Key words: Stefan Zweig, escritores judíos, escritores austriacos, nostalgia por el mundo perdido / Stefan Zweig, Jewish writers, Austrian writers, nostalgia for de lost world.

STEFAN ZWEIG Y EL SUICIDIO: NOSTALGIA DE UN MUNDO PERDIDO

Tomás Bernal Alanis*

Muerte
Ni temor, ni esperanza
Visitan al animal agonizante.
Un hombre aguarda su fin
Y todo teme y espera.
Muchas veces murió,
Levantándose otras tantas.
Un gran hombre en su orgullo
Confrontando asesinos
Arroja su desdén sobre esa
Transferencia del aliento.
Conoce bien la muerte hasta los huesos.
El hombre ha creado la muerte.

William Butler Yeats (1933).

I. Obertura

El suicidio en el mundo de las letras, del acto creativo en todas sus manifestaciones, ha sido una constante en las sociedades modernas. El papel de la individualidad se ha acentuado en el proceso de la creación literaria como un ingrediente fundamental en la composición y desarrollo de los escritores.

El suicidio como negación de la vida es una respuesta a múltiples condiciones individuales y sociales que han marcado el temperamento del arte y sus obras. El artista también mantiene en tensión constante su condición humana, las respuestas que le da a la vida también son apuestas por su obra y su significado.

* Departamento de Humanidades, UAM Azcapotzalco.

Uno de los muchos suicidas en la historia de la literatura universal es el escritor austriaco Stefan Zweig (1881-1942) que, como a muchos de sus colegas, le tocó vivir en un mundo turbulento lleno de cambios y presiones por un ambiente cargado de pasiones, guerras y, en fin, en un momento donde la humanidad, y Europa, en particular, buscaban caminos para salir de la crisis.

A Stefan Zweig le tocó compartir el fin de una época cifrada en el progreso y en una paz duradera, la época dorada tanto del imperialismo como del mundo burgués, pero también presencié dos guerras mundiales y una etapa de luchas desatadas por la pasión nacionalista de las potencias mundiales y sus intereses. De la calma aparente a la tormenta, de la luz a la sombra, son algunos paisajes que hicieron de Stefan Zweig un escritor emblemático de todo un periodo histórico lleno de contradicciones, esperanzas, ilusiones y derrotas de un pensamiento humanista arrastrado por la vorágine de la guerra y el dolor.

Él, al igual que muchos otros intelectuales, fue suicida por un ambiente de odios y posiciones políticas muy claras en pro de nacionalismos beligerantes en el ajedrez del mundo. Vayamos a recrear un poco la vida y la obra de Stefan Zweig para entender su alma y la salida que buscó al final de su vida: el suicidio.

II. Datos biográficos

El escritor Stefan Zweig nace en Salzburgo en 1881. Proviene de una familia judía, en la que el interés no solamente era el espíritu emprendedor, comercial e industrial, sino el formar hijos con una educación y un conocimiento de la vida.

La educación era rígida, basada en el modelo monárquico y con una verticalidad de la autoridad en el imperio austriaco, que nos recuerda ese mundo noble y marcial expresado en la música de *La marcha de Radetzky*, de la cual, posteriormente, el gran novelista judío Joseph Roth haría una novela con el mismo título para hablar de la decadencia del imperio Austriaco. Entre la corte marcial y la música, Zweig encontró la forma de educación estricta y severa:

En primer lugar, tenían que educarnos de tal manera que aprendiésemos a respetar lo establecido como algo perfecto e inamovible, infalible la

opinión del maestro, indiscutible la palabra del padre, absoluta y eternamente válidas las instituciones del Estado.¹

En 1901 publica su primer libro de poesía *Cuerdas de plata* y su segunda obra poética a *Las primeras coronas* (1906), en el género del teatro escribió, entre otras obras, *Thersite* (1907), *Jeremías* (1916) y *La casa al borde del mar* (1911), entre innumerables títulos de ficción podemos mencionar: *La estrella bajo el bosque* (1903), *El amor de Erika Ewald* (1904), *Amok* (1922), *La confusión de los sentimientos* (1926), *Carta de una desconocida* (1927), *Veinticuatro horas de la vida de una mujer* (1929), *La impaciencia del corazón* (1939), *Novela de ajedrez* (1941), y en el género de biografía encontramos: *Emile Verhaeren* (1910), *Fouche, el genio tenebroso* (1929), *La curación por el espíritu* (1931), *María Antonieta* (1932), *María Estuardo* (1934), *Erasmus de Rotterdam* (1934), *Romain Rolland* (1921), *Magallanes* (1938), *Momentos estelares de la humanidad* (1927), *La lucha contra el demonio: Hölderlin, Kleist, Nietzsche* (1925), entre otras, y por último, su autobiografía: *El mundo de ayer* (1942).

III. Cultura del espíritu

El escritor austriaco pertenece a una generación de pensadores de corte humanista que van a transitar entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Entre algunos de los más connotados se encuentran: Rabindranath Tagore (Premio Nobel de Literatura 1913), Romain Rolland (Premio Nobel de Literatura 1915) y Hermann Hesse (Premio Nobel de Literatura 1946).

Stefan Zweig resguarda en su escritura un espíritu humanista clásico, donde la forma y el contenido armonizan en una obra equilibrada en busca de ese espíritu europeo. Espíritu que encontramos en las lecturas y amistades que tiene Zweig en su carrera literaria. Hay una unidad que será resquebrajada por la irrupción violenta de las dos guerras mundiales que le tocó vivir al pensador y conocedor de la cultura europea.

Este acercamiento lo logra desde su niñez, como lo anota un estudioso de su obra, Jean Jacques Lafaye:

¹ Stefan Zweig, *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, Barcelona, Acantilado, 2011, p. 58.

Devorando los textos infantiles, Stefan Zweig descubre su capacidad para jugar con la imaginación y penetrar en los misterios de la vida. Conquista así, para siempre, una existencia propia, un destino que no se parecerá a ningún otro, será modesto o grandioso. El libro es testimonio, constituye el recuerdo de otros tiempos y lugares, y trasciende a través de las palabras y el espacio y los años. La primera lección de lectura consiste en que todo comienza y acaba en los libros, y que nuestra propia vida es también un libro a descifrar.²

En su formación lectora, en sus estudios y en sus innumerables viajes por Europa irá formando el carácter individual y libre de Stefan Zweig. La libertad del individuo será uno de los grandes temas en sus obras y en su vida personal, como derrotero de la experiencia vital.

El mundo en que le tocó crecer es el mundo del imperio de los Habsburgo, de una burguesía noble y de buena cuna, de un tiempo inmutable y ordenado que ve en las diferencias sociales una armonía que permite vislumbrar un futuro brillante y lleno de prosperidad.

Los ecos decimonónicos del papel de la ciencia, de las fuerzas pujantes de la economía y la historia, de la fortaleza y ampliación de la producción industrial, de una paz conservada en los principios de la razón y del entendimiento entre los pueblos, entre otros factores, parecían apuntar a un futuro próspero y a una carrera sin mayores obstáculos hacia el progreso y el fin de la historia.

Este sentimiento de prosperidad, fortaleza y una gran paz perpetua, aparecían a los ojos de Stefan Zweig como el único horizonte posible para Europa y el mundo, para una mañana radiante y segura, como lo expresa en su extraordinario libro publicado póstumamente *El mundo de ayer*:

El siglo XIX, con su idealismo liberal, estaba convencido de ir por el camino recto e infalible hacia “el mejor de los mundos”. Se miraba con desprecio a las épocas anteriores, con sus guerras, hambrunas y revueltas, como a un tiempo en que la humanidad aún era menor de edad y no lo bastante ilustrada. Ahora en cambio, superar definitivamente los últimos restos de maldad y violencia sólo era cuestión de unas décadas y esa fe en el “progreso” ininterrumpido e imparable tenía para aquel siglo la fuerza de una verdadera religión.³

² Jean-Jacques Lafaye, *Una vida de Stefan Zweig. Nostalgias europeas*, Barcelona, ALREVES, 2009. p. 17.

³ S. Zweig, *op. cit.* p. 19.

Para Stefan Zweig y su generación el mundo debía de permanecer en un estado de reposo, de cambio permanente, pero bajo un ritmo sosegado y apegado a los valores burgueses de la libertad, la prosperidad y la creación. En fin, a un mundo anclado en el respeto y el honor, viejas ideas de la Europa monárquica decimonónica.

Este espíritu que compartió con grandes poetas y escritores como: Emile Verhaeren, Paul Valéry, Paul Verlaine, entre otros, textos de los cuales vertió al idioma alemán, compartiendo con ellos esa época de paz y desarrollo comercial-industrial que invadió Europa, en general, y en particular, a Viena a finales del siglo XIX, como lo expone en sus memorias:

Y es que en el siglo que me tocó vivir y crecer no fue un siglo de pasión. Era un mundo ordenado, con estratos bien definidos y transiciones serenas, un mundo sin odio. El ritmo de las nuevas velocidades no había pasado todavía de las máquinas –el automóvil, el teléfono, la radio y el avión– al hombre; el tiempo y la edad tenían otra medida.⁴

Son el cruce de culturas en la Europa media, la tierra del Danubio, el florecimiento cultural y material, el camino innegable de una prosperidad comercial las que dan pauta para que Viena se convierta en una capital cultural, en un crisol de manifestaciones que van desde la ópera a la arquitectura, de los valeses a los asomos del vanguardismo psicoanalítico de Sigmund Freud.

Con la publicación de *Tres maestros: Balzac, Dickens, Dostoiévski* (1919), *La lucha contra el demonio* (1925) y *La curación por el espíritu* (1931) Stefan Zweig entra a la riqueza del pensamiento occidental en su faceta de crítico literario, dando pie a una visión del hombre y de Europa en sus aspectos decadentes. En ellos habla de la grandeza del genio creador, como fue el caso de Friedrich Nietzsche y Friedrich Hölderlin y Heinrich Von Kleist que terminan en el vacío:

El demonio es, en nosotros, ese fermento atormentador y convulso que empuja al ser, por lo demás tranquilo hacia todo lo peligroso, hacia el exceso, al éxtasis, a la renunciación y hasta a la anulación de sí mismo.⁵

⁴ *Ibíd.*, p. 46.

⁵ S. Zweig, *La lucha contra el demonio*. Barcelona, Plaza & Janés, 1961, p. 7.

Esa fuerza que destruye los espíritus pero que a la vez los ensalza en una posición única de luchadores, de creadores de pensamientos que trasgreden el ideal de la época, que recupera el sentido trágico del hombre y de la historia.

Pero también se inicia en el estudio del suicidio, como es el caso del dramaturgo alemán Heinrich Von Kleist, que lo va a marcar profundamente en su visión trágica del mundo, así como por la frase lapidaria de Nietzsche: “Dios ha muerto”. También una etapa importante en la vida y pensamiento de Zweig son los acontecimientos sociales y militares que se darán a principios del siglo XX:

El sentimiento trágico de la existencia existe ya en el fondo de la literatura de Zweig, que siempre ansía descubrir la extraordinaria tensión nerviosa, la pasión secreta que dirige la vida y los acatos de una persona. Esta explosiva densidad que le gusta rozar, ejerce sobre su alma una atracción peligrosa, sobre todo en el comienzo de un siglo que él veía hundirse por partida doble.⁶

Los vientos de guerra soplan en el horizonte. La conflagración de 1914 derrumba todos los valores de un mundo feliz. Ahora son las armas y los discursos nacionalistas lo que incita a la lucha y el rencor entre las naciones, como enfatizó Zweig en un profundo y esclarecedor ensayo denominado *Los jardines en la guerra* de 1939:

Entre las muchas personas que en Europa han tenido el triste privilegio de asistir con los ojos bien abiertos a las dos guerras mundiales, a mí me estaba reservado verlas desde frentes distintos. Viví la primera en Alemania y Austria, y la segunda desde Inglaterra-[...] En 1914, la declaración de guerra fue para Viena como una borrachera, como un éxtasis[...] En 1939, la guerra no fue una sorpresa repentina, sino un temor que se convertía en realidad. En todos los países la habían visto aproximarse más y más desde el advenimiento de Hitler al poder.⁷

Ante este desconcierto mundial Zweig voltea para buscar a los grandes espíritus que con sus ideas y acciones nos despejan este horizonte anegado en sangre y muerte. Así visita, conoce, lee y mantiene contacto con algunas de las grandes almas del momento: Mahatma

⁶ Jean-Jacques Lafaye, *op. cit.*, pp. 54-55.

⁷ S. Zweig, “Los jardines en la guerra”, en *Tiempo y Mundo*, Barcelona, Juventud, 2004, pp. 95-96.

Gandhi, Rabindranath Tagore y, sobre todo, Romain Rolland, músico y escritor de alma noble y generoso con los mejores ideales de esa Europa secuestrada por la guerra y por el odio, para Zweig la amistad con este último significó:

Y Romain Rolland es ese hombre musical en lo más hondo de su ser. La música le enseñó en primer término a considerar a todos los pueblos como una unidad de sentimiento. Pero no captaba sólo la música con el sentimiento, también con la inteligencia, con el empeño, con la pasión.⁸

IV. Demonios sueltos

Rolland estuvo presente en el desencanto que sufría Zweig entre las dos guerras mundiales. Autor de aquella novela *Rio Jean Christophe* (1904-1912), que marcó el espíritu europeo por encontrar voces que acercaran a los hombres en disputa a un acercamiento espiritual.

Por ello, en una carta de Stefan Zweig a Hermann Hesse, firmada el 13 de diciembre de 1922, recrea el autor la afinidad con el escritor alemán más allá del tiempo y la amistad:

También yo siento, cuando miro en retrospectiva todos estos años, que entre nosotros hay una curiosa andadura conjunta en la lejanía. No es casualidad que, hace ya más de veinte años, hayamos comenzado con esa afinidad en la poesía y luego hayamos coincidido una y otra vez en cuestiones decisivas como la guerra o Rolland[...]⁹

Peregrino de Europa y América, Zweig busca una salida a la crisis del hombre. Su pacifismo se acentúa y sus conferencias sobre lugares y grandes hombres lo llevan al misterio de la creación. Esta conferencia dada en Estados Unidos en 1938 sintetiza en mucho su pensamiento en el campo del arte:

Así pues, si queremos expresar en una fórmula el auténtico acontecer del proceso artístico, no debemos hacerlo con la disyuntiva “inspira-

⁸ S. Zweig, “Romain Roland”, en *El legado de Europa*, Barcelona, Acantilado, 2003, p. 112.

⁹ Hermann Hesse, S. Zweig, *Correspondencia*, Barcelona, Acantilado, 2009, p. 128.

ción o trabajo”, sino “inspiración más trabajo”. Crear es una lucha continua entre la inconciencia y la conciencia. Sin ambos elementos no puede realizarse el acto artístico.¹⁰

Se convierte Zweig en una voz disidente, defensora de la paz y la fraternidad de los hombres. Más allá de doctrinas o banderas, Zweig cree en la posibilidad de crear un gran “espíritu universal”, de generar un pensamiento de cooperación y entendimiento entre los hombres.

Su desesperación ante la contienda bélica llevada por el nacionalismo en tierras europeas, la quema de sus obras y las de muchos autores más (Thomas Mann, Sigmund Freud, entre otros), lo incitan a buscar otros mundos, espacios para la creación y la hermandad humana.

Zweig se encontró prisionero en la nostalgia del viejo mundo, de la vieja Europa, de ese sencillo e imprescindible sentido de la vida común que da aliento a los hombres por su peregrinar en esta tierra. La jaula de la melancolía invadió el ánimo del autor austriaco, creando en él un sentimiento permanente de derrota y desconsuelo.

La profunda sentencia de Albert Camus se había cumplido:

No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: es el suicidio. Juzgar que la vida vale o no vale la pena de ser vivida es contestar a la cuestión fundamental de la filosofía.¹¹

Esta pregunta se la hizo varias veces a lo largo de su vida Stefan Zweig. Su peregrinar por París, Londres, Amsterdam, Berlín, Estados Unidos, Argentina, Brasil, lo convirtió en un permanente refugiado, en un exiliado atormentado por las fuerzas sociales que empujaban al hombre a un vacío existencial, a una incomodidad ante la vida, a ese desdén por permanecer agobiado por los acontecimientos de una conflagración de enormes proporciones materiales y espirituales como era la Segunda Guerra Mundial.

A ello se tuvo que enfrentar aquel hombre educado en los valores de un mundo estable y confortable, a ese mundo que pensó que era inmutable:

¹⁰S. Zweig, “El misterio de la creación artística”, en *Tiempo y mundo*, Barcelona, Juventud, 2004, p. 215.

¹¹Albert Camus, “El mito de Sísifo”, en *Ensayos*, Madrid, Aguilar, 1981, p. 93.

Y sabía que una vez más todo lo pasado estaba preescrito y todo lo realizado, destruido: Europa, nuestra patria, por la que habíamos vivido, sería devastada más allá de nuestras propias vidas. Comenzaba algo diferente, una época nueva, pero ¡cuántos infiernos y purgatorios había que recorrer todavía para llegar a ella!¹²

La suerte estaba echada, Stefan y su esposa Lotte se suicidan a principios de 1942 en Brasil. Las sombras del presente se habían posado por fin sobre ese espíritu rebelde que vislumbró en el suicidio la única forma de escapar a la barbarie humana.

V. *Opus Finis*

Stefan Zweig es un digno representante del mundo burgués. Su espíritu libre y humanista lo convertían en uno de los autores de lengua alemana más leídos en la primera parte del siglo XX.

Su espíritu rebelde y aventurero le hace conocer múltiples realidades de un mundo que parece fincado en principios inamovibles. El mundo europeo de fin de siglo, sustentado en el progreso, la ciencia, la cultura y el avance industrial hacen de Viena, la capital austriaca, un hibridismo descomunal de manifestaciones culturales.

Poeta, traductor, ensayista, novelista, pero sobre todo, estudioso del mundo que le tocó vivir, Zweig se convierte con su mirada clínica en un médico de almas. El estudio psicológico, profundo y versátil de sus personajes literarios hace de él un maestro de la condición humana.

Observador profundo de la realidad social y microsocia, conocedor de los deseos y pasiones humanas, Zweig encontró al final en su vida atormentada el motivo de su final. Y como bien lo dice en ese extraordinario libro de memorias: *El mundo de ayer*, el final de ellas es el colofón de su vida.

Mientras regresaba a casa, de pronto observé mi sombra ante mí, del mismo modo que veía la sombra de la otra guerra detrás de la actual. Durante todo ese tiempo, aquella sombra ya no se apartó de mí; se cernía sobre mis pensamientos noche y día, quizá su oscuro contorno se proyecta también sobre muchas páginas de este libro. Pero toda sombra

¹² S. Zweig, *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, Barcelona, Acantilado, 2011, p. 546.

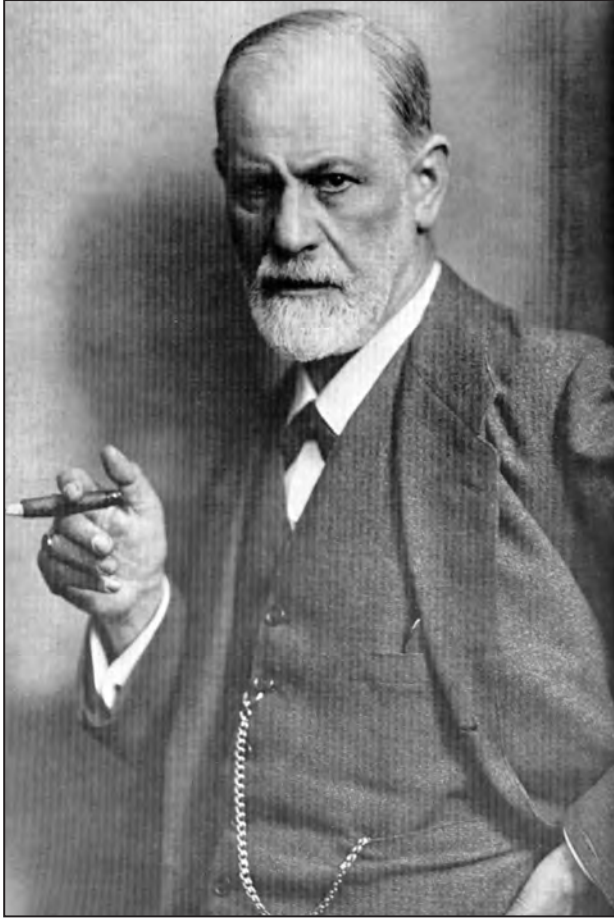
es, al fin y al cabo, hija de la luz y sólo quien ha conocido la claridad y las tinieblas, la guerra y la paz, el ascenso y la caída, sólo éste ha vivido de verdad.¹³

Tenía razón Zweig, los claroscuros son el retrato de los seres humanos en su paso por la vida. Él conocía los tonos, su decisión de quitarse la vida sólo fue la nostalgia por un mundo perdido.

Bibliografía

- Zweig, Stefan. *Tiempo y mundo*. Barcelona, Juventud, 2004.
- . *El legado de Europa*. Barcelona, Acantilado, 2003.
- . *Novela de ajedrez*. Barcelona, Acantilado, 2001.
- . *Jeremías*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1954.
- . *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*. Barcelona, Acantilado, 2011.
- . *Verhaeren*. Buenos Aires, TOR, 1944.
- . *El genio creador*. Buenos Aires, TOR, 1956
- . *La lucha contra el demonio*. Barcelona, Plaza & Janés, 1961.
- . *Fouché. El genio tenebroso*. Barcelona, Juventud, 2001.
- . *Tres maestros. Balzac, Dickens, Dostoiévski*. México, Porrúa, 2001.
- . *La curación por el espíritu*. Buenos Aires, Ediciones Anaconda, 1941.
- Lafaye, Jean Jacques. *Una vida de Stefan Zweig. Nostalgias europeas*. Barcelona, ALREVES, 2009.
- Villena, Luis Antonio de. *La felicidad y el suicidio*. Barcelona, Bruquera, 2007.
- Durkheim, Emile. *El suicidio*. Buenos Aires, Ediciones Libertador, 2009.
- Álvarez, Al. *El dios salvaje. El duro oficio de vivir*. Barcelona, Emecé Editores, 2003.
- Camus, Albert. *Ensayos*. Madrid, Aguilar, 1981.
- Hesse, Hermann y Stefan Zweig. *Correspondencia*. Barcelona, Acantilado, 2009.

¹³ *Loc. cit.*



Sigmund Freud (1856-1939)

Resumen

Cuando Sigmund Freud falleció en Londres, el 23 de septiembre de 1939, la comunidad médica y el público en general, recibieron la noticia sin sobresaltos, como un deceso más, entre otros, de un destacado médico, neurólogo y psiquiatra, que se encontraba aquejado por una enfermedad terminal, que tarde o temprano, pondría fin a su vida. Tuvieron que pasar 33 años para que conociéramos la verdad sobre ese suceso. Freud le pidió a su médico, el doctor Max Schur, que lo ayudara a bien morir, es decir, le solicitó que lo “asistiera” en este duro trance. La importancia del personaje y las peculiaridades que rodean el acto nos parecieron interesantes para compartirlas con los lectores pues pensamos que la manera en que se realizó ejemplifica un paradigma o modelo del suicidio asistido.

Abstract

When Sigmund Freud died in London, on September 23rd 1939, medical community and public in general received the news without any shock; it was another passing, from a prominent neurologist and phychiatrist, whom had a terminal disease. It took thirty three years to know the true of this event. Freud asked his physician Dr. Max Schur, to help on his well die, meaning to help him to commit assisted suicide. The transcendence of this well-known person and the peculiarity around his death are in this paper to share with the reader an example of the paradigm or model for assisted suicide.

Palabras clave / Key words: Sigmund Freud, suicidio asistido por un médico, literatura y psicoanálisis / Sigmund Freud, physician-assisted suicide, literature and psychoanalysis.

FREUD: PARADIGMA DEL SUICIDIO ASISTIDO

Myriam Rudoy C.*

I. El intelectual

Sigmund Freud fue una de las personalidades más importantes y destacadas del siglo XX, no sólo en su campo, la psicología moderna, sino que sus ideas cambiaron la percepción que hombres y mujeres de su siglo tuvieron de sí mismos; al mismo tiempo, sus descubrimientos fueron semillero para la reflexión y la creación y aparecen recogidos y transformados principalmente en la literatura y el arte. El lenguaje freudiano se convirtió en una valiosa herramienta para la comprensión de la psique humana del mundo occidental.

Nacido en Freiberg, —hoy Pribor, República Checa—, un pueblecito de Moravia, que formaba parte del imperio austro-húngaro, en 1856, e hijo mayor de siete hermanos de una familia judía, el doctor Freud, fundador del psicoanálisis, combinó una serie de elementos para desarrollar sus hipótesis: a través de su propio proceso de auto-reflexión se interesó en indagar sobre los temores y fantasías que tenemos desde niños, de los que se propuso encontrar sus detonadores; también buscó mediante los tratamientos médicos nuevos de aquella época, como la hipnosis, maneras distintas de tratar a los enfermos mentales, a su vez, descubrió que los sueños hablan de manera simbólica sobre nosotros, por mencionar sólo algunos de ellos. Correlacionó algunas intuiciones suyas con una aguda y original lectura de la literatura griega y latina, y de ciertas narraciones míticas, a las que sumó el estudio y conocimiento de la antropología de los pueblos primitivos, encontrando recurrencias, asociaciones y explicaciones que, supuso, podían categorizar al hombre de manera

* Editora en Conaculta.

general y arrojar luz sobre algunas de sus conductas y acciones. El papel que Freud otorgó a la sexualidad fue una variable de capital importancia para la formación de su teoría psicológica. Estaba convencido de que el análisis de la sexualidad daba como resultado un entendimiento más profundo y complejo de nuestra mente y sentaba las bases para otorgar un fundamento científico a la psicología. Al mismo tiempo, ofrecía la posibilidad de “curar” a los pacientes aquejados por enfermedades “del alma”.

Términos como libido, complejo de Edipo, pulsiones, consciente, inconsciente o terapia psicoanalítica, se volvieron moneda común. Esa aguda, ingeniosa e iluminadora red conceptual que creó Freud cumplió una función esclarecedora acerca del comportamiento humano, al explicar que ciertos actos humanos se realizaban al margen de la racionalidad y desde un espacio desconocido para los hombres, aunque regidos por ciertas causas. Además de los descubrimientos y la categorización que realizó sobre los seres humanos y sus problemas psíquicos, Sigmund Freud fue también un destacado líder intelectual de su especialidad. Muchas de las corrientes que nacieron a principios de siglo derivan de la actitud que otros colegas suyos tuvieron frente al psicoanálisis. Tal fue el caso de especialistas como Carl Gustav Jung, Otto Rank, Alfred Adler y Sándor Ferenczi, entre otros, que crearon a su vez, escuelas continuadoras o disidentes. Es importante comentar aquí que el acento en la sexualidad hizo que durante la larga y compleja elaboración de su teoría, tuviera que enfrentarse con fuertes críticas y una férrea oposición, principalmente de los psiquiatras de su tiempo.

2. El sistema psicoanalítico y el instinto de muerte

Mientras elaboraba su teoría, Freud fue nombrando y encontrando categorías explicativas de la conducta humana. Para poder entender acciones y pensamientos aparentemente no relacionados con la realidad, Freud supuso la existencia de una fuerza básica subyacente en todo individuo a la que llamó *inconsciente*,¹ que se genera en los primeros años de vida y que reprimimos por relacionarla con sentimientos malos o poco decentes, que aunque pugnan por salir, los

¹ Citado por Juan del Col en: *Psicoanálisis de Freud y religión: estado actual de ambigüedades por resolver*, Bs. As., 1996, núm. 18, col. “Estudios”, pp. 9-10.

mandatos éticos o estéticos que tiene cada sujeto los detienen. El inconsciente no es una supraconsciencia ni una subconsciencia, tiene un reino propio al que no tiene acceso la conciencia. Pero aunque no sea observable se muestra en determinados momentos o comportamientos,² aparece en los sueños. Freud afirmó que los sueños son: “el camino real al inconsciente”,³ por ello los analizaba cuidadosamente en las terapias. También se accede al inconsciente en los chistes, los *lapsus lingue* y los actos fallidos.

Todos los fenómenos psíquicos derivan de los impulsos (*Trieb*), que muchos han traducido como instintos, pero que algunos teóricos prefieren llamar pulsiones porque la pulsión, a diferencia del instinto, es: “moldeable y flexible”.⁴ Las pulsiones son reguladas por dos principios: el del placer y el de la realidad. El primero quiere que se satisfaga lo que uno desea de manera inmediata, y cuando tal satisfacción no se realiza aparece el segundo, el principio de realidad, y esto da como resultado un ajuste, que puede ocurrir o bien por transferencia o bien por sublimación.⁵ Es precisamente cuando no se logran ajustar los deseos que se generan las enfermedades psíquicas. La pulsión más amplia y que mueve al hombre es la libido:

[...] una energía pulsional relacionada con todo aquello susceptible de ser comprendido bajo el nombre de amor, o sea, amor sexual, amor del individuo a sí mismo, amor materno, y amor filial, la amistad, amor a la humanidad en general, a objetos y a ideas abstractas.⁶

De allí que la evolución de la personalidad del sujeto se desarrolle al mismo tiempo que la libido.

Freud ofrece después una caracterización de los agentes de la personalidad:⁷ el ello (fuerzas inconscientes básicas e instintivas), el yo (instancia que gobierna al ello, es el consciente de la persona, está regido por el principio de realidad) y el super-yo (constituido por las normas familiares, morales y sociales recibidas de manera

²“Freud: las fuerzas inconscientes de la mente y la cultura”, en <http://goo.gl/UFjFIX>. [Consulta: 7 de septiembre de 2013.]

³*Loc. cit.*

⁴*Loc. cit.*

⁵J. del Col, *loc. cit.*

⁶Sigmund Freud, *Tres ensayos sobre una teoría sexual*, citado en “Freud: las fuerzas inconscientes de la mente y la cultura”, en <http://goo.gl/UFjFIX>. [Consulta: 7 de septiembre de 2013.]

⁷*Loc. cit.*

pasiva y automática).⁸ Derivado del descubrimiento del instinto del yo, que se sumó al del placer, Freud en su última época añadió después otras dos pulsiones fundamentales en el individuo: el instinto de Eros y el instinto de tanatos:

Después de largas dudas y vacilaciones, hemos decidido suponer la existencia de dos impulsos básicos, Eros y el impulso destructivo [...] El fin del primero [...] consiste en establecer unidades siempre más grandes y preservarlas [...], el fin del segundo, contrariamente, consiste en deshacer conexiones y, de este modo, destruir seres. [...] el objetivo final del impulso destructivo es reducir los seres al estado inorgánico [...] por eso podemos llamarlo impulso de muerte.⁹

El primero o instinto de vida está compuesto por los instintos sexuales: el amor, la conservación del sujeto y de la especie y las sublimaciones; “afán de mantener la unidad física y psíquica,¹⁰ en tanto que el segundo —generado por una dialéctica de oposiciones— es el instinto de muerte”. Es el estadio más primitivo porque los seres vivos tienden a volver a su estado inorgánico. Lo notamos por la presencia en los individuos con actitudes autodestructivas. Cuando un sujeto se porta agresivo, lo puede ser consigo mismo o con los otros, esto puede generar una cadena negativa, tal conducta es una manifestación externa del instinto de muerte. Para algunos estudiosos del freudismo, esta categoría tiene carácter especulativo o filosófico; sin embargo, éste es el lugar en que sitúa Freud a la muerte: en un sitio de paridad e importancia respecto de la vida. Curiosamente en esta idea de la vuelta a lo más primitivo o inanimado hallamos un resabio darwinista.

Así pues, la muerte es, por un lado, complemento de la vida y por otro, su opuesto. Hay un camino en que ocurre la disolución de las unidades, la pasividad, y la separación, esta vía es el tanatos.¹¹

3. La actitud ante las muertes reales

Como hombre, esto es, como hijo, como padre, como amigo o colega, Freud experimentó el pesar por la muerte de sus seres queri-

⁸ J. del Col, *loc. cit.*

⁹ S. Freud, *Más allá del principio del placer*, citado por www.hugotorrente.com.ar/FREUD-Y-LOS-SISTEMAS-MOTIVACIONALES.pdf [Consulta: 19 de agosto de 2013.]

¹⁰ “Eros” en *Diccionario de psicología científica y filosófica* en www.e-torredebabel.com/Psicología/Vocabulario/Eros.html [Consulta: 19 de agosto de 2013.]

¹¹ J. del Col, *op cit.*, p. 10.

dos. La muerte nos hace reflexionar, por un lado, en la relación que hemos tenido con la persona fallecida, que se manifiesta en la memoria que nos hace reconstruirla, y por otro, sentimos la ausencia, sufrimos la extrañeza y el dolor frente a la desaparición física. Esta circunstancia nos hace preguntarnos qué hay más allá, y si hay o no algo más. En el caso de Freud, como no era religioso, pensaba que al morir todo terminaba.

Y sobre la manera en que la tristeza, el pesar y el recuerdo se interrelacionan, citaremos un fragmento de una carta dirigida a Wilhelm Fliess donde se refiere a la muerte de su padre:

Por alguno de esos oscuros caminos que corren detrás de la conciencia “oficial”, la muerte del anciano me ha afectado hondamente. Le estimaba mucho y lo comprendía muy bien. Ejerció una gran influencia en mi vida con su mezcla de sabiduría profunda y fantástica ligereza de ánimo. Cuando murió hacía tiempo que su vida había terminado, pero ante la muerte todo el pasado vuelve a despertar dentro de uno mismo.¹²

En *La interpretación de los sueños* ubica el estatus que le otorgará a este hecho en su existencia:

[...] este libro tiene [...] una importancia subjetiva que no pude entender hasta que lo hube concluido. Ha sido, ahora lo comprendo, una parte de mi autoanálisis, mi reacción frente a la muerte de mi padre, es decir, al acontecimiento más importante, la pérdida más decisiva en la vida de un hombre. Después de haber reconocido este hecho me sentí incapaz de borrar las huellas de esa impresión.¹³

Como médico, sufre la impotencia de saber que Sophie, una de sus hijas, considerada por él como su favorita, ha muerto, a los veintisiete años el 25 de enero de 1920, de una gripe infecciosa, mal incurable en aquella época.

En un fragmento de una carta dirigida a su yerno Max Halberstadt escribe:

[...] que habernos arrebatado a Sophie ha sido un acto brutal y absurdo del destino. Algo acerca de lo cual no podemos protestar ni cavilar, sino tan sólo bajar la cabeza, como pobres y desvalidos seres humanos con los que juegan los poderes superiores.¹⁴

¹² Ernst Freud, Lucie Freud, e Ilse Grubrich-Simitis (comps.). *Sigmund Freud. Su vida en imágenes y textos*, Italia, Paidós, 1998, p. 160.

¹³ *Loc. cit.*

¹⁴ *Loc. cit.*

4. El pacto

Freud se entera de que existe sospecha de cáncer en su paladar en 1923. El diagnóstico: leucoplasia proliferativa papilar. Su, en ese entonces, médico personal, Felix Deutsch, había decidido ocultarle el diagnóstico por miedo a que se suicidara. Tiempo después y como resultado ante algo que consideró una deslealtad, Freud decide cambiar de médico y en 1928 opta por Max Schur a sugerencia de su colega y amiga, Marie Bonaparte. Se trataba de un joven internista nacido en Stanislaw, ahora Ucrania, egresado de la facultad de medicina de la Universidad de Viena, quien había asistido a las conferencias de Freud, se psicoanalizó con Ruth Mack Brunswick de 1924 a 1932 y fue aceptado como miembro en la Sociedad psicoanalítica de Viena en 1932. El doctor Schur había hecho su especialidad en la *Poliklinik* de Viena y permaneció allí como docente-asociado en medicina interna hasta su salida de Viena en 1938.

De acuerdo con su biógrafo, Peter Gay, quien cita documentos del propio Schur, Freud, en la primera cita con el médico, le expresa que siempre va a querer saber la verdad (sobre la enfermedad) y concluye: “prométame algo más, que cuando llegue el momento, no me hará sufrir innecesariamente”.

En el decurso de la enfermedad le realizan una extirpación del maxilar superior y es tratado a base de radiaciones. De allí en adelante será sometido también a otras 33 operaciones. Le colocan una prótesis para separar la boca de la cavidad nasal. Recibe radioterapia y tiene que masticar con sucesivas prótesis incómodas y que le producen dolor, siempre a la espera de una que le acomode mejor. Poco a poco el mal se hace más insidioso. Masticar, deglutir, tragar, oír: sufre de otitis de repetición, hablar y escuchar son procesos que para él se vuelven cada vez más dificultosos. Sin embargo, su actividad intelectual durante esos diez años no cesa. No quiere que le apliquen sedantes: “prefiero pensar en medio del tormento a no estar en condiciones de pensar con claridad”. Publica en ese lapso, entre otros libros: *Dostoyevski y el parricidio*, *El malestar en la cultura*, *Sobre la sexualidad femenina y Esquema del psicoanálisis*. Y psicoanaliza diariamente a ocho pacientes.

Analicemos la figura de Schur, médico joven y talentoso, de familia judía, admirador de Freud, miembro del círculo cercano del creador del psicoanálisis. De su carácter tenemos noticias por comentarios de otros freudianos, sólo citaremos lo que dice Ernest Jones: “es un profesional considerado, de incalculable paciencia, de

gran inventiva e ingenio y de una enorme calidad intelectual”. Así pues, es evidente que Sigmund Freud estaba en buenas manos. Se sentía bien recibido por su médico y existía entre ambos una relación de respeto, aprecio y camaradería.

5. El acto

Como sabemos, Freud consigue finalmente salir de Viena gracias a diversas gestiones diplomáticas —entre ellas, la del cónsul estadounidense en Francia—, cuando Austria ya se encuentra ocupada por el nazismo. Unos años antes, en la Opernplatz de Berlín, el 10 de mayo de 1933, ante una multitud de 70 000 personas, se había realizado una ceremonia pública que consistió en quemar libros, entre ellos, las obras de Freud. En el discurso proferido durante el acto se manifestó lo siguiente: “Contra la glorificación de la vida instintiva que degrada al alma, y por la nobleza del espíritu humano, entrego a las llamas las obras de la escuela de Sigmund Freud”.¹⁵ A lo que Freud repuso lo siguiente: “¡Qué progresos hacemos! En la Edad Media me hubieran quemado a mí, hoy se conforman con quemar mis libros”.¹⁶

El 6 de junio de 1938 realiza el viaje. Llega primero a París y luego cruza el Canal de la Mancha en un *ferryboat*. Tiene 82 años. Y quiere, le escribe a su hijo Ernst, citando en inglés: “*to die in freedom* (morir en libertad)”.¹⁷ Recibe, como relata en su correspondencia, muchas muestras de afecto y reconocimiento, entre ellas, su ingreso a la Royal Society of London, donde se le asigna un lugar en el libro de honor, así lo cuenta en una carta a su amigo, el escritor Arnold Zweig: “Me han entregado un facsímil del libro y si usted estuviera aquí podría mostrarle firmas que van desde Newton hasta Darwin. ¡Buena compañía!”.¹⁸ La recta final es triste y dolorosa. En otra carta del 20 de febrero de 1939, al mismo corresponsal le escribe lo siguiente:

Desde la operación que me hicieron en septiembre padezco dolores en el maxilar que se agudizan lentamente pero sin interrupción, de manera que no puedo realizar mis tareas diurnas ni pasar la noche sin bolsas de

¹⁵ *Ibíd.*, p. 282.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 283.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 286.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 299.

agua caliente y dosis cada vez mayores de aspirina. Ya se ha desprendido en una ocasión un secuestro¹⁹ de regular tamaño y se espera que con la repetición de este proceso concluya el accidente, pero hasta ahora no ha ocurrido así. Estoy desorientado: ignoro si en el fondo se trata de una demora inocua o un avance de este mal siniestro contra el cual luchamos desde hace dieciséis años [...] Entretanto los dolores me consumen.²⁰

A partir de junio Freud empeora. El cáncer afecta una de las mejillas y le produce una úlcera. Cada vez que realiza una actividad debe reposar por largos periodos para volver a recuperar fuerzas. En agosto cierra su consulta. Se siente cada vez más cansado. A partir del 21 de septiembre los informes son contradictorios. Freud llama a Schur y le dice: “usted recuerda nuestra primera conversación en que prometió no dejarme en la estacada cuando llegara el momento. Ahora no es sino tormento y no tiene sentido”.²¹ Schur le asegura que respetará lo prometido. Freud agrega que se lo agradece. En la versión “oficial”, Freud dice a Schur que se lo informe a Anna (la hija menor de Freud). En la versión extraoficial, Freud le indica: “discútalos con Anna y si ella piensa que está bien, entonces póngale fin a esto”. Al parecer, Anna luchó contra la idea pero al final se resignó y aceptó que se pusiera fin a la agonía de su padre.

Schur en la versión oficial indica que le aplicó a Freud dos dosis de morfina de veinte miligramos. ¿Por qué? La justificación médica fue que los dolores experimentados por el paciente eran insoportables. Se trataba de ayudarlo a no sufrir. La primera dosis permitió que Freud cayera en un sueño tranquilo. Schur cuenta que: “En su rostro la expresión de dolor y sufrimiento desapareció”. Pero nuevamente para auxiliarle a continuar evitando el dolor, le aplica doce horas después la segunda dosis de morfina, la cual, explica en su informe, le produjo al paciente, un coma del que ya no regresó a la conciencia debido a lo delicado y débil de su constitución. Más o menos éste fue el parte médico. A la muerte del doctor Schur, él dejó indicado que se podrían consultar las cartas y papeles relacio-

¹⁹ Según DRAE, *secuestro* es un término médico que alude a una porción de hueso que subsiste separada de la parte viva.

²⁰ E. Freud, L. Freud e I. Grubrich-Simitis (coms.), *op cit.*, p. 320.

²¹ Toda la información de este pasaje fue tomada del artículo de Gustavo Figueroa, “Bioética de la muerte de Sigmund Freud. ¿Eutanasia o apropiación?”, en *Revista médica de Chile*, vol. 139, núm. 4, abril 2011, pp. 529-534 y del texto de Mark M. Cohen: “To be or not to be... Some musings about physician-assisted suicide”, en *Permanente Journal*, summer 2001, vol. 5, núm. 3, pp. 1-14.

nados con Freud. En esos documentos privados registra que el deceso se produjo con dosis de treinta miligramos de morfina suministrados en tres inyecciones.

Es evidente que Freud le solicitó a Schur, sin expresarlo de manera directa, que lo ayudara a morir, puesto que él mismo por su debilidad estaba imposibilitado de realizar el acto como ha indicado su biógrafo Gay. Por tanto, lo que ocurrió fue algo deseado por Freud y decidido por él, por ello se trató de una muerte asistida.

Y aunque es cierto que hoy, cuando el debate sobre la eutanasia y la muerte asistida son acciones y temas de discusión, el hecho mismo y sus consecuencias siguen siendo controversiales. Si nos ponemos en el lugar del doctor Schur, ¿qué experimentó un médico que había prometido respetar el juramento hipocrático? La línea donde se le solicita al galeno siempre estar en favor de la vida, dice así: “A nadie daré, aunque me lo pida fármaco letal alguno, ni haré semejante sugerencia. [...] Con pureza y dignidad guardaré mi vida y mi arte...”²² Ese imperativo es casi una descripción del acto que realizó Schur a pedido expreso de su paciente y contraviniendo tal juramento. ¿Acaso pensó Schur que aparecería alguna cura para el cáncer mientras trataba a Freud? ¿Vislumbró al realizar la promesa, la primera vez que vio a Freud, el acto que iba a tener que realizar? Lo que sí sabemos es que el cáncer de Freud fue tratado acuciosamente y con toda la información médica disponible y se aplicaron todos los tratamientos conocidos hasta entonces.

6. Suicidio asistido

Desde la bioética se han establecido una serie de condiciones tanto para la eutanasia, como para la muerte asistida. Recordemos que la ética es la reflexión analítica y crítica sobre los valores y principios que guían nuestras decisiones y comportamientos como seres humanos, en tanto que la bioética es, si seguimos la definición que aparece en la *Encyclopedia of Bioethics*, coordinada por el teólogo estadounidense, Warren Reich: “el estudio sistemático de la conducta humana en el área de las ciencias de la vida y del cuidado sanitario, en cuanto que tal conducta se examina a la luz de los valores

²² Tomado de: “Implicaciones éticas de la prescripción médica” en: <http://etica-bioetica.obolog.com/implicaciones-eticas-prescripcion-medica-2142415>. [Consulta: 20 de agosto de 2013.]

y de los principios morales”. En la actualidad su campo se ha visto enriquecido, pues no trata sólo los aspectos tradicionales de la ética médica, como lo que se discute aquí, sino que incluye a la ética ambiental, que supone fundamentar y discutir los derechos de las futuras generaciones, el desarrollo sostenible y sustentable del planeta, etcétera.

Existen en este momento una serie de condiciones asociadas a la eutanasia y al suicidio asistido que se tienen que tomar en cuenta para ratificar la validez del acto. Entre ellas están: que el paciente sepa toda la verdad sobre la enfermedad que padece, especialmente cuando se trate de una enfermedad incurable. Que durante el transcurso de la enfermedad se hayan utilizado todos los adelantos y tratamientos que sea posible aplicarle al paciente –y que no haya mejorado–. Que exista una relación de iguales entre médico y paciente, esto es interesante, porque en la historia de la medicina y de las enfermedades el médico ha tenido a lo largo del tiempo, por lo menos en los últimos dos siglos, una actitud paternalista, como la de quien está capacitado para “decidir por el paciente” porque sabe más que él sobre lo que le ocurre en el organismo.

Que exista una afirmación expresa y voluntaria del paciente cuando todavía esté en total cordura, racionalidad y competencia para decidir. Que la relación médico-paciente haya sido prolongada. Sólo así habrá en ambos la confianza para “pedir” y “otorgar”. La decisión debe ser producto de un intercambio de opiniones informado y bien sopesado entre el médico y el paciente. Que se hayan considerado todas las alternativas disponibles, si existen. Que el momento en que se decida sea lo más favorable posible de acuerdo con las circunstancias. Que el deseo de morir se haya mantenido sin cambio en un lapso largo. Que el sufrimiento y el dolor sean insostenibles. Se debe elegir el método menos doloroso posible. Y también cuando se pueda, que exista algún familiar al que se integre en la toma de decisión.

7. Últimas consecuencias

Como puede verse, el caso de Freud se vuelve un ejemplo paradigmático del suicidio asistido pues cumple con casi todas las características que se piden para realizar tal acto.

Podemos notar también que Sigmund Freud al decidir libremente, ejerció su autonomía moral puesto que sus valores y opciones

personales fueron aceptados y tomados en cuenta. También se ejerció el principio de justicia puesto que su decisión autónoma no atentó contra la vida, la libertad y los derechos básicos de otras personas, por lo menos, no en cuanto al hecho mismo. Sin embargo, si se toma tal acción como precedente, esa decisión pesa, dentro de la comunidad humana, médica y psicoanalítica como un caso ejemplar de una elección moral bajo ciertas circunstancias específicas que otros pueden tomar como modelo.

Lo mismo ocurre en el caso del doctor Max Schur, su respeto a cumplir con la promesa empeñada, bajo las circunstancias que conocemos, lo llevó a efectuar el acto que se le solicitó. Un acto que también puede ser considerado como modelo. Una vez realizada tal acción, para comprender, analizar y justificar esa muerte asistida, el doctor Schur dedicó varios años de su vida a escribir su monumental obra: *Freud. Leben und Sterben.* (*Freud. Vida y muerte*), publicada por instrucciones suyas, un año después de su muerte.

Bibliografía

- Cohen, Mark M. "To be or not to be... Some musings about physician-assisted suicide", en *Permanente Journal*, summer 2001, vol. 5, núm. 3.
- Del Col, Juan. *Psicoanálisis de Freud y religión: estado actual de ambigüedades por resolver*, Bs. As., s. edit., 1996, núm. 18, colección "Estudios".
- "Eros" en *Diccionario de psicología científica y filosófica*, en www.e-torredobabel.com/Psicología/Vocabulario/Eros.htm
- Figueroa, Gustavo. "Bioética de la muerte de Sigmund Freud. ¿Eutanasia o apropiación?", en *Revista médica de Chile*, vol. 139, núm. 4, abril 2011.
- Freud-Zweig. *Correspondencia*. Barcelona, Gedisa, 1980.
- Freud, Ernst. Lucie Freud e Ilse Grubrich-Simitis (comps.). *Sigmund Freud. Su vida en imágenes y textos*. Italia, Paidós, 1998.
- "Freud: las fuerzas inconscientes de la mente y la cultura", en <http://goo.gl/UFjFIX>.
- "Implicaciones éticas de la prescripción médica", en: <http://etica-bioetica.obolog.com/implicaciones-eticas-prescripcion-medica-2142415>.

Jones, Ernest. *Vida y obra de Sigmund Freud*. Edición abreviada, t. 3. Barcelona, Anagrama, 1981.

Torrente, Hugo. “Freud y los sistemas motivacionales”, en www.hugotorrente.com.ar/FREUD-Y-LOS-SISTEMAS-MOTIVACIONALES.pdf

Archivo personal de Vicente Quirarte



Martín Quirarte Ruiz (1924-1980)

Resumen

La Invencible, novela, prosa poética, varía invención, es la única manera que tiene un escritor para entender las (sin)razones de la decisión entre la vida y la muerte. Una explicación facilitada sería la de exorcizar el duelo por el suicidio del padre. No es el caso. Sí lo es el de entender las necesidades de cumplir una vocación. Por eso el recuento de los detalles significativos de una existencia cifrada en el heroísmo de pensar y de escribir.

Abstract

La Invencible, novel, prose poetry, random invention is the only way for a writer to understand the (un)reasons for the decision between life and death. A simplistic explanation would be to exorcise the grieving of father's suicide. Not the case. But is so to understand the needs to accomplish a vocation. Therefore the remembrance about significant details of a life measured in the heroism of thinking and writing.

Palabras clave / Keywords: Amor, vida, muerte, vocación, desasosiego / Love, life, death, vocation, disquietude.

José Francisco Conde Ortega*

*Así quisiera yo mi último poema
Que fuese tierno diciendo las cosas más
simples y menos intencionadas
Que fuese ardiente como un sollozo
sin lágrimas
Que tuviese la belleza de las flores
casi sin perfume
La pureza de la llama en que se consumen
los diamantes más límpidos
La pasión de los suicidas que se matan
sin ninguna explicación.*

Manuel Bandeira

“Alcohol y amor son dos palabras milagrosamente emparentadas”, escribe Vicente Quirarte.¹ Y Allí encuentra, quizá, la fórmula que encierra la cifra de todos los demonios y todos los ensueños. En ella encuentra “el mismo número de sílabas”, el acento contundente y las vocales “más abiertas y elementales del alfabeto”.² Con ellas se escriben las palabras que necesitan una liturgia que comparten sólo aquellos que han aprendido a tener en el pecho “un perro enloquecido”; los que asumen que para vivir en este mundo hay que saber, únicamente, que la Invencible es una y trina: la Muerte, diosa omnipotente e insobornable; la Vida, encarnación suprema y transitoria, y la Vocación, espíritu laico y exigente.

* Departamento de Humanidades, UAM Azcapotzalco.

¹ Vicente Quirarte, *La Invencible*, p. 103.

² *Loc. cit.*

Son los fundamentos de una religión heterodoxa, pero real; asaz herética, pero firmemente cumplida por oficiantes que entienden la existencia como el arte mayor de los sentidos y la inteligencia; por los que conocen la verdadera luz después de probar el suavísimo licor en los labios de una mujer; por los que convocan a la amistad para librar bien armados los fieros combates rutinarios. Es la religión de los que no saben vivir a medias: los borrachos, los enamorados y los enloquecidos. Los que encontraron en la cantina un lugar para oficiar, a solas, el ritual consagratorio de la vida. A solas, pero dignamente acompañados, como enseñó Efraín Huerta. No “aque-llos que vivieron sin merecer alabanzas ni vituperio”.³ Por eso es mejor inmolarse en el infierno insobornable de la Vida con todas sus consecuencias, escuchando el eco de la voz prudente del “Mantuano Tí tiro”:

Hemos llegado al lugar donde te he dicho que verías
a la dolorida gente que ha perdido el bien de la inteligencia.⁴

Y como toda religión, su santoral es vasto y riguroso; contradictorio muchas veces y otras tantas indiferente. Su figura y sus nombres son invocados a todas horas: Belleza, Verdad, Desencanto, Placer, Libertad, Dicha o Soledad, todos a la espera de prodigar sus dones, aun los más ambiguos. Por eso, tal vez, la potestad de una figura suprema, cuyo manto y advocaciones son el último refugio de los que se atrevieron a preguntar el porqué de todas las cosas en la vida: Nuestra Señora Melancolía, conocida por otros oficiantes como Bilis Negra, Acedia, Demonio del Mediodía. Ella, con su control supersticioso del mundo, ha obligado a todos los guerreros a llegar al límite de sus fuerzas; a pensar, incluso, en la claudicación. No obstante, su designio inexorable es poner al que combate frente a la Laicísima Trinidad, para que entienda su Destino y lo decida. Escribe Vicente Quirarte:

Los auténticos vencidos no se salvan. Los enamorados a veces lo consiguen. Voraces como nadie, el amor los parte como un rayo seco y les otorga la posibilidad de la resurrección. [...] Únicamente el samurái que

³ Dante Alighieri, *La Divina Comedia*. Canto III.

⁴ *Loc. cit.*

se hunde su *obediente acero*, altivo y fulgurante como nunca, es señor de la vida y de la muerte.⁵

Y Vicente Quirarte escribe *La Invencible* como una manera de hacer tangible el esfuerzo de un guerrero –su padre– por entender ese destino insobornable. Es así como indaga en el sentido primigenio de la Vida, la Muerte y la Vocación, la moneda de tres caras, la única con la que el azar no es caprichoso, sino que, por la intervención de la Señora Oscura, va haciendo claros los complejos mecanismos de su causalidad. Un puente, unos amigos, unos libros y otros fragmentos de vida, trazan, de este modo, una bitácora de navegación para entenderse a sí mismo. Como Bernardo Soares, es el amanuense de otro *Libro del desasosiego*. Por eso no podría suscribir la sentencia del lusitano luminoso:

—Amar es cansarse de estar solo: es pues una cobardía y una traición a nosotros mismos (importa soberanamente que no amemos).⁶

Así, el libro se constituye en una búsqueda de los detalles más significativos que ayudaron a confirmar una vocación centrada en el combate de todos los días contra ese artificio de la existencia que llamamos vida. Por eso, una mañana en el sur de la Ciudad de México –Ciudad Universitaria– en un puente y una decisión definitiva son el disparadero para indagar en esos motivos del desasosiego. Una fecha, una hora, un lápiz, algún testimonio constituyen, de este modo, una brújula más certera para rehacer una ruta, acaso señalada por una bitácora que, de tan evidente, pareciera ocultar las razones rigurosamente acendradas a lo largo del camino.

El puente donde murió se convierte así en una parábola, imagen poética y lección moral.⁷

Si el qué somos y el para qué son las preguntas fundamentales, la mitología occidental nos hizo claro que con sus dioses se podían esclarecer poéticamente los trabajos y los días. Por eso los guerreros confrontan esas preguntas y las resuelven a su modo. ¿No son eso las anfetaminas? La única manera de permanecer siempre despierto,

⁵ V. Quirarte, *La Invencible*, p. 13.

⁶ Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*, p. 525.

⁷ V. Quirarte, *op. cit.*, p. 25.

porque la vida en esta tierra nunca parece ser suficiente. Es la lucha contra el tiempo y las flaquezas del cuerpo, por más que el agobio físico sea la verdad revelada de Sísifo y Prometeo. Es saber que “la luz nunca traiciona a quien la busca”. ¿Inútil heroísmo? No. Es la señal primera del que combate: la herencia más segura: la “terquedad para consumir pequeñas victorias sobre el mundo”.⁸

Algunos subrayados en ciertos libros, la manera de llevar el traje, la risa en ciertas escenas de películas, determinados sitios del centro de la Ciudad de México son, así, la forma más segura de “herir los primeros golpes”, como aprendimos con Rodrigo Díaz de Vivar. Luego, como otra manera de ir señalando caminos, amigos del hijo, alumnos y los compañeros en el tiempo se convierten en memoriosos cómplices de otros hitos. Quizás allí hizo clara otra lección:

[...] quien no puede estar a solas consigo mismo no debe intentar escribir.⁹

Los que pudimos escuchar esos amables soliloquios del guerrero –siempre en el entramado de una conversación absorta–, lo comprendimos:

[...] el escritor es el más solitario de los seres y por lo tanto el más expuesto a convocar al diablo.¹⁰

La historia de México fue la pasión –otra de las santas laicas– del samurái. En ella se empeñó. Su manera de descifrarla fue la búsqueda de la palabra exacta. Y como sabía que ésta se le da sólo a quien más resiste, su lucha lo llevó por muchos autores y muchos libros. Un proyecto tras otro singularizaron un esfuerzo descomunal. De pronto los demonios parecieron conspirar, en cónclave finito, para hacerlo perder el rumbo. No lo consiguieron. Este samurái pudo entender que la Laicísima Trinidad es una y trina. Siempre supo –y lo demostró con su decisión inapelable– que Vida y Muerte son la misma moneda siempre en vilo. Y que la Vocación, la única manera de jugar con ella: lanzarla, atraparla, hacerla girar, escamotearla a los ojos del profano. Sabía que:

⁸ *Ibíd.*, p. 16.

⁹ *Ibíd.*, p. 31.

¹⁰ *Loc. Cit.*

El único consuelo que le queda a un escritor en actividad es que su próximo trabajo siempre sea el mejor.¹¹

Vicente Quirarte escribió *La invencible*. Creo que era la única manera de entender las razones del samurái, con ellas ha comprendido la verdad de su armadura y de su espada. Saber el motivo de decidir cómo se muere no es exorcizar un duelo. Eso sería una simplificación injusta y excesiva. Es, ante todo, asumir sus propios demonios y saberse digno oficiante de esa religión laica, heterodoxa e ineludible. Como González Martínez, ha buscado develar ese misterio; como Fernando Pessoa, sigue indagando en las líneas de su desasosiego. Por eso se afirma: El puente donde murió –su padre– se convierte así en parábola, imagen poética y lección moral.¹² Consiguió saber que:

Si un hombre escribe bien sólo cuando está borracho, le diré: emborráchese. Y si me dice que con eso su hígado padece, le respondo: ¿y qué es su hígado? Es una cosa muerta que vive mientras usted vive, mientras que los poemas que escriba vivirán sin ningún mientras.¹³

La Laicísima Trinidad es insobornable. Pero admite todos los riesgos y todos los excesos. No admite oficiantes pusilánimes. En su altar se quema el incienso de Ulises, quien siempre supo que para existir con algo de plenitud se deben enfrentar todos los riesgos. Sobre todo para no decir, después de un recuento apresurado si no se cumplió con la obligación del oficiante digno, como en el poema de Mario Calderón: “Como Altazor, voy a caer sin saber untarme los ensueños.”

¹¹ *Ibíd.*, p. 33.

¹² Véase *supra*, p. 215.

¹³ F. Pessoa, *op. cit.*, p. 279.

Bibliografía

Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*, versión española de Enrique de Montalbán, México, Editora “Latino Americana”, 1957.

Pessoa, Fernando. *Libro del desasosiego*. Edición de Richard Zenith. Traducción de Perfecto E. Cuadrado. Barcelona, Acantilado, 2010.

Quirarte, Vicente. *La Invencible*. México, Joaquín Mortiz, 2012.



Luis Carrión Beltrán (1942-1997)

Resumen

Construida a partir de tres intentos, la obra mayor de Luis Carrión, *El infierno de todos tan temido*, transita entre la violencia —incluida la del 68 mexicano—, el alcohol, la locura, la literatura y su fidelidad a su visión ideológica de izquierda. El autor del ensayo se detiene en el proceso de construcción de la obra, las depresiones a las que es tan proclive su autor, un viaje a España que le permite a éste concebir el proyecto final, la participación de la novela en el concurso de Primera Novela, convocado por el FCE, y la obtención del primer lugar. Y a continuación, la recepción desafortunada de la novela por la crítica literaria, en especial, la realizada dentro en la revista *Plural*, su transformación en un proyecto cinematográfico y el sórdido ambiente político que dificultan la difusión, tanto de la novela como de su versión cinematográfica, hasta derivar, finalmente, en el suicidio del escritor.

Abstract

Constructed from three attempts, the main work of Luis Carrion, *The hell so dreaded by all*, journeys between violence —including the Mexican year of 1968—, alcohol, madness, literature and the fidelity to his left-wind ideological vision. The author of this essay stops over the writer's process of construction, and depressions to which he is prone, a trip to Spain that allows him to conceive the final project, subscribing the novel to a contest for Primera Novela, sponsored by the FCE, and obtaining the first place. And then the unfortunate welcoming of the novel by literary critics, especially the one made within *Plural* magazine, its transformation into a film project and sordid political environment that hinder the diffusion of both the novel and its version film, to lead finally in the suicide of the writer.

Palabras clave / Key words: Luis Carrión, premios literarios, FCE, literatura política, narrativa mexicana, locura, depresión y literatura / Luis Carrion, literary awards, FCE, political literature, Mexican narrative, madness, depression and literature.

LUIS CARRIÓN BELTRÁN: DE LA MARGINACIÓN AL SUICIDIO. ANOTACIONES EN TORNO A *EL INFIERNO DE TODOS TAN TEMIDO*

Francisco Gabriel Binzhá*

No me mueve mi dios para quererte
el cielo que me tienes prometido
ni me mueve el infierno tan temido
para dejar por eso de ofenderte.

Soneto a Cristo crucificado
(fragmento)

Una de las últimas llamadas telefónicas que Luis Carrión realizó en la tarde-noche de aquel domingo uno de junio de 1997 fue a su amigo José Agustín, aunque en algún otro momento le llamó a su padre, Jorge Carrión. No se sabe a quién recurrió primero, mas estas últimas llamadas se tornaron con el paso del tiempo en una metáfora en torno a un reloj de arena que se despojaba de todo horizonte: representación del guiño de la muerte ante un asidero lóbrego. Costumbre era ya que previo a alguna de esas terribles crisis emocionales que sufría Luis Carrión, llamara a sus amistades o familiares, como un grito de auxilio, una forma de llamar la atención. Sin embargo, en los últimos años, las arrebatadoras crisis emocionales habían amainado en el escritor, cesando casi sus intempestivos intentos de suicidio. Pero en esta ocasión la decisión había sido tomada y las llamadas que realizó quizá reforzaron esa razón de la innecesaria necesidad de continuar viviendo.

Fue en las horas que le siguieron a ese uno de junio cuando la esposa de Jorge Carrión, Concepción Ambriz, quien, preocupada por la ansiedad de Luis había manifestado en la llamada telefónica, asistió a su domicilio. Luego de llamar reiteradamente temió lo peor y fue necesaria entonces la intervención de un cerrajero para abrir la puerta que había sido cerrada desde dentro. Al entrar, el cuerpo de

* Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea, UAM Azcapotzalco.

Luis se encontraba ya inerte, sobre su cama, en armonía, sosteniendo entre sus dedos un cigarro que no alcanzó a fumarse: pila de ceniza, testiga del acto postrero. Una muerte solitaria en las deshoras de un día domingo. Bastó el corte preciso en los talones, la ingesta de todos los medicamentos que halló (entre ellos aquellos antidepresivos que cotidianamente ingería y, que, curiosamente, en los últimos meses había abandonado) junto con una botella de vodka para consumir su propósito e invocar a la muerte con sus propias manos y bajo la sombra de sus caprichos.

Aquella noche se fue la corriente eléctrica y Villa Olímpica naufragó en la penumbra. Difícil fue bajar el cuerpo del escritor, erguido, endurecido finalmente por la muerte, arduo fue bajarlo por aquellas estrechas escaleras de aquel edificio número 10, bajarlo desde el sexto piso, pues el elevador era minúsculo e imposible era pensar en emplearlo.

Así fue la muerte de Carrión Beltrán, de esto hace justamente 16 años, décimo sexto aniversario que se cumplió el pasado uno de junio de este 2013. Y a pesar de que los años han pasado, en los registros de la literatura el nombre de Luis Carrión Beltrán continúa bajo la sombra del desconocimiento y el olvido, al tiempo que las preguntas sobre su figura y literatura continúan revoloteando bajo signos encontrados que reclaman urgentes respuestas. Sin embargo, las preguntas siguen: ¿por qué su obra continúa sin ser reeditada, ajena a la revisión de los críticos? ¿Por qué su obra cumbre, *El infierno de todos tan temido*, se halla en el silencio, en el deterioro del olvido?

A 38 años de la publicación de *El infierno de todos tan temido*, la densa tragedia de errores e incógnitas que envuelven a la obra apenas comienza a disiparse. Publicada en 1975, bajo la sombra de la opresión que el aparato gubernamental sembraba con Luis Echeverría, y como representante del primer y único concurso de Primera Novela convocado por el Fondo de Cultura Económica, la obra figuró de una manera pusilánime en librerías, consecuencia plena de la escasa difusión que la misma editorial efectuó. No obstante, el camino promulgado y seguido hasta este punto en que la novela es publicada, difícil y dañado había sido, y la nula distribución significaba sólo un fragmento más sumado a su magro destino.

Construida en tres ocasiones, tiene origen en 1968 el primero de los manuscritos que con el título *Pabellón siquiátrico* y una extensión de doscientas cincuenta cuartillas comenzó a fundamentarse como una obra nacida de la violencia. Fue la noche del dos de octubre, mientras el gobierno ejercía todo su poder de represión sobre

los estudiantes y el pueblo mexicano, noche de sangre y lluvia, cuando Luis Carrión inició su escritura. “*El infierno de todos tan temido*, novela política, la empecé a escribir en 1968 [...] No importa el día, o tal vez sí importa: empecé el dos de octubre en la noche, cuando aún no cesaba la represión brutal, y casi me dieron ganas de escribir con sangre... de la violencia que traía” escribiría Carrión.¹

De ese primer manuscrito poco se sabe. Fue destruido tiempo después en una de las crisis emocionales sufridas por el autor.

A principios de los setenta, el autor volvería a escribir otra versión de la misma obra, un segundo manuscrito, el cual conservaba el título del anterior, aunque probablemente la estructura tuviera algunas variantes. No se sabe. Lo que se conoce es que la cantidad de páginas fue mayor: trescientas cuartillas. Pero de igual manera, esta segunda versión tuvo la misma suerte que la anterior: fue destruida.

Finalmente, la versión que se conoce y fue publicada —el tercero de los manuscritos— es escrita en su mayor parte en un pueblito español de nombre Badalona, entre diciembre de 1973 y enero de 1974, lugar en donde el autor se refugia para desarrollarla. En todo este intermedio, entre 1968 (escritura del primer manuscrito) y 1973, Luis Carrión osciló entre hospitales psiquiátricos y bares, fungió como pieza angular de la empresa cinematográfica Marco Polo (Gerente General, además de guionista), publicó artículos, algunos cuentos, escribió su interminable diario, pero sobre todo, nutriéndose de toda la soledad que le aquejaba y ensombrecía el camino.

Fue en las noches de ese interludio cuando comenzó a configurar su obra, cuando comenzó a dejarse llevar por esos vientos que la creación brinda: noches de naturaleza plena y desenvuelta, las cuales quemaba al lado de Jorge Fons, José Agustín, Sergio Olhovich, Juan Manuel Torres, Parménides García Saldaña, Juan Tovar, Mario Sánchez y otros tantos que desfilaron en rededor dejando marcadas sus siluetas llenas de noche en aquel departamento de Villa Olímpica. Noches y días en los que la marihuana y el alcohol se tornaban fuente inacabable de creación, demonios que sentados a la mesa compartían con los presentes carcajadas profundas y crecientes ruidos, vigilia que terminaba por parir a altas horas de la noche

¹ Este fragmento pertenece a notas escritas por Luis Carrión para una conferencia ofrecida en Jalapa, Veracruz, en 1975 —conferencia dada en una preparatoria—, y lleva por nombre *Diario de un escritor (o el proceso creativo y los problemas del escritor)*. El manuscrito mecanografiado y con correcciones oscila entre el inicio de cómo estructurar una conferencia hasta la construcción de la misma.

—si no es que cuando el alba rompía— algún trazo delineado en los muros de la morada o en todo caso, sobre algún lienzo desnudo o en cualquier parte que permitiera el logro, la contribución gratificante y gratuita que el verdadero artista —el artista verdadero— suele proveer.

Fueron en esas noches de ebriedad en las que Luis Carrión recogió minuta a minuta, con gran sigilo, la memoria que concibió a Jacinto Chontal, su *alter ego*; tiempo que se ensamblaba hebra a hebra despojándose del firmamento pleno para encontrar rincón y cabida —lugar único— dentro de la mano del escritor, del escritor enfermo, de aquel que tenía que ingerir día tras día altas dosis de medicamentos, muchos de ellos aún experimentales. Noches de creación pero también de soledad, de esa soledad a la que Luis tenía que volver tan pronto la bohemia finalizaba: soledad que aguardaba paciente en los rincones de su habitación, como si fuesen los cuatro jinetes del juicio: soledad que ahora proveía otro rostro, otra faz, distinta a la sorprendida bajo el ritmo de la creación. Y los espectros de la memoria se hacían presentes, el saberse parte de una historia no comprendida, el saberse engrane de un capitalismo ante el cual luchar era lacerante y agotador, pero nunca terminaba por cansar. El brillo de la navaja brillaba, y con un fino corte quebraba las venas de los brazos bajo un tiempo insalubre de amor y muerte, de olvido y agonía. O la vieja aguja internándose lentamente bajo otro tiempo, inoculando mientras atravesaba la piel, sangre interrumpida de su veloz cause interno, tinte carmín que de igual manera escurría cuando los cristales de las ventanas eran quebradas de un puñetazo simple, certero, difícil, y luego la locura.

A mediados de 1973 es internado en el hospital San Rafael. Razón: sus excesos depresivos y los reiterados intentos de suicidio. Finalizado el lapso de recuperación, él mismo pide su reingreso al nosocomio, dado que sufre una recaída. Este espacio prodiga tranquilidad y tiempo suficiente al joven escritor, tiempo para pensar en su obra, en el prójimo, en su rededor. Y es de dicho hospital, San Rafael, del que se fuga. Del que huye. Del que escapa un día de visita, mientras sus familiares aún se encontraban en la sala de visita. Él simplemente escapa un día de finales de noviembre, cuando la oportunidad se le presenta. Una fuga en la misma huida.

Con el financiamiento que le brinda su hermana Lydiette, y con la idea de escribir de forma completa la obra que ronda con furia y desasosiego en su espíritu, Luis Carrión inicia el viaje a España a principios de diciembre de 1973, con la intención de estar alejado

de todo y todos, con plena intención de probar ese otro sabor que la soledad pare cuando la distancia es mucha. El no estar conviviendo día a día con la monotonía que los muros y ventanas cotidianos salpican, llenos de tiempo ensimismado y cubierto de podrida memoria. Así es como llega a España –al último bastión revolucionario, como lo llamaría él– con poco dinero en el bolsillo y la mirada extraviada ante esa nueva geografía que el Viejo Mundo detiene bajo sus cielos.

Ya ahí, el autor toma por destino anclador un pequeño pueblo costero de nombre Badalona, situado en Cataluña, antiguo pueblo que despedía el aroma que los espectros avinagrados por los siglos despiden. “¡Agujero de España, tan deseado por los intelectuales mexicanos y en general por los intelectuales de Latinoamérica”, registraría Luis en su diario de aquella tierra.

Es en una habitación, de la hostería donde se hospeda, en la que comienza a fraguar de una manera incisiva y poderosa las líneas de una obra ágil y revolucionaria, entre la frágil luz de focos que no logran borrar del todo la penumbra, línea a línea van emergiendo y configurándose parte del rostro de aquellos demonios y contrahechos que se atisban llenos de memoria fecundada de todos esos siquiátricos (re)visitados, inmundicias crecientes y violentas que cruzan desaliñadamente en la pluma del escritor ante aquella invocación. Arribar a Badalona significó para el autor, más allá de un interludio necesario para con su ser, un espacio de silencio, un sitio estático y vacío, fértil para la escritura y vasto para la creación. Badalona, con sus bares y borrachos, anclados a un tiempo y un espacio ajeno al extranjero, y sus féminas nacientes entre sombras y vientos, y la canción que se aprisiona entre las piedras y el mar cuando el bohemio las entona, evocando los días de gloria, de revolución, de cambios.

No obstante, la condición de extranjero, de extraño, de ser ajeno en esa tierra que sentía el joven escritor, contrastaba enormemente al sentirse común y familiarizado con la ideología, y eso fue un elemento clave para estructurar magistralmente el duro rompecabezas que representaba su obra. Combinando la escritura con los vagares en el pueblito costero, charlando con los pescadores, comiendo conejo, visitando ahora el bar, viendo alguna película, observando y siendo testigo del caer del crepúsculo, o dejándose llevar por el ruido de los árboles cuando el viento los atravesaba, poco a poco las páginas comenzaron a apilarse, ora con velocidad, ora con lentitud, resultado de una escritura no lenta sino de difícil traducción de

imágenes mentales a palabra escrita. Así la obra fue apareciendo nuevamente.

Sin embargo, la situación vivida por el escritor en España no significó precisamente un viaje colmado de abundancia: con pocas monedas en el bolsillo, y renuente a pedir ayuda o regresar a México por dinero, las condiciones fueron deteriorándose según transcurrieran las semanas, viéndose en la necesidad de elegir el mejor modo de supervivencia con el fin de ahorrarse algo de dinero que pudiera solventar futuros gastos en aquella tierra donde era un desconocido.

A esto se sumó su enfermiza condición física, la cual siempre lo mantuvo anclado, al menos corpóreamente, inconveniente que no le permitió ser un guerrillero pleno, un revolucionario de acción: por un lado, se enfrentó a un dolor de muelas que le aquejó en plena Navidad, dolor que proliferaba en ambos lados de la boca; por otro lado, la ingestión diaria de medicamentos —lo cual le ocasionaba sueño, en diversas ocasiones— también le provocó una severa gastritis, producto de tanto fármaco.

Se sabe que Luis Carrión frecuentó un bar de reputación oscura de nombre El Maño, ya fuera para beber o comer. También se conoce que dedicaba bastante cantidad de tiempo a observar durante la caminata los distintos rincones próximos de aquella patria. Es probable que en esa ocasión haya visitado Mataró, por el fragmento onírico que traslapa a manera de visión en *El infierno*...² Es probable. Pero todo esto significó una pieza más en la construcción de la novela, el ensamble para hacer tangible aquella energía que la creación brinda.

Luis Carrión abandona Badalona a finales de enero de 1974, y a su regreso a México trae consigo alrededor de tres capítulos de lo que aún en ese tiempo conservaba el título de *Pabellón siquiátrico*. No obstante, Carrión Beltrán siempre expresó acerca de su viaje a España que había sido realizado más por presión familiar que por deseo propio. Sea cual sea la verdad, la mayor parte de la novela fue escrita en el extranjero.

A finales de febrero de ese mismo año, estando de viaje en Veracruz, y en las postrimerías del carnaval, conoce en uno de esos episodios de fiesta a una joven de nombre Martha Rivera, de quien se enamora perdidamente y con quien a los pocos meses comienza a

² “—¡No, espérate! —grita Jacinto—. Ahora tienes que escuchar lo que yo hago de la limitación, porque si yo no soy tan político, sí me trajo a la memoria un viaje que hice a España. Estaba yo viviendo en Badalona y fui a Mataró a visitar a un amigo.” Luis Carrión, *El infierno de todos tan temido*, 1975, p. 86.

vivir. A su lado, Luis encuentra la tranquilidad y el sosiego del alma, así como el amor deseado.

Sería en los meses siguientes en los que Luis cambiaría el título de su inacabada obra por *El infierno de todos tan temido*. “Conocí [el soneto de Santa Teresa] porque una chava me lo dijo. Y yo me enamoré de ella. A mí sí me mueve, le dije. Hasta el infierno de todos tan temido. Y entonces conocí el infierno, pero conocí el cielo también”³ confesaría alguna vez.

A finales de agosto Carrión se entera de la convocatoria lanzada por el Fondo de Cultura Económica, la cual cerraba el dos de septiembre. Presionado por sus amigos, quienes elogiaban su obra, la cual solía ser leída en los momentos de tertulia (incluso en algún momento llegó a organizar una reunión de lectura de su obra aún inconclusa), decide terminarla la noche del uno de septiembre, faltando escasas horas para que el tiempo de recepción que marcaba la convocatoria finalizara. Así se trasladan de su departamento de Villa Olímpica, Luis Carrión y su esposa Martha, a las oficinas de la cinematográfica Marco Polo, que se encontraban en Insurgentes, en la calle Montana. Los acompañan Concepción Ambriz (esposa de Jorge Carrión) y *Bubby* Rivera (hermana de Martha). La noche cimbraba, pregonando humedad. El viento crecía al tiempo que el asfalto mojado reflejaba las luces de la ciudad, de los automóviles, de los edificios. Ligera música se escapaba de algún bar escarchado de risas ebrias y oscuras como la noche.

Llegado al sitio, entre nerviosismo, charla, presión y creación esparcida al máximo, las cuatro siluetas ingresaron al edificio, resguardándose en la que era la oficina de Leopoldo Silva, uno de los dueños de la cinematográfica. La cava se sumó a los cuatro personajes. Así es como Luis Carrión escribió el último capítulo de su obra, encorvado, situando al personaje quizá en los últimos círculos del infierno, en el último resquicio. Fue en esa noche del uno de septiembre y madrugada del dos, cuando la obra se culminó. Y mientras él escribía, Martha pegaba las hojas de la novela que días antes Luis había despedazado, mientras Conchita las pasaba en limpio y *Bubby* sacaba las debidas copias. No hubo tiempo de revisión, el tiempo se consumía vorazmente tanto como la cava. Madrugada de septiembre que con otro sonido veía parir a la obra. Alma de suicida que da la bienvenida a un nuevo día.

³ Javier Molina, “Carrión: los escritores de derecha, también panfletarios”, *La Jornada*, 12 de julio de 1988, p. 17.

El infierno de todos tan temido se terminó cuando el alba vislumbraba apenas.

Exhaustos por la dura noche, se retiran a descansar. Luis y Martha llegan a su departamento en Villa Olímpica cuando el sol matutino filtra ya por los cristales. Con la mirada marchita y el cuerpo lleno de somnolencia, se tienden a navegar en el descanso al menos un par de horas, pasados los cuales irían a entregar las copias del texto. La convocatoria cerraba a las catorce horas. Como resultado del ánimo con que enfrentaron la noche, la pareja es atrapada inoportunamente por un sueño profundo, hondo y sobrecargado, que los hace despertar y aligerarse de él cuando la luminosidad vespertina, morosa al tiempo y crecida, se muestra por detrás del departamento. Dos horas aproximadamente habían transcurrido desde el cierre de la convocatoria cuando el autor en un despabilamiento abrupto, sale con esperanza en mano, en dirección a las oficinas del FCE, para con suerte registrar aún su obra.

La historia registra que el vigilante de la editorial, al enterarse que Luis Carrión iba con la intención de inscribir su obra —a pesar del destiempo— como candidata al concurso, con un movimiento despreocupado y la voz ligera, le indica que él tiene la orden de recibir todas las solicitudes y obras a participar que llegaran dicho día, sin importar la hora. Todas eran bienvenidas aquel dos de septiembre. Así es como finalmente la obra, que desde hacía seis años había comenzado a existir inestablemente, queda con registro en aquel concurso único de Primera Novela.

No obstante, los vientos que la suerte sortearon en aquel año 1974 contradictorios serían para el autor. En el mes de septiembre sufre un terrible accidente, el cual empaña la felicidad que hasta entonces proliferaba; un accidente automovilístico camino de Tepoztlán, Morelos a la Ciudad de México, en el que fallece una persona y los dos restantes sufren heridas de gravedad. Luis sólo tuvo ligeros raspones.

Los meses que siguieron al accidente se volcaron fríos, llenos de miseria y tristes. Martha, luego de abandonar terapia intensiva y en plena recuperación, atenta pero indefensa desde la limitancia que otorga una silla de ruedas, mira al destino fragmentarse mientras el otoño desprende toda posibilidad de emerger desde aquel agujero.

A pesar de la pobreza y del estado anímico que aquejaba a la pareja, Carrión mantiene su línea revolucionaria, congruente con su proceder pro socialista, y a pesar de la escasa luz de esperanza que el premio pudiera otorgarle en el caso de ser el ganador, decide, recién iniciado el mes de diciembre, llamar a las oficinas del FCE, con

intención plena de retirar su obra. Motivo: la poca seriedad de la misma al no publicar el resultado en la fecha indicada.

La llamada la atiende una de las secretarias, señorita amable que si bien el tiempo se ha encargado de olvidar su nombre mas no su acción, luego de escuchar los reclamos del participante, lo convence de no precipitarse en su decisión de retirar la obra. El escritor insiste en que es detestable y ruin que una institución como era el Fondo de Cultura Económica se burlara de los participantes al no dar a conocer el resultado en la fecha indicada. La secretaria insiste en que no la retire, que tome sus precauciones. El autor insiste en que la retirará, ya que no puede soportar caer en un juego mediocre creado por el mismo Estado, con el simple afán de burlarse de las necesidades de los creadores. La tensión crece. La señorita suspira, y luego de repetir que considere sus palabras, agrega algo: “su obra está entre los finalistas... el jurado está dictaminando el resultado... sea paciente, usted puede ser el ganador”.

El tiempo sembró intranquilidad en la pareja Carrión-Rivera. En caso de ganar el premio, otro porvenir se dibujaría. Los minutos se tornaron benéficos e insanos a la vez. Una desesperación corría por las venas de ambos, coronado por una sonrisa de imaginarse como un posible ganador.

El cinco de diciembre de 1974, por la mañana, suena el teléfono. Martha, desde su silla mira a Luis tomar el auricular. “¿Bueno?...” La voz solicita al señor Luis Carrión Beltrán. “Su servidor”, responde él. La voz correspondía al director de la editorial, José Luis Martínez, quien lo felicita animosamente y comunica que él ha sido el ganador único del premio de Primera Novela del FCE. El rostro del autor cambia, se ilumina. Sus ojos brillan, se revitalizan. Martha lo observa desde el otro extremo: lo comprende todo.

El fallo dado a conocer por la editorial, y que estuvo respaldado por un jurado conformado por autores de renombre internacional — Carlos Fuentes, José Miguel Oviedo, Juan Goytisolo, Juan Rulfo y Ramón Xiráu—, anunció que *El infierno de todos tan temido*, obra registrada con el seudónimo “Benjamín”, había sido la novela ganadora. El autor de ésta era Luis Carrión Beltrán, merecedor de un premio en efectivo de ciento veinticinco mil pesos, más la publicación de la misma, que sería editada en los primeros meses del venidero año.⁴

⁴ Como mención honorífica de este Premio de Primera Novela quedó la obra *Anopluros fénix* del cubano exiliado en Miami, Matías Montes Huidobro (que sería editada bajo el título *Desterrados al fuego*).

Pero... ¿cuál fue la historia que se desarrolló entre los miembros del jurado para optar por otorgarle el premio? José Miguel Oviedo escribió respecto a ello: “Quienes descubrimos y leímos primero la novela, fuimos Goytisolo y yo, en ese orden. (Aclaro, de paso, que Carlos Fuentes, por encontrarse en Estados Unidos, no participó en nuestras deliberaciones, y simplemente se sumó a nuestra decisión, como consta en el acta respectiva.) El resto del jurado la leyó después, coincidió rápidamente con nosotros y todos resolvimos concederle el premio”.⁵

Jaime García Terrés al respecto narraría:

La reunión de dicho jurado, créasenos: no fue cosa fácil. Por principio de cuentas Carlos Fuentes hubo de participar *in absentia*. Se vinculó a las deliberaciones y al voto final, por la vía telefónica. Luego, Juan Carlos Onetti, que había aceptado con el mayor entusiasmo venir a México, fue víctima de cien incomprensivas e incomprensibles objeciones en su por hoy desdichado país, y a última hora se vio obligado a deshacer sus maletas.

Para colmo, la huelga postal en Francia dificultó la comunicación con Juan Goytisolo, así como la tramitación normal de su visado y el envío de sus pasajes. Por fortuna, sin embargo, pudo solucionarse este último problema, y el amable y enterado escritor español compareció a tiempo, al igual que José Miguel Oviedo y Juan Rulfo.

Agradecemos públicamente el auxilio prestado por Ramón Xirau, que con su generosa colaboración (fuera del programa inicial) y su clásica inteligencia suplió faltas y orientó, como es en él costumbre periódica, los diálogos. Y no olvidemos que Juan Rulfo se desatendió de un tenaz resfriado, para compartir la discusión. Ah, pero los engorros que soportó Goytisolo no acabaron en lo que decíamos antes. Sucede que sus admiradores literarios, en un afán de evitarles molestias en el momento de su llegada a México, descuidaron advertirle que debía hacer sellar su pasaporte por los agentes de migración. Y éstos, en el preciso instante en que Juan se disponía a abordar el avión de regreso a París, le impidieron el acceso. Perdido de cualquier manera el vuelo previsto, la cuestión hubiera pasado a mayores, a no ser por la intervención, decidida, veloz y eficazísima, del licenciado Rafael García Garza, quien desde los pinos dictó la orden de que cesaran las trabas al viajero.⁶

⁵ José Miguel Oviedo, “Correspondencia”, (aclaraciones a la reseña de Danubio Torres Fierro a la novela de LC), en *Plural*, núm. 48, septiembre, 1975, p.83.

⁶ Jaime García Terrés, “Litoral”, (nota en 4ª de forros), en *Gaceta FCE*, núm. 50, febrero, 1975.

Luis Carrión estuvo siempre agradecido por haber sido elogiado de tal forma con su obra por un jurado conformado por autores reconocidos, y por quienes, de una u otra manera, sentía respeto.

No obstante, dados los fuertes gastos que había tenido por las terapias a las que asistía su esposa en busca de una mejoría en sus piernas, Luis Carrión estaba en la pobreza, y con una línea telefónica suspendida ya, el seis de diciembre, un día después de haberse anunciado como ganador, Carrión sale en dirección a la editorial, con el propósito de solicitar un adelanto del premio obtenido.

La cantidad de dinero que le adelantan sobre el premio fue de cinco mil pesos. Jaime García Terrés, que era el gerente editorial del FCE, y encargado directo en lo que concernía al premio, avala la situación y accede a la petición del ganador, y se le entrega la cantidad.⁷

Pasan los días, llega el Año Nuevo de 1975, y dadas las dificultades económicas que siempre persiguieron a Luis Carrión, vuelve en breve tiempo a la editorial solicitando otro adelanto monetario del premio. Esta circunstancia molesta a García Terrés, por varios factores: Luis es claro y directo —nada discreto— al solicitar parte de su dinero. Por otra parte, su posición política, totalmente de izquierda, acorde con el socialismo confronta por completo la posición ejercida por la editorial, que siempre delineó un estándar de derecha (hay que recordar que Carrión era hijo del politólogo Jorge Carrión, gente de izquierda). Ante estos motivos, la parte directiva del FCE observa que había sido un error el otorgarle el premio a dicha persona, por sus convicciones políticas, y no así por su capacidad literaria. Sin embargo, ahí estaba el ganador reclamando su premio.

En una de las visitas realizadas por Luis al FCE, le comunican que próximamente se realizará la ceremonia en la que se entregará el premio, ceremonia a la que asistiría el presidente Luis Echeverría, siendo precisamente él quien haría la entrega. El comentario a realizar por Carrión era previsible: “Yo no recibiré nada de un personaje tan siniestro y deplorable como lo es Luis Echeverría” fueron más o menos sus palabras.

El premio que el FCE otorgaría al ganador era de ciento veinticinco mil pesos, así como la publicación, distribución, promoción y

⁷Sobre esto Luis Carrión le comentaría a Margarita Flores en una entrevista: “¡Le compraré un regalo a mi esposa! ¿Cuánto cuesta tu grabadora? Me gustaría tener una igual. Jaime García Terrés me adelantó cinco mil pesos del premio y me cayeron muy bien. Fíjate que me cortaron el teléfono en días pasados, porque los últimos dos meses no trabajé, me dediqué a terminar mi novela.” (Margarita García Flores, “Las preocupaciones de un triunfador”, *La Onda*, 1 de junio de 1975, p. 6.)

traducción de la novela. Mas el comentario realizado por Carrión respecto al presidente llega a oídos de García Terrés y, como resultado de esto, comenzó a orquestarse un boicot: la ceremonia del premio se pospone y el monto económico se entrega paulatinamente y no en una sola exhibición. Asimismo, el tiraje de la obra se ve mermada de 40 000 mil ejemplares que en origen se tenían contemplado, únicamente se imprimen 10 000, sumándole a esto una pobre distribución.

La cláusula octava del contrato firmado por el autor y por el director adjunto, licenciado Guillermo Ramírez Hernández (editor) el 7 de enero de 1975 refiere asuntos de edición, en la que se señala que el editor tenía la facultad de realizar un tiraje de 40 000 ejemplares como máximo y 1 000 como mínimo. Considerando este amplio tiraje propuesto como producto de un concurso a nivel Hispanoamérica, era obvio el considerar un despliegue de publicidad acorde a ello, aprovechando precisamente el renombre de quienes integraron el jurado y la plataforma de mercado de la editorial. Mas otras serían las decisiones tomadas.

En una carta escrita por Jaime García Terrés —el 8 de enero del mismo año—, dirigida a Alf Chumacero, quien laboraba en ese momento en el Departamento de Producción de la editorial, le indica que la viñeta de portada la elaboraría Augusto Ramírez y que la tirada constaría de 20 000 ejemplares en formato especial rústico. Contrariamente a eso, el tiraje fue de diez mil ejemplares y sin reimpressiones. El cartel que anunciaba la obra ganadora era coronado por una imagen en estilo de *collage* donde el rostro de Hitler y semblantes angustiosos sobresalían de entre una lluvia de fuego, de piedras en llamas que también permeaban el rostro de un individuo con turbante y mirada perdida y enfermiza. En otro extremo del mismo, un palacio gubernamental (quizá el de Chile) devorado por nubes de polvo originados por la guerra y, en su contraparte, restos y cenizas de una ciudad calcinada. Muerte y desolación es lo que a primera vista dejaba conocer la publicidad.

Otra de las cláusulas (la decimoprimeras: Traducción y Reproducción) indicaba que la misma editorial promovería una serie de traducciones para distintos países de la obra, traducciones que nunca se concretaron por mil diversas excusas. Eso impidió de sobre manera que la obra comenzara a promoverse y facilitó su estancamiento.

Los idiomas a los que se traduciría la obra eran al inglés, francés y eslovaco, traducciones que servirían como soporte para que otras

editoriales extranjeras se interesaran por el título. Los movimientos del FCE por cumplir dicha cláusula fueron lentos. A mediados del año la Editions du Sevil (de Francia), así como The Richard Seaver Books (de EUA), no mostraban interés por el título. De la Agence Littéraire Slovaque se tendrían noticias dos años después, en junio de 1977, sin tener resultado positivo alguno.⁸ Carrión Beltrán, previendo dicha pasividad, y teniendo como pauta la lenta entrega del premio, opta por manejar su obra por otros sitios más interesados por la literatura. Difícil no era quien le propusiera algo mejor. Así es como la Agencia Literaria Española *Carmen Balcells* se interesa en promover su novela.

La relación entre Luis Carrión y la agencia literaria Carmen Balcells databa de 1970, cuando él era productor ejecutivo de la cinematográfica Marco Polo, y se debía a que algunos de los textos que se transformaron en películas, los tenía la agencia dentro de su catálogo, por ende, las transacciones de regalías y permisos se manejan a través de ella. Al enterarse la agencia que Luis Carrión se revela como escritor y obtiene un premio de literatura importante, decide ponerse a sus órdenes y ser su representante. Carrión acepta, y en la primavera de 1975 envía con Jorge Fons —quien iría al Festival de San Sebastián— ejemplares de sus obras publicadas. “Tengo el ofrecimiento de don Joaquín Diez Canedo para publicar mi futura obra en Mortiz. Por lo menos ahí, hasta ahora, se me ha dado un trato más acorde con mi humilde oficio de escritor. Ni hablar de repetir en el Fondo” le comentaría Carrión a Carmen Balcells en una carta en el mes de mayo.

Gracias a esta relación, *El infierno de todos tan temido* se promovió en la Feria del libro de Frankfurt, Alemania, en septiembre de 1976, la cual estaría dedicada a América Latina. Y las editoriales a las que se les enviaron ejemplares fueron: Sevil, Flammation (Francia), Nova Fronteira (Brasil), Riunit (Italia), Fischer (Alemania), Cape (Inglaterra), Atheneum (EUA), Bertrand (Portugal), Ardeiderspers (Holanda), Whalström&Widstrand (Suecia), así como a editores de Polonia y Hungría.

No obstante, la situación marginal de la obra no mejoró, dado el escaso interés de las casas editoras. “No dude que en el momento en que obtengamos una respuesta favorable le avisaremos de inmedia-

⁸ La información que conserva el Archivo Central del FCE referente al autor Luis Carrión Beltrán, así como al Premio Primera Novela es escasa, resguardando únicamente breves vestigios de aquellos hechos.

to —le escribiría Carmen Balcells a Luis Carrión—, pero las gestiones son desgraciadamente muy lentas y es tal la recesión editorial en lo que a traducciones se refiere, en la mayoría de los países, y tan escasos los resultados positivos, que no es de extrañar la situación de su libro.”

En México, la situación de la obra no mejoró: el resto del tiraje nunca salió, y de los diez mil ejemplares tirados, una buena cantidad quedó embodegada.

Resultaba entonces obvio que era la misma casa editorial la que dificultaba el proceder. Anunciar una obra ganadora con tan directa imagen que nada tenía que ver con el contenido de la misma, era atentar hacia ella, debido a que las circunstancias políticas y la herida dejada en octubre de 1968 aún dolían, y el público estaba un tanto exhausto de vivir todo aquello, desinteresándole otro infierno más, el leído. A esto se le sumaba la ideología de izquierda plena manejada por el autor. Claro estaba que era un boicot de índole política, que el Estado en una de sus vértebras —la cultural— ejercía.

La pregunta quizá sea, ¿cómo es que una obra que atenta y cuestiona al Estado y su manera de actuar, resulta ganadora en un certamen hispanoamericano? José Miguel Oviedo escribió al respecto:

Goytisolo y yo no sólo fuimos conscientes de los errores y defectos de la novela [...], sino que entendimos que en ella había virtudes literarias (y no hay que olvidar, para medir los alcances de ese juicio, el carácter específico del certamen: primeras novelas de un autor) suficientes como para desatender las odiosas adhesiones políticas de Carrión Beltrán (elogiar a Siquéiros para denigrar a Trotsky es una de ellas) [...] No nos sedujo, pues, el simplismo político del autor: lo advertimos y lo rechazamos: no hubo ni ingenuidad ni oportunismo. Premiarla no supone necesariamente convalidar esas ideas, como admirar a Borges no supone creer en la eternidad, ni disfrutar a Bierce es lo mismo que apoyar el crimen [...] Que no quisimos jugar ningún juego izquierdizante ni buscar la fácil simpatía de nadie, lo demuestra un hecho objetivo e incontrovertible: el jurado otorgó una única mención honrosa a la novela de un autor cubano exiliado. Que no se sospeche [...] que nos interesaba congraciarnos con el anticomunismo, para compensar.⁹

Finalmente, con todos estos altibajos, la obra aparece en librerías a finales de abril de 1975. Con el nombre de la obra en color rojo y el

⁹J. M. Oviedo, *loc. cit.*

del autor en negro sobre un fondo blanco mate, y secuestrando la vista la imagen que el autor decidió utilizar para la portada: la viñeta de Goya número 43 de *Los caprichos*.

Parte de esta censura también tuvo su contraparte dentro de la crítica literaria. Los círculos trazados por la crítica en el momento en que *El infierno de todos tan temido* apareció se situaron en tres niveles: los primeros artículos dibujaron de una manera nítida la imagen del escritor: hicieron la presentación respectiva ante el público lector, y le brindaron la oportunidad de aparecer no sólo como el autor desconocido de artículos políticos que había escrito ya para ese fin de otoño de 1974, sino como un escritor capaz de situarse en las altas esferas del mundo literario. Estas líneas estuvieron referidas más a las preocupaciones recientes que el premio le propiciaba y sus planes a futuro.

El segundo nivel en el que aparece la crítica —aunque no lo es propiamente— es en el momento en que comienzan a realizarse las respectivas entrevistas con el autor. En este sentido, la situación resultó escasa. Sólo existió una continuidad entre el dar a conocer al autor y la obra ganadora, y lo que el autor opinaba meses posteriores a la publicación de ella: la periodista Margarita García Flores entabló una conversación con Luis Carrión en diciembre de 1974, conduciéndose por los laberintos de su personalidad, sobre su trabajo como creador, pero sobre todo, poniendo énfasis en su otra obra, la no ganadora de premios, su obra subterránea.

Cuatro meses pasarían para que de nueva cuenta se volvieran a encontrar. Las líneas que cruzarían dicha charla estarían sacudidas por un objetivo pleno: el hablar de la obra, de *El infierno de todos tan temido*, partiendo de la lectura de Margarita García Flores hasta confrontarse con la intención original del autor. Obvio resulta que esta aproximación, más allá de una crítica directa, significaba una explicación por parte del autor con respecto a sus personajes, conforme a la historia planteada y respecto a su posición política. De cualquier manera, era un acercamiento directo con la idea primaria y próxima al origen de la creación, secundado por ver los resultados que una convocatoria había prometido también.

En esa ocasión, Margarita García Flores describiría la morada del autor: “Estamos en el departamento-estudio donde viven. ‘Me lo presta mi hermana’, dice Luis. Al fondo se ve el bosque del Pedregal. Esta pareja de atormentados vive en un lugar hermoso. Luis

muestra en los brazos múltiples heridas. No es un escritor integrado al sistema. Bebemos litros y litros de café mientras platicamos”.¹⁰

Luis Carrión responde a su entrevistadora cuando le cuestiona que si realizaron —él y su esposa— algún viaje con el dinero del premio: “No, Margarita, no fuimos a ningún lado. Me han dado el dinero *en abonos*. Todavía no recibo ni cincuenta mil pesos”.¹¹

La entrevista se realizó en abril de 1975, y fue publicada en junio en *La Onda*, y más que un documento de preguntas, significa un documento de denuncia, otro modo de acercarse más a la opinión libre que el autor como creador puede tener. También es un registro literario, único donde el autor opina sobre su obra.

Finalmente, el tercer nivel en el que aparece la crítica está referido a aquellas reseñas realizadas acerca de la obra, pero que plantean el análisis de ciertos recursos empleados de la misma, fuera lenguaje, tema, personajes, etc. En este aspecto, fueron nimios los esfuerzos realizados: Adolfo Castañón y Daniel López Acuña, bajo el título de “Carrión. El fervor de una voz autista”, ahondan sobre el papel caótico que representa la locura en el personaje. Publican su artículo en *La Cultura en México*, en junio de 1975.

En ese mismo mes, Danubio Torres Fierro publicaría “Una (gritada) temporada en el infierno” en el número 46 de *Plural*. Y no sería hasta el mes de diciembre, en *Cambio*, cuando Mary Cruz Patiño, con su artículo, “*El infierno de todos tan temido*”, escribiría algo sobre la narrativa y el personaje Jacinto Chontal.

Tres artículos serían los que en ese 1975 prestarían atención, con carácter crítico, a la novela. Nada más se escribiría.

No obstante, no todas las críticas realizadas tuvieron el objetivo de promover la obra: “Una (gritada) temporada en el infierno” publicado en *Plural* tiene como propósito censurar y, de paso, culpar al autor de la posible violencia que pudiera desatarse entre los jóvenes como consecuencia de la influencia de los hechos “vandálicos” que la novela propone.

Danubio Torres Fierro, en un pleno ataque anticomunista, no desaprovecha la oportunidad para dejar en claro la postura política que sigue y dejando de lado el análisis objetivo, cuestiona no sólo la manera en que el autor desarrolla la estructura de su obra, sino también la decisión —para él dudosa— del papel desempeñado por el jurado al otorgarle a Carrión Beltrán el premio.

¹⁰ Margarita García Flores, *op. cit.*, pp. 6-7.

¹¹ *Loc. cit.*

Una frase como aquella que reza que “la revolución no se puede poner en manos de un marihuano y un borracho como tú y yo, Jacinto” sólo puede engañar a desprevenidos e incautos. La pena es que los desprevenidos e incautos son más de la cuenta. Para empezar, los integrantes del jurado del concurso Primera Novela del FCE, que otorgaron por unanimidad el premio a esta obra. Quizá estimen que reducir el mundo a una larga serie de clisés de signo izquierdizante tiene alguna virtud.¹²

Torres Fierro considera —de alguna manera, la cual justifica— que *El infierno de todos tan temido* dista en exceso de llegar a ser una obra literaria plena, y considera un mero documento en donde nombres específicos de figuras revolucionarias, políticas y literarias confluyen, nombres que apelan en muchos momentos a espacios y hechos en concreto, y que más allá de asemejarse a un lenguaje de manifiesto o panfletario, carece de todo sentido confundiendo la idea a seguir con las actitudes fanáticas que el autor posee.

El libro está lejos de ser una obra *à chef* para convertirse en un grito documento, en una ruidosa denuncia que apela a datos concretos y hechos reales a los efectos de realizar una reflexión estrictamente actual y de pronunciado carácter político social [...] El autor opta, con fruición digna de mejor causa, por la denuncia primaria, el maniqueísmo político y la inanidad ideológica. No hace ninguna proposición mínimamente seria o razonable: sucumbe en un estilo que enarbola la diatriba como sistema y la intolerancia como norma.¹³

Innegable resulta que los comentarios construidos por el articulista estaban apegados más a una línea política y en busca de un desprestigio, que en realizar un análisis correcto de la obra. Torres Fierro está de acuerdo con que existan obras de denuncia, y considera una constante en “casi todo joven”; sin embargo, en el caso de Carrión Beltrán, “la cuestión [...] se convierte en otra cosa cuando repara que ese (caudaloso) afán se impone sus propias y peligrosas leyes: empeño por no guardarse nada, acumulación indiscriminada, ausencia de rigor, ansias de utilizar la literatura como vehículo y la novela como recipiente informe y sin fondo”, y agrega:

¹² Danubio Torres Fierro, “Una (gritada) temporada en el infierno”, en *Plural*, núm. 46, julio, 1975, p. 75.

¹³ *Ibíd.*, p.74.

Louis Aragon dijo algo inteligente: la escritura automática de un estúpido será siempre escritura automática estúpida. Esa sentencia es clave en *El infierno de todos tan temido*, una novela que apuesta a un lenguaje manoseado y retórico, que exalta la figura de Siquéiros, que censura a Alexander Solzenitzin, que da claras muestras de inferioridad racista.¹⁴

Pero la crítica de Danubio Torres no acaba con ello: considera que la novela, desde cualquier arista observable, refleja notoriamente su imperfección, su pobreza literaria, no sólo temática sino también de estructura. Para Fierro, la novela es simplemente un bodrio, que en algún momento, justo en los intervalos en que al personaje es sometido a los tratamientos, con un pequeño esfuerzo que hubiera realizado el autor, “la obra se hubiera convertido, al menos, en un testimonio valioso y atendible”.

En realidad, el producto estaba condenado al fracaso desde su propia base. Porque lo que no debe postergarse más es señalar que Carrión Beltrán escribe con torpeza y desaliño, que sus construcciones son trabajosas y chambonas, que la estructura que levanta es desmañada y descocida. La novela no sólo abusa del lenguaje innecesariamente vulgar y soez sino que acusa gruesos errores de estilo que se denuncian en el empleo maniático de ciertos giros y en una sintaxis por momentos bárbara, allí abundan los gerundios, las frases mal redactadas, la transcripción de fórmulas coloquiales no en el diálogo o en los parlamentos de los personajes (donde serían justificadas) sino en los comentarios del narrador, la fatigosa repetición de conceptos. Tampoco la podrá hacer quien se sirve del esquematismo, el trazo de brocha gorda, la protesta desmelenada.¹⁵

Al acusar a Luis Carrión directamente de escribir “con torpeza y desaliño”, fácil sería ahondar y dirigir su cuestionamiento con respecto a lo dicho (pero sobre todo promovido) por Jacinto Chontal, pero como portavoz de Luis Carrión.

Alguien podría argumentar que lo que piensa el protagonista de *El infierno de todos tan temido* no es lo que piensa Carrión Beltrán, que las opiniones de Jacinto Chontal, o las de sus compinches, no son necesariamente las del narrador. Habría que demostrarlo, y seguramente sería

¹⁴ *Ibíd.*, p.75.

¹⁵ *Ibíd.*, p.74.

una tarea ardua, quizá imposible. El narrador es, aquí, el que lleva la voz cantante, el que provoca o desencadena las situaciones, el que afirma o niega. No está colocado en una actitud crítica o cuestionadora, no apela a la distancia o la ironía: apegado a su asunto, comenta la acción para valorar, subrayar o destacar sus personales convicciones. Las páginas 94, 95 y 96¹⁶ son elocuentes, y basta leerlas para comprobar hasta qué punto el narrador se compromete en lo que dice. Que ese compromiso sea involuntario o inquirido no lo exime de culpa: la ausencia de criterio o la simple confusión para exponer y formular ideas no pueden pasar como justificaciones en una novela que se quería polémica.

Fechada el quince de julio de 1975, en Lima, Perú, José Miguel Oviedo manda a la correspondencia de *Plural*, dirigida a Octavio Paz, un texto, aclarando ciertos puntos en lo que no coincide con el artículo de Danubio Torres. El texto es publicado en el número 48, aparecido en septiembre de ese año.

En el texto redactado, Oviedo expone dos aclaraciones: la primera, donde explica cómo es que la obra fue considerada para la obtención del premio, y que cree que está de más la sentencia realizada respecto al jurado. La segunda, sobre el listado de personajes que aparecen en la obra.

Al final de [la reseña] coronando lo que es una fulminación de la novela comentada, D.T.F. ¹⁷escribe: “La pena es que los desprevenidos e incautos son más de la cuenta...” [...] Como aquí D.T.F. extiende las objeciones ideológicas, éticas y estéticas que le suscita el texto, hasta comprometer la idoneidad de los jurados de ese concurso, y como ocurre que yo fui miembro de tal jurado (junto con Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, Juan Rulfo, y Ramón Xiráu), me apresuro a rechazar (no sólo a título personal, pues afecta a personas que aprecio y respeto) la insinuación de oportunismo demagógico que contiene [...] la frase, y a explicar un poco las cosas [...] D.T.F. tiene todo el derecho de afirmar que la novela es pésima, y cualquiera de nosotros a afirmar que era la mejor del conjunto. Los participantes a un concurso, como es sabido, no se someten previamente a concursar: entran todos, y la responsabilidad de un jurado está reducido a juzgar esa totalidad, generalmente hu-

¹⁶Las páginas indicadas por Torres Fierro señalan el pasaje en que Octavio y Jacinto Chontal junto con el séquito que huyó del sanatorio San Sebastián asaltan un banco con la intención de destinar dicho botín al apoyo de la guerrilla urbana.

¹⁷D.T.F. refiere a Danubio Torres Fierro.

milde y caótica, más si el concurso es de estímulo. Premiar una obra en un certamen de éstos no significa incorporar al museo de las obras maestras ni menos extenderle al autor un certificado de talento: es nada más que un medio aceptado en la república de las letras, para estimular la creación y circulación de las obras literarias.¹⁸

Y respecto al segundo punto, José Miguel Oviedo aclara:

Al comienzo de su reseña D.T.F. crítica que entre los personajes públicos citados por la novela de Carrión figuran, por lo menos, “Ho Chi Min, Henry Ford, Fidel Castro, Salvador Allende, Ernesto Guevara, Lucio Cabañas...” [...] El método no es bueno para probar que la novela es mala (aunque estoy dispuesto a discutir si lo es): la lista de personajes citados por Carlos Fuentes en *Cambio de piel* o por Carpentier en sus novelas, no es inferior, para no mencionar las de Cervantes, Joyce, etc. Por otro lado, si García Márquez tiene el derecho de citar a Rocamadour, ¿por qué Carrión Beltrán no puede hacer lo mismo con Oliveira? No le peguemos a los pequeños los coscorriones que no damos en la cabeza a los grandes.¹⁹

En ese mismo número de *Plural*, como nota de redacción, D.T.F. respondería a la aclaración realizada por Oviedo:

Más que previsible era deseable que algún miembro del jurado [...] respondiera a mi nota crítica [...] No para discutir sobre gustos, tarea imposible, sino para hablar sobre las “odiosas adhesiones políticas” de Carrión Beltrán, que convertí parte medular de mi reflexión. Por desgracia, las ‘cordiales aclaraciones’ [...] son inconvincentes tanto cuando se refieren al aspecto estético como al ético y al ideológico. Alcanza leerlo para comprobar que trata de defender lo indefendible: haber premiado lo menos malo. Es un criterio piadoso pero recomendable en certámenes literarios (en cualquier certamen). Pero hay algunos dichos de Oviedo que conviene comentar:

- a) No hago “insinuación de oportunismo ideológico”. Me sorprende, sí, de que gente hasta ahora competente haya premiado una obra irredimible tanto literaria como políticamente.

¹⁸ José Miguel Oviedo, *op. cit.*, p. 83.

¹⁹ *Loc. cit.*

- b) En su apartado 2, Oviedo sostiene que yo enumero los personajes públicos que aparecen en la novela y que me sirvo de ese método para probar que es mala. Eso es una falsedad, y me extraña que Oviedo incurra en ella. Mi enumeración figura al comienzo de la nota y obedece a la necesidad elemental de informar sobre el contenido de la novela; prueba de ello es que después no vuelvo a mencionar el asunto y empleo otros argumentos para abrir una opinión. Hay que saber leer. Y no recurrir a estos fáciles recursos para lucir un dudoso ingenio (eso de que “no les peguemos a los pequeños los coscorrónes que no damos en la cabeza a los grandes”, precisión impertinente y poco afortunada).²⁰

Pero José Miguel Oviedo no sería el único en encontrar un tanto “irresponsable” el artículo de D.T.F. En ese mismo número 48 de *Plural*, apareció un texto firmado por Alberto P. Gossler, quien se autonombra “joven escritor” y a quien Torres Fierro le acuña el término “corresponsal”; en dicho texto, P. Gossler deja en claro la extrañeza que dicho artículo le produjo, no adecuado a la línea manejada en otras reflexiones del Fierro. Pero no se queda en ello, va más allá, inquiriendo que son una mera censura del sistema aquellos comentarios.

Director de *Plural*.

Soy un joven escritor cuya vocación (creo) desborda ya los lindes del aficionado. Por ello leo con asiduidad y mente crítica la revista dirigida por usted. Desde que D.T.F. ejerce la crítica en *Plural* me había reconciliado un poco con esa actividad literaria tan aquejada de subjetivismo y vana rivalidad con los auténticos creadores en las letras. Mi sorpresa ha sido mayúscula al leer la iracunda “gritadora” que lanza contra el libro de Luis Carrión Beltrán, *El infierno de todos tan temido*, y de paso (o muy maliciosamente) contra el jurado que la premió [...] Lo verdaderamente increíble en el trabajo “crítico” (por lo visto realizado por encargo pues tanto disgusto individual produjo a su autor) es la permanente, expresa y tácita denuncia anticomunista y cuasi policiaca del escrito [...] Aquella denuncia me parece “irresponsable”, indigna de una crítica seria entre compatriotas (no por jingoísmo, sino por las circunstan-

²⁰D. Torres Fierro, “Correspondencia” (Contestación a la respuesta de José Miguel Oviedo), en *Plural*, núm. 48, septiembre, 1975, p. 84.

cias políticas de México) escritores sea cual sea la calidad del trabajo criticado.

Alberto P. Gossler²¹

La polémica desatada quedó varada ahí, dejando un agrio sentimiento en autor, lectores y críticos.

Mas la ruta perseguida por la obra tendría otros destinos: atisbando los ásperos vientos posteriores a la magra publicación de la obra, el autor concibe la posibilidad de llevar al cine su novela, trasladarla a otro lenguaje más visual, lenguaje con el que pudiera llegar a otro tipo de público no lector. Llegar a esos estratos de la sociedad y mostrar por otro medio su denuncia. De este modo lo comparte con sus amigos cineastas: Jorge Fons declina el ofrecimiento de llevar a cabo la dirección, pues considera que las condiciones políticas del país no son las más adecuadas para producir un filme de dicha envergadura, que es mejor dejar pasar más tiempo.

Inquieto Carrión por su obra, le propone a Sergio Olhovich llevarla a la pantalla y éste acepta de inmediato. Es así como la proponen a la productora estatal Conacine y ésta decide filmarla, firmándose el contrato en la primavera de 1976.

En un principio se había propuesto a Luis Carrión como guionista y director, debutando en este último rubro, mas al final sólo realizó el libreto, teniendo por co-guionistas a Jorge Fons, Sergio Olhovich y Mario Sánchez.

El rodaje de la película no se inició hasta enero de 1979, bajo la dirección de Sergio Olhovich. Mas del mismo modo que la novela, la cinta fue “enlatada” por los desatinos de las autoridades que estaban al frente del Banco Cinematográfico, y no sería hasta dos años después, en septiembre de 1981, que la cinta se estrenaría en nueve salas a nivel nacional, desapareciendo en poco tiempo.²²

²¹ Alberto P. Gossler, “Correspondencia”, en *Plural*, núm. 48, septiembre, 1975, p. 85.

²² En 1980, ya culminada la película, representantes de Alemania invitan a México a participar dentro del Festival de Cine de Berlín. De la producción cinematográfica realizada eligen como representante oficial a *El infierno de todos tan temido* de Sergio Olhovich, para ello solicitan una copia subtitulada en inglés. Sin embargo, al comenzar a gestionar dichos trámites, los funcionarios del Banco Cinematográfico (dirigido por Margarita López Portillo) brindan una serie de negativas, situación que hace que se posponga la entrega del ejemplar, misma que no se realiza. A esto se le suma que se le brindaron instrucciones precisas al director Olhovich de no realizar reclamo alguno por el retraso del ejemplar, pues dicha película tenía un corte comunista, por lo que sería enlatada de forma inmediata.

Diecisiete años pasarían después de la publicación de la novela, cuando a los cincuenta años de edad Luis Carrión concibe que quizá la respuesta se encontraba en llevar a un plano teatral la novela, traducir su lenguaje y, con ello, darle un nuevo giro a ese destino tan maltrecho y enredado.

Hay que hacer la obra teatral de *El infierno de todos tan temido*. Será buena obra, agradable y desagradable, pero lo suficientemente intensa para que los espectadores se sienten en el filo de la butaca. Tengo ya el principio y el final. Sólo falta el productor.²³

¿Cómo transformar *El infierno...* en una obra de teatro? Es un reto creativo. Reto que asimilo después de que ha habido creadores que han hecho lo mismo: Leñero, puesto el ejemplo. Creo que la novela tiene muchas posibilidades de aportación a la narrativa teatral. Veremos, a ver si logro hacer algo medianamente digno.

Ya se me ocurren actos y cuadros. Mas cierto es que debo limitarme a los manicomios. Ahí está la obra teatral. Y hasta ahora me limito a esa atmósfera en la que se puede dar todo lo demás. Se puede dar la vida, el encanto, el amor, la desesperación y la muerte. Aunque... más que limitarse

En el Festival de Berlín es invitado Sergio Olhovich para participar en el Seminario sobre Cine Latinoamericano. Los funcionarios alemanes ante la negativa de las autoridades mexicanas de proyectar la película, proponen al director proyectarla en funciones privadas, dado que estaban interesados en su obra. En una de esas proyecciones asiste un representante de rtc. Posterior a la proyección, este individuo le realiza una visita personal a Olhovich en el hotel donde se hospedaba, para notificarle únicamente que había exhibido su película sin permiso del gobierno mexicano, lo cual era un grave delito y, por indicaciones directas de Margarita López Portillo, oficialmente tenía una demanda en México y una orden de aprehensión en cuanto pisara suelo mexicano.

Al regreso de Berlín, Olhovich se esconde durante varios días en la oficina de Vicente Silva en las oficinas de Arte y Difusión, dado que resultaba imposible volver a su domicilio, pues una patrulla se encontraba fuera de éste, esperando su arribo para detenerlo.

Gracias a la intervención que diferentes directores de cine, quienes enviaron una carta a Margarita López Portillo, es como se desistió de la demanda y orden de aprehensión en contra del director Olhovich. No obstante, la película tuvo una exhibición muy pobre en las salas cinematográficas.

²³Diario de Luis Carrión, diciembre 19, 1992, pp. 323-324. (Estos documentos fueron proporcionados por los familiares del escritor.)

a los manicomios, debo concentrarme en el manicomio. El manicomio es la respuesta a la idea central que se pretende dar en *El infierno...*²⁴

La idea de trasladarla a un ámbito teatral quedó sólo como eso: como una idea. La marginación en la que vivía el autor, su alcoholismo que en progresiva debacle lo aproximaba a lo más sórdido de la decadencia, su inestabilidad mental que lo iba minando poco a poco de locura, junto con la pronunciada pobreza en la que habitaba, fueron factores que sepultaron el proyecto, proyecto que no se mencionó más dentro de la escritura diaria del autor, y que terminó por morir un día de 1997, en que el escritor recurrió al acto universal del suicidio, muerte que cerró el ciclo hilvanado de sangre y sombras, de olvido y marginación, de triunfo y derrota.

* * *

Dos años después de la muerte de Luis Carrión, en 1999, casi finalizando el turbulento siglo XX, *El infierno de todos tan temido* es reeditado, no por el FCE (quien ya no poseía los derechos de autor) sino por un proyecto editorial bastante ambicioso, conformado por el Instituto Politécnico Nacional (IPN), la Sociedad General de Escritores de México (Sogem), la Sociedad de Exalumnos de la Escuela Superior de Ingeniería Mecánica (SEESIME) y la Fundación Ingeniero Alejo Peralta y Díaz Ceballos. Dicho proyecto editorial albergó tres colecciones donde daría cabida a múltiples autores: “Punto fino”, “Primera copia” y “Talento y esfuerzo”. *El infierno de todos tan temido* forma parte de la colección “Punto fino”, y sale con un tiraje de dos mil ejemplares. La reedición es casi inconseguible dado que se agotó, situación que confirma que la obra pudo haber tenido otro desenlace si el FCE hubiera realizado las gestiones pertinentes.

El 23 de septiembre de 1999 es presentada en la Casa Lamm, presentación en la que participaría Jorge Fons, Eva Silva, Ezequiel Maldonado, Fernando de Garay e Ignacio Flores Clavillo. Fons, al término de su participación diría:

Hoy asistimos a la presentación de la primera reedición del *Infierno...* ¡Qué bueno! Como lector, agradezco a la Fundación Alejo Peralta y a todos los que hicieron posible el renacimiento de este nuevo viejo libro. Con él, volvemos a sentir el sabor de aquellos años de amistad, volvemos a sentir la vorágine de los sueños, los afanes de transformar todo,

²⁴ *Ibíd.*, diciembre 21, 1992, pp. 333-334.

por imprimirle huella a todo. Confirmado, Luis: No importa el artista. Es la obra la que pervive, la que permanece como eterno porvenir de nuestro recuerdo.²⁵

A pesar de todo este dañado transitar, la obra literaria y la figura de Luis Carrión Beltrán siguen figurando entre la neblina que este nuevo siglo arroja, aguardando el momento justo en que se le brinde la valoración adecuada dentro de la literatura, vislumbrando así a los futuros lectores que busquen entre las hojas del siglo ya surcado, una obra nacida del epicentro de la locura, un violento testimonio de marginación y olvido que sigue emanando gritos de revolución y libertad.

Notas

En materia filmográfica, es en el verano de 2007 cuando sale a la venta en formato DVD, el filme *El infierno de todos tan temido*, en la colección Latin Cinema, “Cine mexicano contemporáneo” de Desert Mountain Media. Con presentación a pantalla completa y audio en stereo 2.0, los diálogos construidos por el autor hacia su obra vuelven a surcar por el tiempo y en boca de algunos actores ya muertos.

Dos años después, en 2009, el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) integra a su colección de cine mexicano *El infierno de todos tan temido*, edición que además de incluir una fotogalería y el tráiler de la cinta, consta de una interesante entrevista con el director Sergio Olhovich y el actor Manuel Ojeda.

²⁵ En esta reedición existen ciertos cambios que le restan un poco de *corpus* al volumen original: en primera, se observa que han sido suprimidas las imágenes de Goya que el mismo Luis Carrión eligió para ilustrarlo (viñetas *Los caprichos*, núm. 43, 80 y “Nadie nos ha visto”), aspecto que elimina una parte violenta de la de por sí ya manejada en el texto; en segunda, la cita que precede al inicio de la obra y que pertenece igualmente a Francisco Goya es también eliminada; y por último, el índice, que en la edición original prefiguraba y formaba parte del reflejo de la locura del personaje, teniendo cuatro capítulos, y en el cuarto dos subcapítulos, más un capítulo quinto no numerado, donde prevalecía la locura desde el mismo(a) título (“Tercer tiempo [o el perfil del caos]”) es simplemente reducido a cuatro capítulos y sin subcapítulos.

Te invitamos a visitar el blog <<http://luiscarrionbeltran.blogspot.com>>, en el que encontrarás más información del y referente al autor.

Bibliografía

Carrión, Luis. *El infierno de todos tan temido*. México, FCE, 1975.

Documentos inéditos

Correspondencia privada entre la Agencia Literaria Carmen Balcells y Luis Carrión (1976).

Diario de un escritor (o el proceso creativo y los problemas del escritor).

Diario de Luis Carrión Beltrán. Diciembre 19, 1992. pp. 323-324; diciembre 21, 1992. pp. 333-334.

Bibliohemerografía

Archivo hemerográfico de Luis Carrión Beltrán del Centro Nacional de Información y Promoción de la Literatura del INBA.

García Flores, Margarita. “La literatura expresa más violencia que el cine”, en *La Onda*, núm. 103, 1 junio, 1975, pp. 6-7.

———. “Las preocupaciones de un triunfador”, en *La Onda*, núm. 79, diciembre 15, p. 6.

García Terrés, Jaime. “Litoral”, (nota en 4ª de forros), en *Gaceta FCE*, núm. 50, febrero, 1975.

Gossler, Alberto P. “Correspondencia”, en *Plural*, núm. 48, septiembre, 1975, p. 85.

Documentos del Archivo Central del Fondo de Cultura Económica. Archivo del autor Luis Carrión Beltrán. Clave: 0500.020 No. 013725R Clave topográfica: Editorial.

Archivo del concurso Primera Novela. No. 459. Fecha: 1977. Clave topográfica: BD 28-A-2 C/9

Molina, Javier. “Carrión: los escritores de derecha, también panfletarios”, en *La Jornada* (no. 1,374), 12 julio, 1988, p. 17.

Oviedo, José Miguel. “Correspondencia” (Aclaraciones a la reseña de Danubio Torres Fierro a la novela de LC), en *Plural*, núm. 48, septiembre, 1975, p. 83.

- Torres Fierro, Danubio. “Una (gritada) temporada en el infierno” (*El infierno de todos tan temido*), en *Plural*, núm. 46, julio, 1975, pp.73-75.
- . “Correspondencia” (Contestación a la respuesta de José Miguel Oviedo), en *Plural*, núm. 48, septiembre, 1975, pp. 83-84.





Louisa May Alcott (1832-1888)

Resumen

Louisa May Alcott, mejor conocida como la autora de *Little Women*, diez años antes de ser famosa y debido a la desesperante situación familiar, tuvo una idea suicida a la que se sobrepuso gracias al ancla del trabajo, el amor y la esperanza que la acompañaron con fuerza el resto de sus días. En dos de sus obras (aunque no para niños) *Love & Self-Love* (1859) y *Work: A Story of Experience* (1872), retoma la idea del suicidio, pero fundamentalmente las razones para no llevarlo a cabo. En su diario de 1858, de manera somera, se puede leer acerca de ese momento de su existencia y su determinación para transformarlo.

Abstract

Louisa May Alcott, known as the author of *Little Women*, had a suicidal idea ten years before being that famous. It was due to the distressing familiar situation she was living, but she was able to overcome from such idea due to the “anchor” of work, love and hope that accompanied her for the rest of her life. In two of her novels (although not for children): *Love & Self-Love* (1859) and *Work: A Story of Experience* (1872), she looks back to the suicidal idea, but above all to the reasons for not to commit it. In her journal of 1858, it is possible to have a glimpse of that moment in her life and her courage to transform it.

Palabras clave / Key words: Louisa May Alcott, ideas suicidas, religión, diario, amor y amor propio / Louisa May Alcott, suicidal ideas, religion, journals, *Love and Self-Love*.

TRABAJO, AMOR Y ESPERANZA: EL ANCLA CONTRA LA IDEA SUICIDA DE LOUISA MAY ALCOTT

Alejandra Sánchez Valencia*

Para la mayoría de los lectores, cuando menos del español, la autora Louisa May Alcott es más conocida por su producción de literatura infantil y juvenil, en particular por la primera parte de la saga de la familia March: *Mujercitas*, *Más cosas de mujercitas* (o *Las mujercitas se casan*) y *Hombrecitos*, dejando a un lado la novela que cierra el ciclo, *Jo's Boys* (*Los muchachos de Jo*). En cambio, resulta casi un hallazgo saber que la autora, antes de merecer la fama obtenida por su producción infantil y juvenil durante la última parte del siglo XIX, había incursionado en otro tipo de géneros tan variados como el gótico, los *thrillers*, cuentos de hadas, obras de teatro y poemas. Los primeros firmados con seudónimo.

Nacida en Germantown, Pennsylvania, en 1832, fue la segunda de cuatro hijas que les sobrevivieron al transcendentalista Amos Bronson Alcott y a Abigail “Abba” May Alcott. Debido a la existencia utópica del padre y a su casi nula capacidad por generar recursos económicos, la esposa y sus hijas, sobre todo las mayores, Anna y Louisa, debieron trabajar para sostener a la familia. No obstante, la fuerte influencia intelectual tanto en Concord como en Boston de ensayistas, novelistas, predicadores, feministas, abolicionistas y eruditos como Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Nathaniel Hawthorne, Margaret Fuller, Henry James (padre), las hermanas Peabody, James Brown, Theodore Parker y la vocación literaria de Louisa desde su niñez, incursionó en la más amplia gama de empleos, a la par que enviaba sus contribuciones a distintos periódicos y editoriales. De hecho, resulta histórico que en 1854, el editor James T. Fields, rechazara una de sus historias y le hubiese aconsejado en forma categórica que se olvidara de la carrera

* Departamento de Humanidades, UAM Azcapotzalco.

literaria:¹ Únicamente la fama que consiguió como escritora a partir de 1868 con el éxito *Mujercitas*, le aseguró sus ingresos como literata de tiempo completo.

En este ensayo rastreo una parte de la existencia de la autora, donde diez años antes de ser famosa y debido a la desesperante situación que vivían a nivel familiar, cruzó por su mente una idea suicida que dejó registrada en una pequeña entrada de su diario. Exploro también qué fue lo que la hizo reaccionar para superar dicho transe. Un año más tarde ella plasmaría este suceso, de manera creativa, en la historia *Love and Self-Love*, narrando la suerte que siguió a su heroína romántica después de un connato suicida. Y aunque por la misma época dio inicio a la novela *Success*, cuyo título cambiaría más tarde por *Work; or Christie's Experiment*, ésta fue abandonada en múltiples ocasiones hasta que vio la luz en 1872, época en que ya gozaba de prestigio, y que actualmente nos da muchas más pistas sobre cuál fue la desesperanza personal que de pronto la ofuscó y cuál fue “el ancla” de trabajo, amor y esperanza, como la he llamado, que le permitió asirse con fuerza a la vida y proseguir durante 31 años más en la Tierra hasta el momento de morir en forma natural en 1888. Un testimonio de que en realidad no es con la vida que se quiere acabar, sino con los problemas.

Durante el año de 1858, cuando Louisa May Alcott contaba con 25 años de edad y la Guerra de Secesión estaba a tres años de su inicio, en el hogar de los Alcott se vivieron dos situaciones importantes a nivel familiar: la muerte de Beth (como se recrea en *Mujercitas* diez años más tarde) y el anuncio del enlace matrimonial de Anna (también narrado en la misma obra). El 14 de marzo murió “Lizzie”, como cariñosamente llamaban a Beth, a consecuencia de una fiebre escarlata adquirida en el verano de 1856, al ayudar a unos niños enfermos de los vecinos, y de la cual nunca se recuperó. El 7 de abril, Anna, la hermana mayor y también sustento de la familia, anunciaría su compromiso matrimonial con John Pratt.² Louisa May Alcott lo vivió como dos grandes duelos en que, por una parte echaría de menos al “ángel de la casa”, como consideraba a su hermana Beth, y por otra, a su gran confidente. Estas dos situaciones de *eros* y *tánatos*, coincidirían también con una nueva mudanza de los Alcott a Concord, Massachussetts, tras el pago parcial de la

¹ Gregory Eiselein y Anne K. Phillips, *The Louisa May Alcott Encyclopedia*, p. XVI.

² Cfr. Joel Myerson et al. (eds), *The Journals of Louisa May Alcott*, pp. 88-89.

vivienda que bautizó Bronson como “Orchard House” y donde finalmente vivirían aproximadamente veinte años. Habían adquirido una gran y nueva deuda, la autora se visualizaba más que nunca como el sostén económico más importante de la familia.

Por irónico que parezca, no obstante que Concord³ había sido el lugar donde vivieron los Alcott por un tiempo, durante la niñez de las hijas, y que fue el periodo más feliz para la escritora, ella no deseaba regresar. Le parecía un pueblo pequeño, de gente chismosa y entrometida que no ofrecía el cosmopolitismo de Boston o Nueva York. Así que, no sintiendo que en casa era indispensable su presencia, sino el producto de su labor, y desempleada como estaba, se dio a la tarea de buscar en Boston un modo digno de sustento para sí y los suyos.

El diario de Louisa May Alcott refleja en agosto de 1858 su convicción de que como familia, y ya más grandes sus padres, no era deseable que siguieran por la vida de manera errabunda. Era necesario echar raíces, definitivamente, en un lugar. La imaginación la lleva a visualizar cómo podía combinar las posibles fuentes de ingreso con su pasión por la literatura, en una época en la que le compraban sus colaboraciones de forma esporádica:

Agosto.— Demasiada compañía para ver la nueva vivienda. Todos parecen estar contentos porque la nómada familia por fin está anclada. No volveremos a mudarnos durante veinte años, si lo puedo impedir. Los viejos necesitan un lugar donde permanecer y ahora que la muerte y el amor se han llevado a dos de nosotros, yo puedo (*espero*) pronto hacerme cargo de los cuatro restantes. (*Se refiere a sus padres, a ella y a su hermana menor Abby, con pretensiones de estudiar pintura en Europa*).

Los semanarios se llevarán todas las historias, y yo puedo diseñar novelas mientras hago el quehacer y así veo mi rumbo al tener una entrada y tal vez, algún día, tenga éxito.⁴

³ Conviene comentar la importancia histórica de Concord desde su fundación, puesto que ahí se fraguó la primera batalla por la Independencia de las 13 colonias. Debido a su gran cercanía con Boston, se le utilizó como un buen sitio para llevar a cabo las juntas de sublevación, además de ser un sitio seguro, con graneros donde esconder las armas. Tiempo después, debido a su belleza natural y cercanía a una ciudad cosmopolita, se convirtió en un poderoso imán que atrajo a más de un intelectual como sitio de residencia definitiva, ejemplo de ello fueron Ralph Waldo Emerson, Nathaniel Hawthorne, Sophia Peabody, Hawthorne y Margaret Fuller, entre otros.

⁴ J. Myerson, *op. cit.*, p. 90. (Todas son traducciones libres de ASV, salvo otra indicación): August. — Much company to see the new house. All seem to be glad now

Sin entrar en detalles, la autora narra en octubre su búsqueda de empleo, la desesperanza y deja un sugerente espacio vacío, la idea suicida a la que se sobrepuso y cómo lo hizo:

Octubre.— Fui a Boston en mi acostumbrada búsqueda de empleo; puesto que no se me necesita en casa y parece que soy ahora el único sustento de la familia.

Mi crisis de desesperanza pronto terminó, ya que caí en la cuenta de cuán cobarde era escapar antes de rendir batalla hasta el final. No podía hacerlo, así que me dije con firmeza: “Sí hay trabajo para mí y lo voy a conseguir” y me fui a casa resuelta a tomar al destino por la garganta y sacudirlo por el cuello hasta sacarle un *modus vivendi*.

El domingo, el Sr. Parker dio el sermón sobre “las jóvenes mujeres que trabajan”. ¡Justo lo que necesitaba! , puesto que dijo: “Confíen en sus compañeros y no sean tan orgullosas para pedir y acepten incluso el más humilde de los trabajos hasta que puedan encontrar el que desean”.⁵

Como podemos observar, para Louisa May Alcott resultó inspirador que el predicador Theodore Parker⁶ hablara de la confianza, la humildad y la fe. Aquél mismo día la autora se aventuró a visitarlos por la tarde, a él y a su esposa, y pedirles ayuda para encontrar em-

that the nomad family is anchored at last. We won't move again for the next twenty years if I can prevent it. The elder people need an abiding place, and now that death and love have taken two of us away, I can, I hope, soon manage to care for the remaining four. (She means her parents, herself and her young sister, Abby, whom has pretensions to study painting in Europe.)

The weeklies will all take stories, and I can simmer novels while I do my housework, so I will see my way to a little money, and perhaps some day I will succeed.

⁵ *Ibid.*, pp. 90-91: October. — Went to Boston on my usual hunt for job, as it seems now I am not needed at home and that I am the only livelihood for the family now.

My hopelessness crisis was about to disappear soon, when I realized how coward it was to run away before fight up to the end. I couldn't do it so I told myself firmly: “If there is a job for me, I am going to get it” then I went home determined to take fate by the throat and shake it to the point of squeezing a living out of it.

On Sunday Mr. Parker preached a sermon on “Laborious Young Women”. Just what I needed, said: “Trust your fellows, beings, and let them help you. Don't be too proud to ask, and accept the humblest work till you can find the task you want”.

⁶ G. Eiselein, *op. cit.*, p. 254. Theodore Parker fue ministro de la Iglesia Unitaria y perteneció al grupo de los trascendentalistas (donde uno de los fundadores fue Amos Bronson, el padre de Louisa May Alcott), fue también miembro activo en el movimiento antiesclavista, apoyó a John Brown en el famoso ataque a Harper's Ferry. La autora lo consideró, junto con Emerson, uno de sus grandes maestros. Dentro de los sermones dictados por el ministro, uno que ejerció gran influencia en la escritora fue aquél en que instaba a las mujeres a aspirar a realizar estudios más elevados, tener independencia económica e igualdad de pago con respecto a los hombres.

pleo. Hubo una pequeña situación de encrucijada pues salieron dos oportunidades, una mejor que la otra pero había que esperar y ya había dado su palabra a la oferta menos conveniente, todo se resolvió de manera satisfactoria, lo que le demostró que a veces se trata de pruebas de “carácter y valentía”.

El 29 de noviembre, día en que Louisa May cumplía 26 años, hizo una reflexión de lo que había sido ese 1858, qué les había deparado como familia y a ella en particular. Tras la terrible desesperanza y “visión de túnel” que llegó a tener, fue providencial aquél sermón de Parker luego de tomar la decisión valiente de seguir con la vida y enfrentar el presente. Una vez abierta esa visión, es cierto que los problemas no habían terminado, que los acontecimientos definitivos no tenían marcha atrás (como la muerte de “Lizzie”); aún tenían la deuda hipotecaria, el comentario contundente del editor James T. Field, y la necesidad de trabajar en cualquier labor digna que hubiese en aquel siglo XIX, lo mismo de sirvienta que de costurera o institutriz. Pero algo mucho más profundo, el amor a Dios, a sus padres, la esperanza en sus capacidades —no obstante el entorno poco favorable del momento— y el trabajo, le sirvieron como fuerte ancla para enfrentar el futuro:

El año que pasa nos trajo la primera muerte y esponsales; dos acontecimientos que cambiaron mi vida. Me doy cuenta de que estas experiencias me llegaron hondo y me cambiaron o hicieron que me desarrollara. Lizzie me ayuda espiritualmente y un poco de éxito hace que tenga más confianza.

Ahora que mamá está demasiado cansada como para molestarla con mis estados de ánimo, tengo que manejarlos sola y estoy aprendiendo que el trabajo de cabeza y mano es mi salvación cuando la desilusión o el agotamiento son una carga y oscurecen mi alma. (La traducción es mía)

Durante mi pesar, creo que de manera instintiva me acerqué más a Dios y hallé consuelo al saber que con certeza él estaría para ayudarme cuando nada más lo hiciera.

Un gran duelo me enseñó más que cualquier ministro y cuando me sentí más sola, encontré refugio en el amigo Todopoderoso. Si esto es experimentar la religión, ya lo he hecho, pero creo que es sólo una lección que uno debe aprender mientras llega, y estoy feliz de saberlo.

Después de mi arranque de desesperación, parece que soy más valiente y alegre, y que voy andando con un buen corazón. Espero que dure, puesto que necesito todo el coraje y alivio que pueda obtener.

Siento que podría escribir mejor ahora, de cosas más verdaderas en tanto las he sentido y las conozco. Espero que todavía esté por venir mi gran libro, puesto que tal parece ser mi trabajo y estoy creciendo para ello. Incluso estoy pensando en el “Atlantic”. ¡Hay ambición para ti! Estoy segura de que algunas de las historias son muy planas. Si el Sr. L. recibe la que le va a llevar papá, creo que podré hacer algo.⁷

*The Atlantic Monthly*⁸ es una revista prestigiosa que fue fundada en 1857 por James Russell Lowell (el famoso “Sr. L.” que menciona la autora en esta entrada de su diario). Su origen es la respuesta al deseo de crear una voz literaria característica de los Estados Unidos, puesto que aún el negocio editorial recaía más bien en manos y autores británicos. Algunos de los escritores que ahí publicaron fueron: Nathaniel Hawthorne, Elizabeth Peabody, Ralph Waldo Emerson y Henry David Thoreau, entre otros. Las grandes áreas que promovía eran: literatura, política, ciencia y artes. El hecho de que a alguien se le publicase ahí significaba que había llegado a su madurez como autor.

Louisa May Alcott escribió *Love & Self-Love* y al año siguiente fue publicada por *The Atlantic Monthly*, ello significó el despegue de su carrera. Dicha obra es narrada por uno de los personajes principales, Basil Ventnor, un inglés entrado en años, que por hacerle el favor a Jean Burns, a punto de morir, se casa con su joven hija

⁷J. Myerson, *op. cit.*, pp. 91-92: The past year has brought us the first death and betrothal, —two events that change my life. I can see that these experiences have touched me deep, and changed or developed me. Lizzie helps me spiritually, and a little success makes me more self-reliant. Now that Mother is too tired to be worried with my moods, I have to manage them alone, and am learning that work of head and hand is my salvation when disappointment or weariness burden and darken my soul.

In my sorrow I think instinctively came nearer to God, and found comfort in the knowledge that he was sure to help when nothing else could.

A great grief has taught me more than any minister, and when feeling most lonely, I find refuge in the Almighty Friend. If this is experiencing religion I have done it, but I think it is a the lesson one must learn as it comes, and I am glad to know it.

After my rush of despair. I seem to be braver and more cheerful, and grub away with a good heart. Hope it will last, for I need all the courage and comfort I can get.

I feel as if I could write better now, —more truly of things I have felt and therefore *know*. I hope I shall yet do my great book, for that seems to be my work, and I am growing up to it. I even think of trying the “Atlantic”. There’s ambition for you! I’m sure some of the stories are too flat. If Mr. L. takes the one Father carried to him, I shall think I can do something else.

⁸*Cfr.* Gregory Eiselein, *op.cit.*, p.25.

adoptiva, para evitar que en orfandad tenga que trabajar como empleada doméstica.

La historia inicia *in medias res*, donde Jean Burns, en su lecho de muerte, dice que la jovencita de 16 años, a quien ha criado como su hija, es nieta del poderoso Adam Lindsay, quien nunca la reconoció, ya que la madre de la pequeña lo abandonó a él por unir su vida en verdadero amor con un pretendiente que él no estaba de acuerdo que tuviera. Basil ofrece adoptarla, pero Jean le asegura que aunque él le dobla la edad, jamás podrá parecer un padre para ella y la gente murmuraría. Lo mejor será casarse.

Effie es tan joven que Ventnor sólo puede verla con una lejana simpatía, no como a una mujer a la que verdaderamente pueda amar, de hecho él cree estar enamorado de la viuda Agnes Vaughan, su amor de juventud pero que le mintió; y se describe a sí mismo como un hombre egoísta, frío, lúgubre e inexorable.⁹ Effie, sin embargo, lo ama y al saber que no hay posibilidades de ser correspondida y para dejarle libre el camino a él y que sea feliz con su verdadero amor, decide arrojarle al agua para quitarse la vida, una noche mientras van a dar un paseo en bote ella, Agnes y él. En una atmósfera romántica, donde la noche no es lúgubre por la luminosidad de la luna plateada y teniendo como testigo a la naturaleza, Effie lleva a cabo su plan: “[...] Agnes, quien, pálida y con los ojos abiertos, parecía señalar hacia un fantasma que yo no podía ver –el fantasma era el asiento vacío de Effie. El riachuelo brillante se oscureció ante mí y una fuerte punzada de remordimiento retorció mi corazón en tanto esa visión alcanzaba mis ojos”.¹⁰

Este connato suicida trae como consecuencia un crecimiento emocional para ella, a partir de ese instante siente que quien en realidad murió fue “la niña” para dar paso a la mujer. Durante su recuperación, transcurre un año y en él, Basil Ventnor cae en la cuenta de su egoísmo (de ahí el “self-love”) y de lo mucho que cambió su vida con la presencia de Effie. En ese momento descubre que en realidad la ama. Por otra parte, ella recibe una herencia del abuelo quien por fin la reconoce al final de sus días, y en tal sentido se da a entender que si fuese por razones económicas ella no necesita más

⁹ Louisa May Alcott, *Love and Self-Love*, p. 2, en <http://www.classicauthors.net/Alcott/loveselflove/> [Consulta: 24 de abril de 2013].

¹⁰ *Ibíd.*, p. 9: “[...] Agnes, whom eyes wide open and pale, seemed pointing to some phantom which I could not see. I turned, – the phantom was Effie’s empty seat. The shining stream grew dark before me, and a great pang of remorse wrung my heart as that sight met my eyes.

de Basil, quien en ese momento está en la pobreza; pero no es así, en realidad existe un amor sincero entre los dos, que fue descubierto gracias al suicidio fallido de Effie que los ayudó a reafirmar su vida matrimonial. El narrador concluye que gracias a todo lo acontecido es un hombre mucho más sabio y noble que al principio, con una fe más verdadera en lo divino, y que ha aprendido que el amor es mejor que la riqueza y la conquista de uno mismo, más importante que ganar un continente.¹¹

La otra novela: *Work, A Story of Experience*, recibió su nombre final en la edición realizada por la editorial Roberts Brothers en 1873. Como comentaba al principio del ensayo, si bien es cierto que empezó a escribirlo en 1861 con el título de “Success”, a tan sólo tres años de su idea suicida, no fue sino hasta 1872 en que la concluyó con el nombre de “Work; or Christie’s Experiment” y apareció por entregas en *The Christian Union*,¹² una revista a cargo de Henry Ward Beecher.

La obra consta de 20 capítulos e inicia con la nueva “Declaración de Independencia” de Christie Devon, personaje principal en este *bildungsroman*. Se trata de una joven huérfana, de 21 años, que ha sido criada por sus tíos y aunque agradecida, en particular con la tía Betsey, no quiere ser más una carga para ellos y decide probarse como una mujer generadora de sus propios ingresos y así como sucede en los cuentos folclóricos “salir a probar fortuna”. El lapso que se maneja en la novela irá desde esa edad hasta los 40 años de la protagonista.

Louisa May Alcott finalizó esta obra cuando ya era una famosa escritora, quizá por ello pudo experimentar las posibilidades del personaje en diferentes empleos, tal como le ocurrió a ella, y fue una suerte de testimonio y homenaje para las mujeres del siglo XIX que, como ella, buscaban independencia, pero sus alternativas se concentraban tan sólo en un rango de empleos posibles y, aunque hay mucho de autobiográfico, va dirigida a todas las “Christies” que salen a buscar un digno *modus vivendi*.

Durante la primera parte de esta novela de formación, Christie transita de un empleo a otro como sirvienta, actriz, institutriz, dama de compañía, costurera... y ninguno de ellos tiene un final agrada-

¹¹ *Ibid.*, p.15. But I am wiser than when we departed, for I have learned that love is better than a world of wealth, and the victory over myself has been greater than a continent.

¹² *Cfr.* Gregory Eiselein, *op. cit.*, pp. 356-357.

ble. Se trata de una fuerte crítica social a los abusos cometidos por los empleadores contra las empleadas, así como las humillaciones y malos tratos que tienen que sufrir en trabajos donde no se estimula el autoconocimiento, el autocontrol y la autoayuda. El capítulo siete resulta definitivo debido a la atmósfera de tensión y ofuscamiento que logra generar la autora mediante la acumulación de pensamientos negativos y de duda contra la existencia misma, todo deviene en el “sin sentido”. La sensación de asfixia se logra también por la sobreposición de situaciones adversas y la poca empatía en el entorno. La desesperanza espiritual es tan grande que no hay religión ni asociación alguna, ni rito que pueda proporcionar paz. Por si fuera poco, juega además con un nuevo elemento: la envidia. ¿Por qué a algunos parece irles tan bien mientras que otros se preguntan qué es lo que han hecho para merecer tantos reveses en la vida? ¿Por qué parece que ante las dudas, Dios, lejos de dar pan, otorga una piedra?

Se hiperboliza su desesperanza conforme pasa el tiempo; la lucha lleva meses y parece no haber respuesta: “Hay muchas Christies dispuestas a trabajar; sin embargo, incapaces de hacer contacto con naturalezas más duras que hacen que el trabajo resulte denigrante o soportar la pesada batalla para las necesidades más básicas de la vida, cuando la vida ha perdido todo aquello que la hace bella”.¹³

El trato al connato suicida aquí es mucho más complejo, pues a diferencia de unos pocos párrafos utilizados en *Love & Self-love*, aquí se llega a un punto climático en el capítulo entero. Christie, al igual que Effie, se siente hechizada por el agua y empieza a fantasear sobre su muerte y lo bien y relajado que luciría su cadáver; la diferencia es que justo en el momento en que está dispuesta a arrojarse, la salva su amiga Rachel.

En la segunda parte de la novela Louisa promueve la recuperación de la heroína en el seno de un hogar repleto de niños. Ahí se siente “nutrida”. Y en este viaje hacia su autodescubrimiento conoce a un predicador, a una fugitiva esclava, y se hace de buenos amigos hasta el punto de darse cuenta de que su misión es luchar por los derechos civiles de las mujeres. Ella contrae matrimonio y, durante la Guerra Civil, mientras ambos prestan servicio a la patria, él como soldado y ella como enfermera voluntaria, él muere en batalla.

¹³Louisa May Alcott, *Work: A Story of Experience*, p. 25, 810. There are many Christies, willing to work, yet unable to bear the contact with coarser natures which makes labor seem degrading, or to endure the hard struggle for the bare necessities of life when life has lost all the beauty.

Tiempo después nace la niña que ambos esperaban y la obra termina como un canto a “todas las hermanas”, a todas las mujeres de todos los colores, credos y posición social. Es una especie de comuna utópica que da sentido a la existencia de Christie.

Conclusión

El tema del suicidio es complejo por todo el espectro de posibilidades que se abren para su motivación y que pueden ir desde los trastornos psiquiátricos hasta cuestiones de honor (como en el caso de algunas culturas orientales) o bien la desesperanza, la falta de una visión que considere posibilidades con lo que se ensancharía ese túnel del pensamiento que casi queda ciego agudizando el desaliento y la sensación de estar indefenso.

Puede haber muchas otras motivaciones para su ejecución. En el caso de Louisa May Alcott habrían transcurrido dos años de agonía para su hermana Elizabeth quien finalmente murió. A pesar de lo difícil del momento, consideró que la muerte era liberadora para “Lizzie”, y para ella “una gran maestra”. Redimensionó el estatus de su hermana, quien siempre fue “el ángel de la casa” como un espíritu que la acompañaría. El otro duelo, el anuncio de la boda de Anna, su confidente y hermana mayor, si bien es cierto que en el momento resultaba una “pérdida”, en realidad era un rito de pasaje hacia la vida, era provocar el ensanchamiento de la familia. Anna y John Pratt tuvieron dos hijos, Frederick y John, quienes fueron la alegría de la autora, sus hermanas y los abuelos.

Es cierto también que si Louisa aspiraba a ser reconocida como escritora debió haber sido muy duro para ella recibir la crítica del editor James T. Fields, pero lo que ocurrió diez años después nos habla de algo aún más importante que la opinión de un editor y es la recepción del lector.

Louisa May Alcott pertenecía a una familia devota, aunque de práctica diferente porque su círculo estaba conformado por disidentes de la Iglesia Unitaria. La autora, desde muy chica, después de realizar una carrera a campo traviesa y en soledad, tuvo la sensación de la presencia real, amorosa e invisible de Dios. Tenía 13 años en 1845 y escribió en Concord, aquél jueves, haciendo una descripción de lo sucedido:

CONCORD, Jueves. — Corrí por el bosque antes de que se quitara el rocío del pasto. El musgo era como terciopelo, y en tanto corrí bajo los arcos de hojas rojas y amarillas, canté con júbilo; mi corazón estaba tan radiante y el mundo tan hermoso. Me detuve al final de la caminata y vi el brillo del sol sobre las amplias “praderas de Virginia”.

Parecía como si se fuera de la vida oscura o una tumba hacia arriba, al cielo. Un sentimiento muy extraño y solemne vino a mí en tanto estuve ahí, sin sonido salvo el susurro de los pinos; nadie cerca de mí y el sol glorioso para mí sola. Parecía como si sintiera a Dios como nunca antes lo sentí, y recé en mi corazón para que pudiese mantener aquel jubiloso sentimiento de cercanía en mi vida.

[Y así ha sido, puesto que sinceramente creo que aquella niña “adquirió su religión” aquel día en el bosque, cuando la querida madre naturaleza me guió hacia Dios. — L.M.A., 1885].¹⁴

Y seguramente desde ese momento tuvo el coraje para ahuyentar al pensamiento adverso que le llegaría doce años después. No se rendiría antes de concluir la batalla de la vida.

Como hemos visto en su diario, en *Love & Self-Love* y en *Work; A Story of Experience*, lo importante no es haber tenido la idea suicida, sino el modo como la enfrentó y se convirtió en una experiencia de vida hasta el final.

¹⁴J. Myerson, *op.cit.* p. 57. CONCORD, Thursday.— I had an early run through the woods before the dew was off the grass. The moss was like velvet, and as I ran under the arches of yellow and red leaves I sang for joy, my heart was so bright and the world so beautiful. I stopped at the end of the walk and saw the sunshine out over the wide “Virginia meadows.”

It seemed like going through a dark life or a grave with heaven above. A very strange and solemn feeling came over me as I stood there, with no sound but the rustle of the pines, no one near me, and the sun so glorious, as for me alone. It seemed as if I felt God as I never did before, and I prayed in my heart that I might keep that happy sense of nearness in my life.

[And so it’s been, for I most sincerely think that the little girl “got her religion” that day in the wood when dear mother Nature led me to God — L.M.A., 1885.]

Bibliografía

- Alcott, Louisa May. *Work: A Story of Experience*, en Kindle Edition Books, *Lesser Known Work of Louisa May Alcott*. Raleigh St. Clair Books , 2009.
- Eiselein, Gregory y Anne K. Phillips. *The Louisa May Alcott Encyclopedia*. Wesport, Connecticut y Londres, Greenwood Press, 2001.
- Myerson, Joel *et al.* (eds). *The Journals of Louisa May Alcott*. Athens, Georgia, University of Georgia Press, 1997.
- Showalter, Elaine, ed. *Alternative Alcott*. Nueva Jersey, Rutdger University Press, 1995.

Bibliografía sugerida

- Alberghene, Janice M. y Beverly Lyon Clark, eds. *Little Women and the Feminist Imagination. Criticism, Controversy, Personal Essays*. Nueva York y Londres, Garland Publishing Inc., 1999.
- Bedell, Madelon. *The Alcotts: Biography of a Family*. Nueva York, Potter, 1980.
- Lennox Keyser, Elizabeth. *Little Women: A Family Romance*. Atenas y Londres, The University of Georgia Press, 2000.
- Myerson, Joel *et al.* (eds). *The Selected Letters of Louisa May Alcott*. Athens, Georgia, University of Georgia Press, 1995.
- Showalter, Elaine, ed. *Sister's choice: Tradition and Change in American Women's Writing (Clarendon Lectures)*. Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1994.
- Stern, Madeleine B. *Louisa May Alcott. A Biography*. Boston, Northeastern University Press, 1999.

Bibliografía electrónica

www.classicauthors.net/Alcott/loveselflove/.

Variaciones





CNL-IMBA

Roberto López Moreno (11 de agosto de 1942)

Resumen

Roberto López Moreno es un polígrafo, un escritor de tiempo completo. Ha escrito cuentos, ensayos, reseñas y ha sido un viejo y pertinaz periodista, pero es, sobre todo, un poeta y un poeta sorprendente. Su poesía es un torrente de palabras, imágenes y figuras poéticas, con la exuberancia que caracteriza a las selvas de su patria chica, Chiapas. Su desparpajo, pleno de audacia y espontaneidad, se da aunado a un afán de búsqueda de lo nuevo, lo insólito, lo original. No es un escritor que pertenezca a un grupo afín o a una generación más o menos estructurada como pueden ser los modernistas, los contemporáneos, los “espigos” o los poeticistas, sino una voz solitaria, personal, irremplazable.

Abstract

Roberto Lopez Moreno is a polygraph, a full time writer. He has written short stories, essays, reviews, and has been an old and persistent journalist, but is, above all, a poet and an amazing poet. His poetry is a torrent of words, images and poetic figures, with the exuberance that characterizes his little homeland forests, Chiapas. His brash, full of daring and spontaneity, is given together with a desire to pursuit the new, the unusual, the original. Not a writer belonging to a peer group or a generation more or less structured such as the modernists or contemporaries, the “espigos” or poeticists, but to a lone voice, personal, irreplaceable.

Palabras clave / Key words: Roberto López Moreno, poesía mexicana, poesía de Chiapas. / Roberto Lopez Moreno, Mexican poetry, Chiapas poetry.

HOMENAJE A ROBERTO LÓPEZ MORENO¹

Enrique González Rojo Arthur*

Roberto López Moreno (RLM) es un polígrafo, un escritor de tiempo completo. Ha escrito cuentos, ensayos, reseñas y ha sido un viejo y pertinaz periodista. Pero más que nada es, a mi entender, un poeta y un poeta sorprendente. Por falta de tiempo, no voy a hablar aquí sino del poeta. Pero no quiero continuar mi intervención, sin expresar mi deseo de que esta celebración sirva para que las nuevas generaciones de críticos empiecen a analizar su obra que es voluminosa, compleja y que se resiste a ser clasificada sobre las rodillas.

Para abordar la producción de un poeta importante pienso que hay que tener en cuenta, antes que nada, dos factores: el estilo y el mensaje. El estilo es el hombre, decía el clásico. Es el *modus operandi*, la manera de, la forma muy personal de tenérselas que ver con la *poiesis*. Es algo, pues, tan circunstancial como la vida del escritor. El mensaje —síntesis de contenido y forma— es lo que “se dice” con el estilo. Y yo subrayaría dos cosas que le pueden pasar al mensaje: que trascienda al escritor y se vuelva permanente, inmemorial o que, absorbido por su momento, no logre ser acogido en los brazos de la señora posteridad.

Si nos preguntamos, ¿por qué, en ocasiones, el mensaje puede liberarse del tiempo? La respuesta no podemos hallarla sino en la inspiración, el talento, la creatividad, que son otros nombres del estilo. El estilo es entonces la *conditio* del mensaje trascendente o intrascendente.

* Escritor.

¹ Texto leído en el Homenaje Nacional a Roberto López Moreno, el 20 de octubre de 2010, en la Casa de la Cultura Jaime Sabines de la Ciudad de México.

Después de quemarme las pestañas leyendo a RLM llego a la conclusión —y voy a explicar a continuación la razón de ello— de que el personal estilo de este poeta chiapaneco va a lograr el milagro de la trascendencia.

Antes de aclarar el sentido de esta afirmación, creo adecuado hacer notar que el mensaje-modelado-por-un-estilo puede ser predominantemente formalista o preeminentemente social o ambas cosas. Aclaración que permite decir que nuestro poeta va a lograr la mencionada trascendencia, ya que se mueve con igual soltura en el significante de la conformación y en el significado de la comunicación.

Veamos por qué. Lo primero que me llama la atención en *De la obra poética* de RLM —donde reúne 15 de los títulos de su poesía— es el *desparpajo* con que escribe. Desparpajo que es para mí la síntesis de la audacia y la espontaneidad. Me atrevería a decir que hay aquí, como en los surrealistas, un cierto automatismo; pero no como en ellos, donde el personaje central es el inconsciente, sino donde juega ese rol la conciencia, si esto es posible, lo cual habla de una envidiable capacidad asociativa. No es una poesía modosa y recoleta, sino un torrente de palabras, imágenes y figuras poéticas con la exuberancia que caracteriza a las selvas de su patria chica. Este desparpajo se da aunado a un afán de búsqueda de lo nuevo, lo insólito, lo original. Pero no se trata de una “avidez de novedades” sobreimpuesta y artificiosa, sino que fluye de manera natural como un rasgo específico del estro armónico del poeta. Lo primero que este afán decide cambiar, lo que está más a la mano, son las palabras. Un espíritu inquieto como el de RLM no puede respetarlas y ser un conformista miembro de número de la gramática tradicional. De ahí que en su “Verbario” (alocución que recuerda el “Palabrario” de nuestra querida Norma Bazúa) haya neologismos como “vociferomano-tear”, “isadorar” y tantos otros. De ahí, asimismo, que los juegos de palabras sean el pan nuestro de casi todos los poemas. Sirvan de botón de muestra estos dos: “Silvestre en las revueltas de la música” y “sonetos son netos sonidos”. Cuando la metamorfosis es el primer mandamiento del demiurgo, todo puede sufrir un vuelco y la imaginación lucir su musculatura. Ponto un caso. Sólo a RLM se le podría ocurrir mostrarnos, a la mitad de un poema, una fingida conversación entre el poeta Juan Bautista Villaseca —excelente portaliras rescatado por Roberto— y Lezama Lima. Y algo más sorprendente: únicamente Roberto transmite, imita, parodia, un soneto “gañeñe”, es decir, hecho en el lenguaje cavernario con que, como le consta a Arturo, nos comunicábamos los poeticistas.

Poeta multifacético, RLM muestra su versatilidad no sólo en los aspectos líricos que he descrito, sino en el dominio incuestionable de todas las técnicas tradicionales y modernas de la práctica lírica. Lo mismo confecciona sonetos que décimas (las lezámicas), el verso clásico y el verso libre. Es, pues, un indudable y sólido maestro en los aspectos puramente técnicos del entramado lírico.

Roberto, por otro lado, tiene un profundo amor por la naturaleza. No es, sin embargo, un paisajista. Se acerca siempre a la realidad natural antropomorfizándola, con una percepción inquisitiva y una inocultable actitud filosófica. Hace todo eso, afortunadamente, bajo los auspicios de Erato o de Polimnia. Veamos. Vuelve los ojos hacia arriba y encuentra que *“un relámpago se ahoga en su propia sorpresa”*. Sintoniza su atención y descubre una parvada de *“pájaros que gritan al viento/jeroglíficos sonoros”*. Sospecha entonces que existe una *“ortografía del viento”* que es necesario descifrar. Torna los ojos hacia abajo y da con un caimán que *“paladea el idioma de la gula”* o con un riachuelo que camina con dificultad, poco a poco, lo cual le hace decir bellamente: *“El río no se va, avanza/tan sólo una lágrima”*. Lleva los ojos hacia abajo, decía yo. Pero al hacerlo no cesa de encontrar la poesía, el hombre y el misterio en las formaciones físicas: *“Si levantás una piedra —dice— ahí está Sabines”* y no deja de advertir cómo la sociedad va domesticando a la naturaleza: *“El tigre de su jungla deja un gajo de él/maullando sobre el sofá”*. Para tener una visión conjunta de las cosas, lleva la vista primero de arriba abajo, con lo que cae en cuenta —lo dice con una expresión emotiva y exacta— de *“las azules leyes de gravedad”*, y después de abajo arriba, con lo que rememora los saurios que *“se convierten en pájaros, para que la tierra vuele”* y columbra cómo *“cuatro zopilotes se elevan/para inventar de nuevo/los puntos cardinales”*.

El entorno natural no deja de generar en RLM inquietudes que he llamado filosóficas y es que él, que se considera *“un pequeño manojito de asombros”*, sabe en su fuero interno *“que no hay tiempo para aprender el idioma de las piedras”*.

Como lo hace con sus miradas a la naturaleza —en que echa mano de imágenes precisas y brillantes—, Roberto se enfrenta a todo tipo de temas: musicales (por ejemplo, la espléndida descripción de la guitarra, el recorrido por las compositoras importantes o la exultación de la *V sinfonía* de Shostakovich), filosóficos (verbigracia, el breve poema que corre así: *“Pero qué es un hombre,/nada/comparado con el infinito/y todo/comparado con la nada./Viene a*

ser entonces/el punto medio/entre la nada y el todo”), literarios (en particular sus intencionados y sugerentes poemas sobre el Quijote), sociales y políticos (que se cuidan de no caer en la obvedad y chabacanería de lo panfletario) y finalmente amorosos (que lo llevan al extremo de desear “*beber el agua que lamió tu cuerpo/durante el baño*”).

RLM pertenece a lo que podríamos llamar la tercera generación de poetas importantes chiapanecos del siglo XX, Jaime Sabines viene al mundo en la década de los veinte (nació en 1925 en Tuxtla Gutiérrez). Juan Bañuelos y Oscar Olviva nacieron en 1932 y 1938 respectivamente, también en Tuxtla Gutiérrez. Ellos y sus compañeros de generación —que no son chiapanecos— nacen en la década de los treinta, y RLM —que vio la luz en Huixtla en 1942— corresponde a la década de los cuarenta. Si tomamos en cuenta la lúcida aseveración de Julio Cortázar de que: “Me parece absurdo el escritor que hereda el lenguaje de su generación anterior y de la tradición y escribe siempre dentro de los mismos moldes usando la misma adjetivación, la misma forma, el mismo estilo”. Nos es dable asentar que ni Sabines ni los “espigos” son conservadores y conformistas en relación con el *modus discendi* o con el lenguaje que ponen a cantar. Pero soy de la opinión de que ninguno trae consigo una subversión idiomática del alcance y el carácter de la de Roberto, ya que él, deliberada y sistemáticamente, nunca usa la misma adjetivación, la misma forma o el mismo estilo que la tradición o la generación que lo antecede. Al igual que los poetas chiapanecos que lo precedieron, Roberto no es sólo un poeta importante, significativo e insoslayable de su estado, sino que también lo es, o acabará por serlo, de México en su conjunto. No es un escritor que pertenezca a un grupo afín o a una generación más o menos estructurada como pueden ser los modernistas, los contemporáneos, los “espigos” o los poeticistas, sino una voz solitaria, personal, irremplazable. Pero la soledad o el aislamiento productivo están lejos de impedir que todas las creaciones, queriéndolo o no sus artífices, reciban la influencia fecundadora de múltiples factores. De ahí que el gran novelista paraguayo Roa Bastos haya escrito que: “Mi concepción de la literatura es justamente que nosotros lo que hacemos es dar forma, a través de una obra escrita, a todos los estímulos de los sentimientos, del subconsciente colectivo, de la tradición oral y de la escrita”.

Por todo lo anterior, vuelvo al deseo, expuesto al principio de esta intervención, de que esta celebración sirva para que los jóvenes lean con cuidado, con amor, una obra del temple y la riqueza de la

de Roberto. Sé que un poeta con tan amplio diapasón creativo, aunado a la audacia en la expresión y a una sensibilidad que le brota por todos los poros, se tiene que imponer a la larga en la cultura nacional y saltar del conocimiento —del que ya goza— al reconocimiento que merece.

Aunque la poesía de RLM va acabar por imponerse (ya que tiene la fuerza y los méritos para hacerlo) creo que es un deber de quienes hemos tenido el privilegio de comprender su valía, coadyuvar al aceleramiento de este proceso de evaluación y a que Roberto ocupe lo más pronto posible el lugar de gran poeta que le corresponde. Este deseo, con que termino mi alocución, va acompañado por algo que me niego a que se quede en el tintero: mi calurosa felicitación por este homenaje que tanto te mereces, mi querido Roberto.

México, D.F., noviembre de 2011.





CNL-IMBA

Francisco Tario (1911-1977)

Resumen

El trabajo literario de Francisco Tario (1911-1977) se caracteriza por tener una narrativa que usa el sueño y el simbolismo como un método de desdoblamiento del Yo, de ese ser interno por el que cada ser humano tiene un mecanismo para enfrentarse a sí mismo, para hacer frente a sus fantasías, sus miedos, sus demonios o sus obsesiones. El universo tariano está lleno de seres antropomorfos capaces de contar su propia historia desde adentro. Buques, gallinas o féretros tienen voz y expresan su existencia. Asimismo, la literatura de Tario está llena de un simbolismo que lo puede catalogar como un autor raro, con moldes románticos donde la actividad onírica se mezcla con la realidad, dando tintes de literatura fantástica. Usa símbolos de manera reiterativa (el mar, las flores, los caballos) para indicar que todo tiene un ciclo donde se nace, se vive y se muere para recomenzar. La alquimia y el violeta como espiritualidad y renacimiento.

Abstract

The Francisco Tario (1911-1977) literary work is characterized by a narrative that uses the dream and symbolism as a method to split the self, this inner by which every human being has a way to confront himself, to deal with their fantasies, fears, demons or obsessions. The tariano universe is full of anthropomorphic beings able to tell their own story from the inside. Ships, chickens or coffins have a voice and embody their existence. Tario literature is full of symbolism that might be classified as weird author, on a romantic shape where oneiric activity is mixed with reality, flashing on shadows of fantasy literature. Use symbols in an iterative way (the sea, flowers, horses) to indicate that everything has a cycle where is born, lives and dies to re-start again. Alchemy and violet like spirituality and rebirth.

Palabras clave / Key words: sueño, alquimia, símbolo, violeta, Romanticismo / dream, alchemy, symbol, violet, Romanticism.

SIMBOLISMO, ROMANTICISMO Y ALQUIMIA, EN *UNA VIOLETA DE MÁS* (1968),

DE FRANCISCO TARIO

Jorge Gallo García*

La vida onírica es la manera en que nuestra alma trabaja mientras dormimos.

Aristóteles

La delgada y casi imperceptible línea que divide la locura de la cordura, la vigilia del sueño, lo etéreo de lo material o la realidad de la imaginación, está presente en la narrativa de Francisco Tario (1911-1977).

Autor de novelas que tratan el sentido que tiene la vida e invitan a una reflexión, sin tener la profundidad suficiente para ser consideradas como obras existencialistas, como *Aquí abajo* (1943), *Jardín secreto* (1993), obra póstuma; de libros catalogados como literatura fantástica como *La noche* (1943), *Tapioca Inn, mansión para fantasmas* y *Una violeta de más* (1968), además de obras teatrales como *El caballo asesinado* (1968), éstas forman un corpus variado en temas pero unidos por elementos simbólicos, donde el sueño forma parte de la realidad de personajes solitarios, que rayan en la ironía y la locura; elementos antropomorfos que toman vida para narrar sus historias, como un buque, una gallina o un féretro, forma el universo tariano, que sin reproducir de manera exacta los moldes dejados por el romanticismo—y por lo que no me atrevo a usar el término *neorromántico*—, sí tienen la finalidad de exponer una realidad gastada, ironizarla y dejar de manifiesto las vilezas humanas consideradas como “vida cotidiana”, que son vistas como parte de la vida misma.

El presente trabajo tiene como finalidad analizar algunos cuentos comprendidos en *Una violeta de más*, en los que Tario menciona

* Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea, UAM Azcapotzalco.

con insistencia elementos simbólicos, como el mar y las estaciones del año, que marcan ciclos en las existencias solitarias y sin sentido en sus personajes que, a pesar de estar rodeados de gente se encuentran en la más absoluta de las soledades, tal es el caso de una mujer, madre de once hijos, quien no deja de lavar la ropa y de resentir la ausencia del marido, en *Un huerto frente al mar*, o bien, el tremendo vacío que dejó la inesperada huida del hermoso caballo negro, en la vida de la joven y bella Cynthia, que buscando encontrarlo nuevamente, se casa con un hombre con cara de caballo, pero sólo consigue recordarlo más; dicha nostalgia, abandono y tristeza se agigantan con la muerte de Lord Callander, que es quien da vida al castillo; entonces el castillo vive, ríe y charla ameno mientras su dueño existe, pero calla y se vacía cuando él ya no está.

La alquimia está presente desde el mismo nombre del libro, pero no como la obsesión de encontrar la piedra filosofal o el poder transmutar los metales más burdos en el oro más puro, sino como símbolo de evolución y renovación del sentido y espíritu humano. Esta mezcla de ciencia-arte-hechicería, tan común en varias obras del romanticismo, está presente en los relatos a analizar. Tario, con un humor negro que puede vacilar entre lo ridículo y lo macabro, expone el final de un ciclo y el comienzo del otro, donde la muerte física es menos importante que la muerte espiritual, no sólo del personaje, sino de lo que representa, es decir, de lo que simboliza.

El símbolo, lo subjetivo de lo objetivo

En un mundo marcado por el materialismo, como lo es el actual, donde desde finales del siglo XVIII se le da demasiada importancia a los adelantos científicos y técnicos, donde los descubrimientos y la ciencia marcan un límite entre lo real y lo ficticio, las imágenes que forman el entendimiento humano discurren entre el signo y el símbolo, siendo el primero una representación mental de algo que el hombre pretende hacer real; que no tiene mayor significación que para lo que fue creado. El signo es permanente en todas las épocas y en todas las culturas, no cambia, busca unificar en él el saber humano, tal es el caso de los números, las fórmulas químicas o matemáticas. Entonces el signo es objetivo, sistemático y científico, creado por la necesidad innata de agrupar el conocimiento.

Vemos de ese modo que los símbolos algebraicos, matemáticos, científicos, no son tampoco, más que signos cuyo alcance convencional está cuidadosamente definido por los institutos de normalización. No podría existir ciencia exacta explicándose en símbolos, en el sentido preciso del término. El conocimiento objetivo, del que habla Jacques Monod, tiende a eliminar lo que de simbólico queda en el lenguaje para sólo retener la medida exacta. No es más que un abuso de palabras, bien comprensibles por otra parte, llamar símbolos a esos signos que pretender indicar números imaginarios, cantidades negativas, diferencias infinitesimales, etc. Pero sería un error creer que la abstracción creciente del lenguaje científico conduce al símbolo, si el signo está cargado de realidades concretas. La abstracción vacía el símbolo y engendra el signo; el arte por el contrario, huye del signo y nutre el símbolo.¹

El símbolo tiene vida propia, se mezcla y entrelaza en los cimientos de la cultura; refleja los miedos y temores, anhelos, metas y mentiras de los hombres que hacen la cultura. El símbolo está presente en el consciente y en el subconsciente, en los sentimientos y en lo que se quiere expresar por medio del arte.

Los símbolos son para soñar, y el sueño cuando es reparador, es siempre una partida que prefigura y actualiza la muerte. Soñar para morir. Para recibir el símbolo, para que ocurra la cábala (pues *Kabbalah* significa recepción, del hebreo *kibbel*, recibir), supone necesariamente vaciar la mente de todo cuanto ella sabe, para que brille con todo su fulgor lo que ella desde siempre ha sabido y no ha querido ver, por ese extraño y paradójico aferramiento a la vida y a su preocupación, que los mitos describen como Caída. El símbolo no se puede entender. El símbolo se hace en nosotros cuando la mente, el sentimiento, el instinto y el cuerpo somático, se ponen en consonancia de manera que haya orden en aquella Ciudad con mayúscula que Platón describe con letras grandes en *Politeia*.²

Elementos como el agua, el viento, la noche, las nubes tienen un significado distinto al que el hombre de ciencia puede tener; el músico, el chamán, el escritor o el pintor mira en el símbolo un reflejo de su Yo interno, del momento social y político que se vive en el

¹ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, España, Heder, p. 19.

² *Ibid.*, p.10.

momento, pero que trasciende al paso del tiempo; que se aferra a la memoria colectiva, que es lo que lo mantiene vivo y vigente.

Desde que la visión del símbolo introduce en la mente del hombre la realidad socialmente construida y la llamada “vida cotidiana” no son sino ofuscaciones momentáneas. Entendida su raíz, el error no merece ser analizado y estudiado en sus modalidades y detalles, ya que ello contribuye a legitimarlo y consolidarlo. La verdad no la construye el pueblo, ni la gente de la calle, ni el uso social, ni ninguna malévola clase, ya que todas estas entelequias relativamente existentes son engañosas fantasmagorías que nos distraen de lo auténticamente creador. “El sueño de la razón engendra monstruos”, dice Goya.

Como bien han observado los surrealistas, y Dalí en la cabeza, la humanidad ha estado sometida en estos siglos racionalistas y positivistas a un hambre atroz de otra clase de alimento necesario. El ayuno forzoso de la humanidad doliente en la lucha por la subsistencia cesará con la obra del artista. Él es quien reconoce lo *sur-réel*, lo que está por encima de lo real, que no es decir poco. El arte así concebido involucra necesariamente la forma de vida, de modo que ésta, explayándose en el símbolo y reconociéndose en el mito, aparece como una poética integral y el artista abandona su subjetividad para expresar algo universal que está aquí, y el arte comprende, recrea y divulga desde siempre. No hay simbólica sin arte ni arte fuera del símbolo.³

La palabra tiene vida y ésta se gesta y se desarrolla en la literatura. Para los antiguos griegos, “el hombre es un animal de palabras”; el hombre creó el lenguaje para comunicarse pero éste rompió la barrera de únicamente expresar las necesidades y las ideas, para ser un vínculo entre la imaginación y la realidad; entre el sentimiento y la razón, entre el Yo y el otro, entre lo interno y lo superficial. Actualmente aceptamos que tanto realidad como ficción convergen y coexisten en un texto literario, mismo que no puede ser interpretado sólo de una manera cursi, producto de la imaginación desbordante de un autor, pero tampoco puede ser analizado como un texto meramente objetivo. “Los símbolos reciben hoy en día un renovado favor. La imaginación ya no se vilipendia como la loca de la casa. Esta hermana gemela de la razón se ve rehabilitada como inspiradora de los descubrimientos y el progreso.”⁴

³ *Ibíd.*, pp.11-12.

⁴ *Ibíd.*, p.15.

Durante mucho tiempo, la narrativa sufrió el destino de ser considerada primero, a partir de una mal comprendida *Poética* de Aristóteles, como mimesis, como simple imitación de la realidad; y, más tarde, durante el neoclasicismo, no sólo como imitación, sino como medio de enseñanza y espejo para elevar la moral... Por esta razón, la novela moderna, a partir de Don Quijote, pareció estar condenada “*per saecula*”, a ser juzgada por las categorías de la moral y la realidad más inmediata.⁵

Simbolismo como parte fundamental del Romanticismo

El Romanticismo nace como una corriente contraria al científicismo imperante en el siglo XIX, donde la obsesión por reproducir la realidad de manera fotográfica se ve manifestada en el neoclasicismo, corriente que si bien es cierto, vanagloria a la Ilustración y al despertar de la ciencia, la razón y el conocimiento, de la larga noche que representó la Edad Media y el oscurantismo, también es cierto que terminó por despojar de todo sentimiento y subjetividad a la actividad artística.

El mundo medieval estaba regido por el dogma y la fe; para llegar a la verdad sólo era necesario contar con una esperanza a prueba de balas, que aguantara cuestionamientos y embates de pensadores que pusieran en tela de juicio lo que la Iglesia y las propias Escrituras señalaban como válido. Las ideas ilustradas, la industrialización que trajo el uso masivo de máquinas en la industria detonó la repentina aparición de pensadores y científicos que tiraron cantidad de mitos con los que había existido la humanidad. El Siglo de las Luces terminó con la concepción sobrenatural del mundo medieval, dando paso al mundo de la razón y el conocimiento. Las manifestaciones artísticas fueron afectadas por este arrebató racional, que no alcanzó a entender que la ficción y el sentimiento forman parte indivisible e incuestionable de la actividad artística.

Si bien es cierto que la actividad literaria debe guardar una estrecha relación con el mundo que la rodea y con el cual el autor fue capaz de crearla, también es cierto que debe expresar el mundo interno –que muchas veces es más oscuro e intrincado que la propia

⁵ Jaime Valdivieso, *Realidad y ficción en Latinoamérica*, México, Joaquín Moritz, 1975, p. 16.

realidad— del autor, sin dejar de lado el entorno político y social en el que se desarrolló la obra.

La obra literaria se debatirá, así, entre lo verosímil y la productividad, entre representarse a sí misma o representar esa extraterritorialidad que es el mundo.

Las extraterritorialidades del mundo son, fundamentalmente, cuatro: lo individual, lo social, lo histórico y lo cultural. El realismo exacerbado y la crítica tradicional han intentado hacer del texto un síntoma (del individuo), un testimonio (de la sociedad), un documento (de la historia) o un monumento (de la cultura). Sin duda el texto literario puede contener todos estos sentidos, pero sólo a través de la cristalización de su espesor estético. La literatura —recordemos a Mallarmé— no se hace con buenas intenciones sino con la textura y la ensoñación de las palabras; sólo a través de su filigrana, de su textualidad, el hecho literario puede alcanzar e indagar en las extraterritorialidades que lo han producido y lo acechan.

Hemos insistido sobre el hecho de que es precisamente el romanticismo quien formula la “estética” de la alteridad, constitutiva de lo literario. Albert Beguin lo ha señalado explícitamente: “Espíritus fraternales, todos los seres disímiles tuvieron una cosa en común; la percepción dolorosa del profundo dualismo interior que los hace pertenecer a dos mundos a la vez”. La noche, el sueño, lo sobrenatural y lo desconocido, lo monstruoso y el doble, etc., se constituyen en las obsesiones fundamentales de los románticos en la intuición formidable de la naturaleza dual de lo literario.⁶

El romanticismo siembra en el otro, en el doble, en la noche, en la locura, en la soledad, en la crítica contestataria y en la alteridad, para cosechar en una amplia literatura, tanto en autores como en obras. Dichos elementos están presentes en *Una Violeta de más*. Mencionaba al inicio del presente trabajo que el propio nombre está cargado de un significado simbólico, mismo que nos remite a una literatura romántica.

Retomando el *Diccionario de los símbolos*, Chevalier menciona: “Color de la templanza, hecho de una igual proporción de rojo y azul, de acción y lucidez reflexiva, de equilibrios entre la tierra y el cielo, los sentidos y la mente, la pasión y la inteligencia, el amor y

⁶ Víctor Bravo, *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la literatura fantástica*, Caracas, Venezuela, Monte Ávila editores, 1987, p. 30.

la sabiduría”.⁷ Queda de manifiesto en *El Balcón*, donde Tario expone la historia de madre e hijo, él afectado por una extraña enfermedad que hizo que la cabeza le creciera de un modo descomunal, y ella con sabiduría y resignación, asume su papel, encontrándole otro sentido a su existencia, apartándolos del mundo exterior, encerrándolos en una existencia que parecería monótona y asfixiante, con el niño sentado en una silla colocada en el balcón, viendo con cierta indiferencia a los demás niños corriendo, jugando y aventando piedras al agua.

Se habían quedado solos en el mundo y esto les hacía sentirse absolutamente felices.

Les parecía que el mundo entero les pertenecía, que el mundo en toda su inmensidad era suyo, aunque ambos tuvieran del mundo una impresión en extremo discreta. Para ellos dos el mundo era poco más que su balcón, su casa y aquella solitaria calle —la principal—, a la cual miraban todas las tardes, todos los días, quisieran o no, pero a la que rara vez salían pues ello era como evadirse del mundo, escapar de su felicidad y exponerse a perderla, un buen día, para siempre. Madre e hijo, a su manera, convenían en que permaneciendo en la casa protegían su dicha, defendiéndola de todos los riesgos.⁸

El espacio se reduce al balcón, pero no lo realiza el autor mediante una narrativa castrante y asfixiante, que arroja a los personajes a terminar reclusos en el único sitio donde puede vivir un niño con esa deformidad; el espacio se comprime porque ellos así lo deciden; es ahí, en ese microcosmos donde se encuentran felices y se crea un lazo afectivo-sicológico entre ambos; entre el niño que necesita de la madre para poder sobrevivir y ella que lo procura y lo protege, extendiendo así el proceso de gestación.

Un elemento que caracteriza al Romanticismo es precisamente la enfermedad, el mal en la salud como elemento de maldición o de castigo. Enfermedad que en Poe llevó al *Sr. Valdemar (El extraño caso del Señor Valdemar, 1845)* a ser tratado por un charlatán que practicaba la pseudociencia conocida como hipnosis.

Es común todavía oír, bajo el influjo de una cierta concepción romántica del artista (no debemos olvidar que el romanticismo está unido a la

⁷ J. Chevalier, *op. cit.*, p. 1074.

⁸ Francisco Tario, *Cuentos completos. Tomo II*, México, Lectorum, 2003, p. 214.

idea de misterio, de enfermedad y de muerte), que éste sólo después de haber conocido el sufrimiento puede producir grandes obras. “Le falta sufrir”, suele comentarse de un artista el cual la ejecución predomina sobre los sentimientos y el contenido.

Sin embargo, esto que parece un prejuicio bastante corriente en el hombre común, refleja una intuición muy sabia, con raíces muy profundas que trasciende la esfera del arte y del artista, y penetra en la antropología, en las religiones primitivas y en la teoría del conocimiento.

Son numerosas las culturas primitivas en las cuales se le atribuye al dolor, al sufrimiento, a la enfermedad y aún a los trastornos mentales, poderes especiales sobre ciertos hombres llamados “shamanes”, que son al mismo tiempo sacerdotes, médicos, hechiceros, zahoríes y poetas.⁹

En este caso, el humor negro y la ironía, tan comunes en Tario rompen con el modelo de una narrativa que pudiéramos considerar como “convencional”, donde la madre se viera atormentada por esa extraña y silenciosa enfermedad que gradualmente termina con la vida de su hijo; por el contrario, ese mal es lo que los une, los aísla del mundo, terminando por crear su propio mundo en el balcón de su casa.

El sueño, elemento repetitivo en Tario, crea una realidad alterna donde la madre se fuga y expresa sus temores, sus ansias y sus deseos. “En su sueño, el niño dormía; mas a un tiempo, su cabeza crecía, crecía y estallaba de pronto. Simultáneamente el cuarto se llenaba de mariposas las que escapaban volando de esa infortunada cabeza.”¹⁰

Retomando la narrativa “tradicional”, el lector podría esperar que al estallarle la cabeza, siendo ésta el símbolo del mal, de la maldición y del grillete de la madre, salieran volando bichos y alimañas, elementos viscosos y malolientes, putrefactos, usar lo escatológico, lo grotesco como recurso narrativo, sin embargo salen volando mariposas, y con esto la mujer pudiera terminar de una manera definitiva con esta maldición, pero no es así, el sueño es placentero y reconfortante aunque raro y extraño, y el ciclo se cierra y comienza nuevamente, poniendo a los personajes en su realidad monótona y cotidiana; el niño sentado en una silla, mirando al jardín y hacia la calle, y la madre viéndole con amor y calma.

⁹ J. Valdivieso, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰ F. Tario, *op. cit.*, p. 218.

Otro elemento que Tario maneja con insistencia son las estaciones del año, que simbolizan las etapas de la vida; en este caso, Tario señala al último día del verano como el último día placentero y vivo entre el niño y su madre; luego viene la decadencia gradual e imparable –el otoño–, para que todo llegue a su fin, en invierno, finalizando el ciclo y comenzándolo nuevamente. El tiempo pasa y esos dos personajes estáticos, fijos en su balcón se convierten en fantasmas, se perpetúan y aunque la casa sea cerrada y nuevas generaciones pueblen el vecindario, ellos siguen ahí, en su lugar que les dio refugio y tranquilidad. Por la tarde, alrededor de las tres, abrieron de par en par el balcón y se sentaron en él, como de costumbre. Era el último día del verano y se podían contar, uno por uno, los árboles del bosque. Preguntó ella al cabo de un rato:

–Dime, ¿soñaste algo?

Pero eran ya perfectamente invisibles y la casa entera desde hacía muchos años, permanecía cerrada, incluyendo el balcón. Ningún vecino del pueblo alcanzaba a recordar ni por lo más remoto quién habría podido habitar en otro tiempo la casa.¹¹

Volviendo nuevamente con Chevalier:

Se la considera (a la violeta) en general, como el símbolo de la alquimia. Me parece que puede indicar igualmente una transfusión espiritual... La influencia ejercida de hombre a hombre por la sugestión, la persuasión, la influencia hipnótica, la dominación mesmeriana, mágica, en fin...¹²

En *Un inefable rumor* Tario pone de manifiesto esta lucha constante que se da entre lo real y lo imaginario, entre el Yo y lo otro; lo de adentro y lo de afuera; finalmente, poco a poco va ganando lo mágico, lo sugestivo. Don Marcelino se encontraba hospedado en un modesto hotel de provincia, cuando de la nada y al encontrarse en la oscuridad propia para dormir, comienza a escuchar un rumor; un rumor tan inquietante y persuasivo que le lleva a perder el sueño y a empezar una lucha para saber de qué se trataba, ese constante rumor que se escuchaba cerca de su cama, de su cuerpo, a su alrededor.

¹¹ *Ibíd.*, p. 220.

¹² J. Chevalier, *op. cit.*, p. 1074.

Marcelino encendía la luz y todo estaba en perfecto orden; la habitación sola, con las cosas tal y como las había dejado, listas para la convención de su trabajo, sin embargo, apagaba la luz, en las penumbras, nuevamente arremetía ese rumor, que le inquietaba, le llenaba de miedo y de angustia. Intentaba atraparlo, aplastarlo con un zapato, o simplemente ver de qué se trataba, pero esa realidad funesta, mágica y hasta macabra desaparecía con el solo hecho de encender nuevamente la bombilla. Simbolismo que enfrenta la razón contra la imaginación. El mundo real, de los sentidos y la conciencia, que se encuentra en la iluminación, con la luz alumbrando una habitación de hotel, y la oscuridad donde sale el otro, donde los sentidos flaquean y lo abandonan a la suerte de su imaginación, de su subconsciente, de sus miedos, y lo que parece ser sólo un rumor sin importancia, que a lo mucho le incomodará mientras el sueño le vence, se convierte en una obsesión, en una cacería que finalmente lo llevará a la muerte.

Ya para esas horas su imaginación ahíta había dado paso a la grosera idea de que pudiera tratarse de un ratoncito. Sonrió por segunda vez y advirtió que un reloj público daba la hora. Las tres. En algún momento de aquella noche había escuchado las dos. A la mañana siguiente tendría lugar la asamblea de camiseros, y esto se le antojó ya excesivo. Con ademán desafiante dio la luz, resuelto a poner fin a la broma.

—¡Basta ya! — ordenó en voz alta, aunque sin saber muy bien a quién dirigía la amenaza.

Con la luz, por no variar, el rumor cesó de golpe. Don Marcelino, entonces, apretó los puños, se estremeció de arriba abajo y procuró serenarse. Apagó de nuevo. Y con el pensamiento puesto en la asamblea, se dispuso a dormir, sin ningún miramiento. Ya empezaba a coger el sueño, lo tenía prendido así, de un ala, cuando el inefable rumor volvió a hacerse presente. Se taparía con las mantas...¹³

Para terminar el punto, retomemos a Chevalier:

[...] señalemos que la alquimia, y de manera más general la doctrina hermética, descansa sobre el esquema del intercambio perpetuo entre cielo y tierra por el mecanismo de la evolución, o ascensión, seguido de la involución, o nuevo descenso. Es, en otras palabras, el cielo del re-

¹³F. Tario, *op.cit.*, pp. 223-224.

nuevo periódico, puesto que la muerte y la sublimación van seguidas del renacimiento o de la reencarnación.¹⁴

Bajo este punto de vista, tanto el violeta como la alquimia llevan a un renacimiento, más espiritual que físico; representan el término de un ciclo y el comienzo de otro, que Tario simboliza por medio de las estaciones del año. *Fuera de programa* es un relato simbolista que refleja claramente esta preocupación constante en la narrativa tariana.

Nadie habría podido dar crédito a sus ojos al contemplar aquel airoso caballo negro sentado en un gran sillón tapizado de terciopelo granate y rodeado de elegantes damas y caballeros que sostenían en sus manos las copas mientras sonaba la música. Pues solamente una sociedad tan altamente evolucionada como aquélla, tan exclusiva, podía continuar conversando y sonriendo sin que le resultara chocante la presencia del esbelto animal, cuya significación en la familia de los anfitriones era, por otra parte, considerable.¹⁵

El caballo es una figura antropomorfa, que forma parte de la familia misma, pero sobre todo en la vida de Cynthia, la hija adolescente del acomodado matrimonio Callander. La descripción del esbelto animal resalta y sobresale en los enormes espacios abiertos donde se desenvuelve. Se le ve desde el balcón mientras cabalga soberbio, vivo, vigoroso, con la joven en el lomo, por los enormes prados verdes de la propiedad. Sin recato alguno entra a los salones del castillo, camina sobre las costosas alfombras, convive con los distinguidos visitantes, quienes sin objeción alguna le aceptan y toleran; ven al caballo como parte de la familia misma. Él, por su parte sonríe, mueve con gracia las negras crines; pareciera entender que es humano pero con otra forma. El otro conviviendo con todos, situación que se da por el poder que tiene el lenguaje sobre la razón y la percepción humana, función que se ve presente en varios de los cuentos fantásticos de Tario.

Toda reflexión tanto en filosofía como en antropología o en psicología debe aclararse, antes que nada, la significación y alcance del lenguaje. Incluso para Paul Valéry, esto es necesario antes que iniciar cualquier

¹⁴J. Chevalier, *op. cit.*, p. 1074.

¹⁵F. Tario, *op. cit.*, p. 269.

análisis: “*En toute question, et avant tout examen sur le fond, je regarde au langage*”.

La realidad se nos mete por la boca, es decir, por la palabra, y es ésta la que distingue la narrativa de las demás artes; manipular una materia, el lenguaje, que es medio y fin al mismo tiempo, y el cual nunca puede dejar de referirse, en forma inmediata, al hombre, a la sociedad, a la cultura de su tiempo y al espíritu de siempre.

Pero esto no es todo; en la novela o el cuento se narran uno o varios sucesos, en un espacio de tiempo: son sus elementos irreductibles. Sin embargo, siempre lo narrado es sobre personas, animales, cosas o entes fantásticos “antropomorfizados”.¹⁶

El caballo está presente en las reuniones donde se bebe plácidamente una copa de jerez; camina por los salones con delicadeza, sin mover siquiera los arreglos de las mesas. Tiene buen humor, es un caballo espiritual. Es el reflejo del padre.

El caballo, con gran sentido del humor, también sonreía, mas se echaba de ver, por su gesto, que aquella hilaridad suya no era espontánea y que se sentía avergonzado, al punto sacudía la cabeza en un sentido y otro, tratando de poner en orden sus crines; no lo lograba, es claro.

Y entonces la pequeña Cynthia se moría de risa, corría hasta él con los brazos abiertos y le cubría de besos el cuello.¹⁷

La presencia del caballo en actividades propias de seres humanos altera a Lady Callander, quien no acepta del todo el consentimiento de su marido para que el animal guarde una relación tan estrecha con Cynthia, al grado de preguntarse si el casarse con un hombre de esta naturaleza no fue un error, siendo que ambas familias son de estirpe y han pertenecido a la nobleza de tiempo atrás.

Sin embargo, esto pone de manifiesto que ambas partes del matrimonio son totalmente distintas y opuestas, enfrentando nuevamente las dos concepciones analizadas anteriormente, tanto en el romanticismo como en el significado de violeta: la lucha de lo espiritual contra lo material, lo subjetivo contra lo objetivo, la libertad contra las normas impuestas, la evolución contra la involución, el Yo contra el otro. Lord Callander tiene una aristocracia más espiritual y relajada, ajena y sin preocupaciones por las formas sociales

¹⁶J. Valdivieso, *op. cit.*, p. 18-19.

¹⁷F. Tario, *op. cit.*, p. 269.

que rigen la vida en sociedad. Organiza partidas de tenis y cacerías sólo por agasajar a sus invitados. Por otro lado, Lady Callander acostumbra mostrar sus finas y valiosas joyas en las reuniones; cuida al máximo todos los detalles del castillo y, por supuesto, al ser una dama de sociedad que tanta importancia le da a las formas, no puede aceptar que un animal, por muy fino y educado que sea, se encuentre y comparta el espacio con los invitados. Finalmente, Cynthia se parece más a su padre que a su madre.

Por su parte, para Cynthia, el caballo representa el vigor y la virilidad, el despertar sexual de la adolescente. Él, brioso y lleno de vitalidad. Ella, joven, bella y también llena de vida. Ella lo abraza, lo besa, lo monta y por horas se pierden en el bosque, con la complacencia del padre y la duda de la madre. Incluso, el padre no ha visto con buenos ojos a los pretendientes de la joven y la madre desconfía del lazo estrecho y afectivo que nace de su hija con la bestia. Pero el nombre del caballo es “Dreamer”, soñador, en inglés, lo que refuerza el concepto espiritual que Tario sigue en sus relatos. Finalmente el caballo es, al igual que los humanos reflejados en el romanticismo, *un caballo espiritual*.

Pero el ciclo culmina y uno nuevo tiene que empezar; termina el invierno y el caballo huye. Con la primavera comienzan las estaciones nuevamente y una nueva existencia está en puerta.

Y un buen día cambió la estación y volvió a llenarse el campo de flores. Y después de uno de aquellos deliciosos paseos, Lord Callander vio, desde la terraza, que la pequeña Cynthia regresaba sola. Era la hora del crepúsculo. Entonces sacó su pipa del bolsillo y se la llevó a la boca. Por primera vez en treinta años, un grave gesto de preocupación asomó a sus ojos. Y cosa nada común en él: titubeó sensiblemente antes de dar un paso. Pero en seguida bajó las escaleras, donde reinaba un silencio mortal. Al verle, ella echó a correr y se arrojó perdidamente en sus brazos, sin contener su llanto. El caballo había huido. Había escapado inexplicablemente, como asustado de sí mismo.¹⁸

El caballo cabalgó con fuerza, inclusive volteó para ver lo que dejaba a atrás y con más bríos corrió, dejando un gran vacío tanto en Cynthia como en el padre. Pasaron dos años y ella no lo podía olvidar, pero la vida tiene que seguir y ella comenzó un noviazgo con un hombre rico, refinado y de su misma clase, pero era un hombre

¹⁸ *Ibíd.*, p. 278.

con cara de caballo, con quien quería remplazar la ausencia y el vacío dejado por Dreamer . Lo comparaba incluso con él, cuando en las frías tardes de invierno y su prometido también arrojaba vapor por las narices; entraba a las reuniones del castillo y convivía con los invitados, pero no era lo mismo, el parecido era sólo físico, pues en lo espiritual no la llenaba, a pesar de que él se esforzaba por mirarla y complacerla. Tras la huida del caballo la vida del castillo no fue la misma; con su partida también se fue esa vida y vigor que por naturaleza el equino inyectaba.

Las bodas se adelantaron y los recién casados emprendieron un largo viaje, que fue cortado de tajo justo al año de iniciado, justo después de cuatro estaciones, cuando el ciclo se cierra y uno nuevo comienza: una nueva existencia para Cynthia, pues su padre, Lord Callander murió de manera inesperada. De regreso al castillo, la pareja se instaló pero la soledad se apoderó de la lujosa construcción. Con Dreamer se fue el vigor y la fuerza, con el padre, la vida y la alegría.

Fiel a los relatos románticos, la lujosa construcción mantuvo la interminable lucha de opuestos: los numerosos festejos, música, juego de cartas y baile pero en una soledad espiritual inmensa; los de afuera que invaden lo de adentro.

Dicha situación sólo pudo ser sorteada por la otra aristocracia, la de Lady Callander que fiel a su rígida educación y buenos modales reía, atendía a los invitados, aunque Cynthia sentía cada vez más solitario el otrora alegre castillo.

Y recapacitando sobre tales hechos, la pequeña Cynthia convino al fin en que el verdadero responsable de la situación tan vergonzosa no era otro que su propio marido, aquel esbelto joven en quien ella había creído un día, y el que, para desdicha suya, había resultado ser, a lo sumo, la más triste caricatura de un caballo, como un caballo vestido de hombre, o bien como un simple hombre con cara de caballo.¹⁹

La apatía y la desdicha se apoderaron de la joven esposa, sin embargo, al encontrar unos poemas escritos por su padre en los días felices, ella vuelve a la vida; sabe que los escribió precisamente para esos momentos y aquí, Tario, enfrenta a las dos realidades a las que ha llegado el relato; por un lado la soledad y la ausencia del padre en el enorme castillo, sin embargo, la vida que le falta a Cynthia se

¹⁹ *Ibíd.*, p. 283.

compensa con las poesías que siempre lleva con ella, y ahí comienza otra lucha e ironía: la vida la encuentra en el cementerio cuando visita la tumba de su padre. La comunicación la tiene en la soledad y el silencio del campo santo. El epitafio no fue escrito por un vivo para recordar a un muerto, fue escrito por un vivo para darle ánimos a otro vivo.

Nuevamente Tario cierra el ciclo para comenzar otro: “Acababa de entrar un nuevo invierno y desde hacía más de dos semanas no dejaba de llover”.²⁰ Cynthia acude al cementerio pero no puede ingresar debido al mal tiempo, por lo que regresa al castillo donde no puede dormir, pero intempestivamente se aparece un criado al que no reconoce, pero le lleva la mejor noticia, donde sabe que regresarán los buenos momentos al lado de su padre; Lord Callander, manda por ella y para darle confianza, llega un carro jalado por impresionantes caballos, con todo el significado, emotividad y vida que el animal representa.

Bibliografía

- Bravo, Víctor. *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la literatura fantástica. Para una interpretación de la literatura fantástica*, Caracas, Venezuela, Monte Ávila editores, 1987.
- Caillois, Roger. *Imágenes, imágenes... (sobre los poderes de la ficción)*. Barcelona, España, Edhasa, 1970.
- Calvino, Ítalo. *Cuentos fantásticos del siglo XIX*, vol. I. Madrid, España, Siruela, 2001.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Heder.
- Girard, René. *Literatura*. Caracas, Venezuela, Ávila editores, 1987.
- Nieto Arroyo, Omar Alfredo. *Del fantástico clásico al posmoderno. Un estudio sobre el sistema y evolución de lo fantástico*. México, Facultad de Filosofía y Letras, de la UNAM, 2008. Tesis para la obtención del grado de Maestro en Letras Latinoamericanas.
- Valdivieso, Jaime. *Realidad y ficción en Latinoamérica*. México, Joaquín Mortiz 1975.
- Ruiz Pérez, Ignacio. *Avatares de un itinerario fantástico: los cuentos de Felisberto Hernández y Francisco Tario*. Universidad de California, Santa Bárbara. Edición en línea.

²⁰ *Ibíd.*, p. 285.

- Tario, Francisco. *Cuentos, mimesis y antropología*. Barcelona, España, Gedisa, 1997.
- Torres, Vicente Francisco. *La otra literatura mexicana*. México, UAM, 1994.
- . *Cuentos completos. Tomo II*, México, Lectorum, 2003.



León Felipe (1884-1968)



POETAS HISPANOMEXICANOS,
O LA RADIOGRAFÍA
DE UNA GENERACIÓN LITERARIA

Ángel José Fernández*

Varios han sido los hilos conductores para la preparación y hechura del estudio y de la selección antológica de los poetas hispanomexicanos. En primer término, Enrique López Aguilar¹ ha puesto en su sitio los trabajos previos que sobre el tema publicaron Bernard Sicot, Eduardo Mateo Gambarte y, entre otros, Susana Rivera. Los tres, por cierto, preparados en Europa o fuera de México y publicados en España, lo que, de paso, demuestra un interés por este grupo de escritores mexicanos (aunque españoles por origen familiar y nacimiento) y muestra además, por motivos de lejanía y dificultades de tipo informativo y bibliohemerográfico, sus cortedades y limitaciones, así como desde luego sus méritos y valores indudables. Caído el “muro” del franquismo, parece que todo pasará sin problemas a la historia.

Así, a lo largo del extenso estudio realizado por López Aguilar, lo que éste ha hecho es revitalizar esos valores, complementarlos y, también, ofrecer nuevas y valiosas contribuciones, aprovechando el profundo conocimiento que ha adquirido sobre el tema, un tema, por lo demás, poco tocado por la crítica de nuestro tiempo y nuestro país. Antes de continuar, aclaro lo siguiente: en ningún momento se ha negado la importancia de los antecedentes, su oportunidad y natural repercusión para el estudio específico de este grupo de poetas (inscrito, a su vez, dentro la Generación del Medio Siglo de las letras mexicanas); todo lo contrario: sólo gracias a estos trabajos “pioneros” es que de un tiempo a esta parte ha cobrado interés el es-

* Universidad Veracruzana.

¹ Enrique López Aguilar, *Los poetas hispanomexicanos. Estudio y antología*, vol. XXXV, ensayo núm. 22, México, UAM-A / Ediciones Eón, , 2012, 443 pp.

tudio de estas voces y estas obras creadas y pensadas en México, en tanto que ha sido la tierra de adopción. La tierra nueva con raigambre y retoños.

Lo primero que ha hecho López Aguilar en su estudio, luego de tratar sobre el estado de la cuestión, y de revisar los aportes de quienes lo han antecedido en el tema, ha sido abordar el peliagudo problema del exilio y, sobre todo, sus múltiples facetas y contenidos axiológicos y ontológicos. Y es que el grupo ha tenido, en lo general, antecedentes involuntarios y, en particular, problemas que resolver en torno a las circunstancias previas. Su presencia en México obedece a un compromiso ideológico ejercido por parte de sus mayores, y esto por causa de una lucha armada, la Guerra Civil Española (1936-1939), en la que no participaron, por la razón universal de que entonces eran niños; y, en último término, a que no les tomaron parecer alguno, ni para bien ni para mal. Los hijos de los exiliados españoles sufrieron, pues, las consecuencias como la pérdida de la patria o de la familia; tuvieron que soportar el tránsito, el hambre, la pérdida del hogar; algunos la estadía nunca grata en campos de concentración, y todos, y por motivos ajenos a su edad y condición, el peso inolvidable de la carga emotiva de su identidad y el destierro.

Y hay en todo este lío una coincidencia curiosa: llegaron a México, solos o con familia; pero a instalarse en una atmósfera o dentro de una burbuja española; en lo que don Enrique de Rivas ha denominado en los “tiestos”. Seguían viviendo, dentro de casa, en la España de sus padres, en torno a lo que éstos supusieron siempre como un estado perentorio, temporal, de excepción (muchos de sus familiares mayores atravesaron su vida en torno a la conjura, con el deseo expreso en alguna frase parecida a la siguiente: “este año que viene ha de caer Franco y entonces volveremos a casa”).

Y, claro, padres, hijos, parientes, vivieron en torno y dentro de “la España artificial”. Por eso la mayoría de estos hijos del exilio se educaron en las escuelas e institutos que los viejos republicanos fundaron para perduración de lo hispano: el Instituto Luis Vives, la Academia Ruiz de Alarcón o el Colegio Madrid, hasta que los muchachos crecieron y estuvieron listos para ir a la Universidad. La calle y la Universidad han educado a estos poetas hispanomexicanos y son, por ello, mexicanos, si hispanos.

López Aguilar ha contado para la realización de este trabajo con la guía de tres profesores pertenecientes a esta generación, los tres ensayistas, dos de ellos poetas aquí representados en la antología y el estudio: Carlos Blanco Aguinaga, Federico Patán y Arturo Souto

Alabarce. El profesor Souto Alabarce, que además de erudito es autor de cuentos, ha dado a López Aguilar, por medio de entrevistas y conversaciones, algunas pautas y estímulo constante. Entre don Carlos Blanco Aguinaga y López Aguilar se ha establecido un diálogo, desde La Jolla, California, a la Ciudad de México, a través del correo electrónico. Mucho ha contribuido este ingente epistolario cibernético para el perfeccionamiento y la hondura del ensayo crítico. Y Federico Patán, que ha estado a ojo del amo, y que ha hecho magnífica supervisión a lo largo de todo este meticoloso, lento y bien logrado ensayo.

Entro en materia. Llama la atención la forma en cómo se ha constituido el grupo de los poetas hispanomexicanos. Los puede unir, por ejemplo, la constancia en la escritura en verso. Trece han manifestado constancia y buena cantidad de manuscritos, libros e incluso compilaciones de sus obras. López Aguilar, además, incorporó en su estudio y selección otras cinco voces, en tanto que han escrito versos sólo de manera esporádica, aleatoria, accidental o bien, debido al impulso juvenil: son las “cinco aves de paso”: Inocencio Burgos (nacido cerca de Pola de Siero, en Asturias, y muerto en México); Alberto Gironella (nacido y muerto en México), el catalán Francisco González Aramburu (nacido en Barcelona, radicado —y en acción todavía— en la Ciudad de México); el gallego Víctor Rico Galán (nacido en El Ferrol y muerto en esta capital); y el madrileño Roberto Ruiz, que luego de llegar a México y vivir aquí se marchó a Estados Unidos de Norteamérica, en donde radica desde hace varias décadas.

Los trece poetas que consolidan al grupo hispanomexicano pueden asociarse por grupos de edad: en subgrupos “tetranuales”, como la ha hecho en trama curiosa el investigador López Aguilar; por sus maestros en la poesía: trátase de León Felipe o de Emilio Prados; por su don de lenguas (estos poetas han sido lectores en otros idiomas, incluso algunos traductores de escritores y poetas de otras latitudes; alguno por allí es poeta trilingüe) y, claro está, se han unido muchos de ellos gracias a las revistas literarias en que siendo aun muy jóvenes comenzaron a darse a conocer —o incluso fundaron— dentro de las letras mexicanas.

Así, podemos ver que Luis Rius, al fundar la revista *Clavileño* en 1948, atrajo a sus colegas simpatizantes de León Felipe: Víctor Rico Galán, Arturo Souto, Alberto Gironella, Inocencio Burgos, Juan Espinasa y Manuel Durán; que Jomí García Ascot, al promover la revista *Presencia*, en ese mismo año (en aquel mismo año ci-

tado y hasta 1951) compartió este espacio editorial con otros compañeros, seguidores todos ellos de Emilio Prados, como Carlos Blanco Aguinaga, Manuel Durán, Francisco González Aramburu, Ramón Xirau, Roberto Ruiz, Tomás Segovia, Luis Rius, Alberto Gironella o Inocencio Burgos. Tomás Segovia marchó en este sentido más en solitario; Tomás no sólo era *el poeta*, como hace apenas unos meses, a propósito de su fallecimiento, recordó su hijo Rafael, también fue editor.² El joven poeta Tomás Segovia fundó en 1948 —y casi para sí mismo— su revista *Hoja* (que mantuvo hasta el año siguiente), y en donde publicó textos de sus correligionarios y amigos Durán, Gironella y Rivas, y en donde propuso incluso editar libros completos bajo el sello de Publicaciones de la revista *Hoja*, como ha sido el caso de *Primeros poemas* de Enrique de Rivas, una auténtica rareza bibliográfica. El profesor Arturo Souto Alabarce fundó por su parte, el año 1951, la revista *Segrel*, en donde se reprodujeron trabajos de Rius, Gironella, Segovia y del mismo Souto. Dos años más tarde, en 1953, apareció la revista *Ideas de México*, que dirigió en su última época José Pascual Buxó. Indudablemente, *Ideas de México* fue la primera revista “profesional” del grupo de poetas, aunque ofreció su espacio a los demás escritores mexicanos: poetas, narradores, críticos, pensadores y traductores. En *Ideas de México* fueron incluidos textos de Souto, Espinasa, Rodríguez Chicharro, Burgos, Segovia, José de la Colina y de José Pascual Buxó. Creo que *Ideas de México* cargó con la intención, acaso al trote llano, de “integrar” a propios y no tan extraños a las corrientes de la literatura mexicana y al pensamiento nacional, que no nacionalista.

Si se revisa en perspectiva la actividad editorial de muchos de los miembros del grupo de los poetas hispanomexicanos, podrá observarse que hubo una especie de despliegue que partió desde lo sectorial y de ahí se proyectó hacia lo transnacional, es decir, que el grupo, conforme avanzaba cada uno de sus integrantes en la formación académica y en sus especialidades, se iba despojando de lo estrictamente hispano hacia lo meridianamente mexicano y lo universal. Muchos de los poetas se fueron de la capital mexicana, unos hacia el interior, a la provincia, y otros más se fueron a trabajar o vivir al extranjero. Sirvan de ejemplo Blanco Aguinaga, Ruiz y Durán, quienes lo han hecho en forma prolongada; y otros, como Pascual Buxó, Rodríguez Chicharro, Perujo, Muñiz-Huberman, Se-

² Rafael Segovia Albán, “En la familiaridad de la poesía”, en *Letras Libres*, México, diciembre de 2011, núm. 156, pp. 66-67.

govia, García Ascot, etcétera, que han salido y vuelto a sus casas de México. Muchos se han ido a radicar a diversos sitios de la geografía norteamericana y europea, en donde se han destacado, sobre todo, en el campo de la cátedra o el trabajo intelectual; Francisca Perujo y Enrique de Rivas han radicado en Italia (en Florencia la primera; en Roma el segundo); Segovia compartió domicilio durante los últimos años de su existencia en Francia o España y México.

Gerardo Deniz ha sido, además de poeta, letrado, filólogo, crítico y melómano; Francisco González Aramburu, traductor; César Rodríguez Chicharro y José Pascual Buxó se han desempeñado como editores, traductores, comentaristas de textos, y han sido excelentes profesores, investigadores y humanistas; García Ascot fue publicista, guionista, actor, cineasta, musicólogo, gigoló; Segovia era traductor, además de narrador y dramaturgo; Alberto Gironella fue, sobre todo, pintor y narrador; Nuria Parés ha sido modelo de pintores, guitarrista concertista y profesional, y también ama de casa; Roberto Ruiz, novelista; Carlos Blanco Aguinaga, el filósofo del exilio, novelista y crítico, además de historiador y sociólogo de la literatura; Angelina Muñiz-Huberman “primero fue narradora, ensayista, traductora, investigadora y docente”, luego ha explorado en la poesía; Rico Galán, cómo no recordarlo, además de activista político fue extraordinario periodista (será imposible concebir mi infancia sin los artículos que, puntualmente, don Víctor publicaba cada semana en la revista *Siempre!*, y que leía yo en la peluquería, junto con las revistas *Jajá* o *Casos de Alarma*); Inocencio Burgos, además de santo bebedor y poeta, fue dibujante y pintor de formación autodidacta; Luis Rius fue catedrático y teórico de la literatura; Enrique de Rivas ha sido funcionario e historiador literario, y practica una poesía de tema y estilo culto, con reminiscencias clásicas; Manuel Durán, ha sido catedrático y, como Rodríguez Chicharro, excepcional cervantista. Federico Patán ha combinado la cátedra con la traducción y el periodismo literario. En fin, una señora generación que ha pasado a las grandes ligas de la República de las Letras Mexicanas.

Sin afanes ni retos menendezpelayanos por mi parte, puede decirse que, además de las improntas de León Felipe y Emilio Prados, que ya han sido señaladas por el crítico, y que se han dado, quizás a través de las marcadas influencias ejercidas por Prados, en la poesía del grupo parece perdurar la mensajería poética, el tono, a lo mejor la nostalgia de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, y más de éste que de aquél, tal como ha operado en los poetas de allende la

Península e inmediatamente anteriores a los de la generación hispanomexicana, como también en sus contemporáneos estrictos —a ultramar de distancia— y como en las de las generaciones denominadas Escindida, de la Posguerra española o incluso de los años cincuenta.

Las voces de Juan Ramón y Machado parecen impulsar nuevos registros, con diversas intenciones y adaptaciones. Lo digo sin malicia pero también sin pudor. Estos dos monumentos del lenguaje han contribuido como acompañantes en la orfandad y, de pronto, frente a los estímulos del nuevo arraigo. Sin estos poetas, quienes han aportado un eje tonal propio, que ha sido adaptado por algunos, en todo caso, aparecen las improntas, y como una presencia acendrada que supera todo facilismo, y más como un parentesco sin patria y sin patrimonialismo malintencionado.

Además de la subagrupación tretranual ya señalada, en la que ha insistido López Aguilar, a partir de las preferencias y espacios de publicidad y divulgación, ha habido, en el campo de la crítica y en el de la necesaria confrontación, dos espacios antológicos propiciados por integrantes de su generación. Me refiero a la *Antología de Mascarones*, que preparó Julio C. Treviño, y a la que, bajo la dirección de Francisca Perujo se publicó en Santander, y que es conocida como *Antología de Peña Labra*. En estos espacios, uno dado durante la primera juventud y otro ocurrido en plena madurez, ya ha habido la conciente intencionalidad de asumirse como integrantes de la literatura mexicana y como grupo, que poco, o muy poco, se asemejan con sus conterráneos peninsulares.

A estas voces aquí representadas, habría que agregar la de Ramón Xirau, que ha escrito su poesía únicamente en catalán.

Generación curiosa ésta de los poetas hispanomexicanos: tienen un pasado común y un puñado de añoranzas idénticas, o a lo menos parecidas; y sin embargo han pasado a pertenecer a la literatura mexicana como voces autónomas y como individualidades de indiscutible calidad.

ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

E ILUSTRACIONES

Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616)	15
Luis Andrés Caicedo (1951-1977)	33
Horacio Quiroga (1878-1937)	47
Teresa Vera (1834-1859)	59
Ramón López Velarde (1888-1921)	75
Gérard de Nerval (1808-1855)	119
Yukio Mishima (1925-1970)	131
Luis Moncada Ivar (1925-1967)	159
Alfonsina Storni (1892-1938)	169
Stefan Zweig (1881-1942)	185
Sigmund Freud (1856-1939)	197
Martín Quirarte Ruiz (1924-1980)	211
Luis Carrión Beltrán (1942-1997)	219
Louisa May Alcott (1832-1888)	249
Roberto López Moreno (11 de agosto de 1942)	265
Francisco Tario (1911-1977)	273
León Felipe (1884-1968)	291



No. 45 • otoño

R E V I S T A
FUENTES
HUMANÍSTICAS



DEPARTAMENTO DE PLANIFICACIÓN Y EVALUACIÓN DE LOS PROCESOS DE INVESTIGACIÓN

LECTOR Y LECTURA

Universidad
Autónoma
Metropolitana
Casa abierta al tiempo  Acazapotzaco

 Facultad de Ciencias Humanas

Aprender a aprender

Vida Valero Borrás
Gabriela Cortés Sánchez



Universidad
Autónoma
Metropolitana 
Casa abierta al tiempo Acazapotzaco



En el umbral del tiempo

ENRIQUE DE RIVAS



Paisajes transitorios

FEDERICO PATÁN



SEXTANTE



Laurel

MANUEL DURÁN

TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA, Semestre I,
2013, núm. 40, se terminó de imprimir durante el mes de
septiembre de 2013 en los talleres de Tinta Negra Editores,
2ª Cerrada de Altamirano, Núm. 6, Col. Carlos Hank
González, C. P. 09700, Iztapalapa, D. F.
Tels.: 5642-7864 y 6276-5469
Mail: tmeditores@yahoo.com.mx

El tiraje consta de 500 ejemplares sobre papel Cultural
de 75 gramos, y forros sobre cartulina Sulfatada de 12 pts.
Laminado en mate. Formación en Times New Roman 8, 9
y 10 pts., y Gill Sans de 21, 18 y 12 pts.