

TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA

SEMESTRE I, 2011 / ISSN 1405-9959 / \$60.00

36



Los premios Nobel latinoamericanos: el canon

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA

Casa abierta al tiempo

AM
Azcapotzalco

CSH
División
de Ciencias
Sociales y
Humanidades

TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA

36

Semestre I, 2011

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA



Casa abierta al tiempo **Azcapotzalco**



*División
de Ciencias
Sociales y
Humanidades*

Los premios Nobel latinoamericanos: el canon

Coordinadores editoriales

Fernando Martínez Ramírez y Elena Madrigal

 *Humanidades*

Universidad Autónoma Metropolitana

Rector General

Dr. Enrique Pablo Alfonso Fernández Fassnacht

Secretaria General

Mtra. Iris Edith Santacruz Fabila

Unidad Azcapotzalco

Rectora

Mtra. Paloma Ibáñez Villalobos

Secretario

Ing. Darío Eduardo Guaycochea Guglielmi

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Director

Dr. José Alfredo Sánchez Daza

Secretario Académico

Mtro. Lucino Gutiérrez Herrera

Jefa del Departamento de Humanidades

Dra. Margarita Alegría de la Colina

Coordinador de Difusión y Publicaciones

Lic. Santiago Ávila Sandoval

Consejo Editorial

Fernando Martínez Ramírez

Elena Madrigal

Revista *Tema y variaciones de literatura*, Número 36, I Semestre 2011, 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 núm. 11311, Certificado de licitud de contenido núm. 7914, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por María Eugenia Herrera Godoy, Vía mercurio 56. Arcos de la Hacienda. C. Izcalli, Estado de México, C.P. 54730, nopase@prodigy.net.mx, T/F 2166-3332. Este número se terminó de imprimir el 30 de diciembre de 2011, 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

Fernando Martínez Ramírez y Elena Madrigal

Distribución

María de Lourdes Delgado Reyes

Tel. 5318-9109

Diseño+Producción editorial•nopase. Eugenia Herrera/Israel Ayala

Ilustración de portada: Israel Ayala. Imágenes: Octavio Paz, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Pablo Neruda, Miguel Ángel Asturias, Gabriela Mistral.

Impreso en México

Printed in Mexico

Introducción	9
El campo intelectual mexicano de finales del siglo xx según <i>El miedo a los animales</i> de Enrique Serna Adriana Azucena Rodríguez	19
Idea del canon y el arte de ingenio en Baltasar Gracián. Dos momentos en la historia de un criterio de selección Adriana A. Rodríguez	37
Gabriela Mistral: la otra Gloria Josephine Hiroko Ito Sugiyama	61
Papilla de letras: la apuesta de Gabriela Mistral por la infancia y su presencia en el Canon Alejandra Sánchez Valencia	93
Miguel Ángel Asturias: una mirada al mundo mágico americano Tomás Bernal Alanís	119
Pablo Neruda: «Canto de amor a Stalingrado» José Francisco Conde Ortega	131
García Márquez, el artificio soberano Ramón Castillo	145
Octavio Paz y su relación con el teatro Eduardo Ari Guzmán Zárate	155

Vargas Llosa en los Andes
Vladimiro Rivas Iturralde 165

La amazonía de Vargas Llosa
Vicente Francisco Torres 179

VARIACIONES

Pepines, chamacos y *Los Agachados*,
expresiones de una cultura popular
Ezequiel Maldonado 195

Bicentenario de Sarmiento
Vicente Francisco Torres 227

Mario Vargas Llosa: el sueño del héroe
Miguel Ángel Flores 235

El evangelio de las compensaciones
Fernando Martínez Ramírez 241

No fue el 8, sino el 7 de enero
María Sergia Steen 253

¿Cómo se crea la luz?
Carlos Gómez Carro 259

De todos es sabido que el más prestigiado premio literario sigue siendo el testamento del químico sueco Alfred Nobel (1833-1896) con el cual se premiaba: “A la persona que hubiera producido en el campo de la literatura la obra más sobresaliente de tendencia idealista, y que sería concedido por la Academia de Estocolmo, con lo cual se debe entender, evidentemente, la Academia sueca.”¹ El otorgamiento reciente del premio Nobel de literatura 2010 a Mario Vargas Llosa resultó casi natural (a pesar de los veinte años de distancia que separan su reconocimiento del otorgado al poeta Octavio Paz) en el mundo de las letras, no tanto por la gran calidad de la narrativa del peruano, sino porque, de diversos modos, ratificaba el prestigio ganado por la literatura latinoamericana desde mediados del siglo pasado y que, con el premio al autor de *El sueño del celta*, veía ratificada esa condición, su vigencia y su vitalidad. En otras palabras, el premio resultaba indicador de la madurez literaria de un imaginario que trascendía las fronteras peruanas.

El repaso de la obra de Vargas Llosa y de los otros cinco latinoamericanos que han recibido el Nobel de Literatura —equilibrio perfecto entre la prosa y la poesía: tres novelistas y tres poetas—, reabre, entre otras, la reflexión sobre la latinoamericanidad y el canon. En cuanto a la primera, los escritores han refrendado su condición latinoamericana al trascender unos nacionalismos que en otros ámbitos —la política o el deporte, por ejemplo— parecieran irrenunciables. La literatura ha dado cuerpo a una realidad latinoamericana que, en otros órdenes, sólo ha sido una utopía.

¹ *Los premios Nobel y su fundador*, Madrid, Aguilar, 1959, p. 123. Desde la perspectiva del individuo, “el encomiable deseo de Nobel de ayudar y alentar la causa de las letras fue inspirado, del principio al fin, por su propio interés por la literatura; éste se desarrolló en su temprana juventud y fue más tarde estimulado por sus continuos estudios lingüísticos” (*Los premios Nobel*, t. XIX, Barcelona, Orbis, 1982, p. 124).

La ponderación de los significados legitimadores del Nobel en las dinámicas latinoamericanas resalta omisiones y contradicciones que las más de las veces se resuelven provisoriamente o se ocultan con la institucionalización. El fenómeno pudiera explicarse a partir de las metáforas *campo*, *habitus* y *capital* propuestas por Pierre Bourdieu para explicar las maneras organizativas de la sociedad y aplicables a artefactos específicos, como la consagración literaria. Para Bourdieu, el *campo* representa un espacio de conflicto entre diversos actores, los cuales luchan por la posesión de los bienes económicos, sociales y culturales (*capital*) que ofrece ese espacio. El campo es una estructura social objetiva y de poder que impone determinados *habitus* o prácticas sociales que hablan de una lucha de clases. En el caso específico del capital cultural, su posesión tiene que ver no sólo con la educación sino también con los bienes simbólicos reconocidos y valorados por una sociedad.

Históricamente, cada campo va acumulando su propio capital, el cual se encuentra en disputa según cierta lógica y de acuerdo con reglas específicas, reglas no escritas que se traducen en un estilo de vida y en una forma de acción y percepción que Bourdieu denomina *habitus*. Con esta categoría el sociólogo francés explica la manera cómo se interiorizan las estructuras objetivas y, al mismo tiempo, reconoce en el individuo un margen de acción que escapa a cualquier determinismo social. El poder y las distinciones sociales operan a través del *habitus*, al tiempo que logran su legitimidad, poder y simbolismo. En el campo cultural lo que siempre está en juego es la lucha por la consagración: existen quienes la buscan y también quienes la dispensan, aunque los roles son intercambiables, pues los consagrados se convierten tarde o temprano en donantes que operan desde las instituciones.

A partir de la categoría de *campos culturales*, en específico de *campo literario*, en su ensayo “El campo intelectual mexicano de finales del siglo xx según *El miedo a los animales* de Enrique Serna”, Adriana Azucena Rodríguez analiza cómo se produce una obra literaria y el papel del *habitus* del productor. El campo cultural mexicano en la década de los noventa es representado por la novela de Serna, *El miedo a los animales*, donde se desnuda satíricamente la relación entre poder, instituciones y publicaciones. Serna expone el *habitus* o inconsciente cultural en que se mueve un “autor” para alcanzarse como tal. Reconstruye el campo cultural mexicano en sus aspectos más ominosos. Todo

ello mediante un juego de similitudes entre ficción novelada y realidad cultural. “El campo –escribe Azucena Rodríguez–² está construido por los proyectos de otros creadores, la objetivación de la crítica, las editoriales y sus criterios de selección, el público y su relación con la editorial.” Es, desde luego, un espacio restringido y relativamente autónomo, peleado y compartido, con posiciones dominantes y marginales, necesarias para la competencia, la ilusión (*illusio*) de pertenencia y reconocimiento, y para el sentimiento de exclusión. De esta manera, la ensayista nos da una idea puntual de cómo se configura un canon literario.

En este último sentido, ella misma, en su ensayo “Idea del canon y el arte de ingenio en Baltasar Gracián. Dos momentos en la historia de un criterio de selección”, expone las ideas estéticas del escritor barroco, las cuales, a decir de la autora, inauguran o perfilan nuestra idea moderna de canon literario. La excelencia literaria, dice Gracián, radica tanto en el individuo como en el discurso. Por lo que hace a este último, las ideas de Gracián están expuestas en *Agudeza y arte de ingenio*. En ella, lo canónico tiene que ver con lo verdadero, con lo que se ha de tener por cierto, y el principal cariz o indicio de autoridad en este ámbito es la agudeza de ingenio, para Harold Bloom *extrañeza*,³ ambas como formas de originalidad. Agudeza y extrañeza se encuentran en el texto. En el caso de Gracián, se trata de una verdad que aspira a la hermosura y la mayoría de los autores escogidos por él son de la lengua española, así como los seleccionados por Bloom pertenecen prácticamente todos a su propia lengua, la inglesa. Para Azucena Rodríguez, Baltasar Gracián perfila, *avant la lettre*, nuestra idea moderna del canon. De esta manera, la autora nos ayuda a situarnos frente a la lectura de los siguientes ensayos referentes a los premios Nobel latinoamericanos.

La primera escritora latinoamericana galardonada con este reconocimiento fue Gabriela Mistral, en 1945. Por medio de matices teóricos bajtinianos y un hilo anecdótico agradable, Gloria Ito, en su ensayo “Gabriela Mistral, la otra”, explica cómo la autora chilena siempre se puso del lado de los marginados, de los

² Véase *infra*, p. 28.

³ Ya los formalista rusos –en específico Viktor Shlkovsky en su obra *El arte como recurso*– denominaron *extrañamiento* o *desfamiliarización* a los recursos técnicos de que se vale el artista para presentar su obra de arte y propiciar en el lector el asombro.

débiles, de *los otros*. Fue consciente del papel que jugaba la mujer en la sociedad de su tiempo y decidió no seguirlo. Ito identifica el momento de esta asunción en el poema “La otra”, donde Gabriela Mistral asume una representación de sí misma que es confirmada en sus cartas. Lucía/Gabriela, imagen doble que la poeta guarda de sí: una, endeble y secreta, que la emparenta con la mujer de su tiempo; otra, la que se entrega a los demás. Esta otra es la segura de su experiencia y talento pedagógicos, la que, a decir de Alfonso Reyes, “parece una gran montaña, por cuyas faldas ruedan los ventisqueros y aludes, y sigue quieta, entre los truenos de abajo”.⁴ Esa otra, lucha contra las envidias y consolida su magisterio tanto en Chile como en México y es la imagen de seguridad afianzada en su poesía, donde buscó refugio y entregó su verdad.

Alejandra Sánchez Valencia expone otra faceta de esta verdad en su ensayo “Papilla de letras: la apuesta de Gabriela Mistral por la infancia y su presencia en el Canon”. Compara a la poeta chilena con la escritora sueca Selma Lagerlöf. Ambas se aventuraron en la literatura infantil y juvenil, ambas son creyentes y defensoras de la mujer, las dos fueron maestras y abrevaron de la Biblia y de la Tierra Nutricia. Sánchez Valencia nos cuenta cómo nació la vocación de Gabriela Mistral, primero por la lectura y más tarde por la escritura. Nos dice que su poesía toda se atempera con su literatura infantil. Tras publicar *Desolación*, Mistral se propone cambiar de tono a uno más alegre, que celebre la vida, la maternidad, y su literatura para niños y jóvenes formó parte de este propósito. En su libro *Ternura* incluye arrullos, rondas, nanas; la presencia de Dios, Jesús y la tierra matriarcal desfilan por la obra para solidarizarse con la vida, con las mujeres, los niños y el sueño, que es trampolín hacia la eternidad.

El siguiente premio Nobel latinoamericano, en 1967, fue para Miguel Ángel Asturias. Tomás Bernal, en su ensayo “Miguel Ángel Asturias: una mirada al mundo mágico americano”, asume el hecho de que el autor guatemalteco es origen de lo que la crítica ha llamado “realismo mágico” y que la profundidad mítico-simbólica de su obra influyó de manera directa en autores como Alejo

⁴ Entrada del 17 de febrero de 1926, París, en *Diario 1. México, 3 de septiembre de 1911-París, 18 de marzo de 1927*, ed. crítica de Alfonso Rangel Guerra, México, FCE, INBA, Capilla Alfonsina, UAM, UANL, UNAM, 2010, p.124.

Carpentier, Augusto Roa Bastos y Gabriel García Márquez. Mito y tiempo histórico, símbolo y problemas sociales conviven en la obra de Asturias, la cual también representa un documento folclórico donde las culturas se superponen y luchan: lo americano con lo europeo, el indio con el extranjero y el ladino, lo cotidiano con lo onírico, pasado y modernidad, y donde es desnudada la ominosa presencia del poder represivo y aterrador de las dictaduras.

En 1971 Pablo Neruda recibe el premio Nobel. José Francisco Conde Ortega, en su ensayo “Pablo Neruda: Canto de amor a Stalingrado”, habla del poeta chileno como alguien absolutamente consciente de su residencia en la tierra, del momento que le tocó vivir. Su voluntad poética es también una voluntad existencial, una forma de estar en el mundo. Su arte poético, más allá de movimientos literarios, tiene que ver con la pasión por las cosas mundanas: el cuerpo, las actitudes vergonzosas, el sueño, la vigilia, el amor... Todo ello arropado con una riqueza imaginativa que tiene a su disposición, a su servicio una riqueza léxica casi absoluta. Conde Ortega se refiere a “Canto de amor a Stalingrado”. Cuenta que durante los años en que Neruda fue cónsul de su país en México (1940-1943), el 29 de septiembre de 1942, el autor chileno leyó este poema en el Sindicato Mexicano de Electricistas. La víspera, en la cantina La Castellana, se lo mostró a Efraín Huerta, quien le sugirió cambiar una palabra escatológica y ponerla en francés. El éxito de la lectura fue rotundo y las palabras del poema absolutamente necesarias, porque resultan “rabiosamente amorosas” y comprometidas con la esperanza, que parece hoy perdida, dice Conde Ortega.

Gabriel García Márquez recibió el premio Nobel en 1982. Ramón Castillo, en su ensayo “García Márquez, el artificio soberano”, problematiza filosóficamente los privilegios de la mirada, en especial de la mirada que se hace escritura y no atiende las certezas habituales sino que transforma nuestra percepción en extrañamiento y en sorpresa. Tal es el caso de García Márquez en *Crónica de una muerte anunciada*. El escritor colombiano compone un hecho con fragmentos de visión y lo convierte en falso reportaje sobre un crimen verdadero. Construye una trama saltarina que magnífica, conforme avanza la narración, la tensión narrativa, todo mediante una prosa sencilla que administra los datos, consciente de que la espera es la égida que debe presidir el relato. Se trata, dice Castillo, del artificio narrativo como recurso soberano. Un relato construido de manera polifónica que

parte de la premisa de que la objetividad es una utopía y escribir o hacer literatura representa un engaño lúcido.

Octavio Paz, Nobel de literatura 1990, es abordado por Eduardo Ari Guzmán en su ensayo “Octavio Paz y su relación con el teatro”. Ari estudia la figura de Paz en su faceta como dramaturgo dentro del grupo Poesía en Voz Alta. Es la década de los cincuenta del siglo pasado, el teatro mexicano explora nuevas rutas, tanto en el Instituto Nacional de Bellas como en la Universidad Nacional Autónoma de México. Cuando el poeta llega al grupo, el proyecto cambia. Los dos primeros programas, dirigidos por Juan José Arreola y Paz, respectivamente, trastocaron la convención teatral realista del momento y le dieron más importancia a la palabra. Se trataba de un teatro emparentado con Pirandello y García Lorca y, a decir de Ari Guzmán, que forma parte ya del canon literario. *La hija de Rappaccini*, única obra teatral de Octavio Paz, constituye un claro ejemplo de esta vocación experimental.

El último de los premios Nobel latinoamericanos es Mario Vargas Llosa quien, como indicamos líneas arriba, recibió el galardón en 2010. En “Vargas Llosa en los Andes”, Vladimiro Rivas Iturralde se ocupa de un filón poco explorado de la novelística del peruano: el mundo mágico y mítico andino en *Historia de Mayta* (1984) y en *Lituma en los Andes* (1993). Mediante un análisis comparativo, Rivas Iturralde devela los mitos helénicos que subyacen a la representación de la saga andina en ambas obras y recurre a José María Arguedas como autor de contraste para ejemplificar un tratamiento cercano e interior a la cosmovisión indígena. Rivas Iturralde suma ambos elementos a una elucidación de la visión de Vargas Llosa sobre Sendero luminoso para sustentar el argumento de que el raciocinio y la formación europea del autor de *Lituma en los Andes* le impidieron lograr una escritura profundamente crítica de la guerrilla peruana o evitar la caricaturización del universo andino. A pesar de ello –arguye Rivas Iturralde– las obras en cuestión se erigen como paradigmas de un magistral creador de tramas y estructuras novelísticas.

Por su parte, Vicente Francisco Torres, en su ensayo “La amazonía de Vargas Llosa”, aborda una faceta en la narrativa del autor peruano, sus novelas amazónicas. Vargas Llosa publica en 1966 *La casa verde*, con la que se desmarca de lo que él y otros autores han llamado “narrativa telúrica”. Su visita a la amazonia peruana, en 1958, habría de ser un suceso feraz en su imaginario simbólico-narrativo, nutricio pues dio origen a esta novela. *Pan-*

taleón y las visitadoras, de 1973, cambia radicalmente la visión y el tratamiento del ámbito amazónico, al parecer como resultado de una nueva visita a la selva, en 1965, la cual determinó el giro humorístico de esta obra. Sin embargo, Vargas Llosa confiesa que su conocimiento de la selva era superficial. Paradójicamente, en *El hablador* —aduce Torres Medina— el laureado escribe una novela que guarda una relación estrecha con el indigenismo y los temas de recreación antropológica. No obstante, supera esta condición y la anécdota alcanza dimensiones universales gracias a que los planteamientos van más allá de los dramas indigenistas y de lucha entre tecnología y arcadismo. Tras un largo periplo fuera de la amazonia, vuelve a la temática con *El sueño del celta*, en 2010. Ahora se trata de una biografía novelada sobre el irlandés Roger Casement, idealista que pretendió llevar la civilización a los pueblos coloniales y terminó siendo defensor de los nativos ante la explotación, primero en El Congo y después a orillas del río Putumayo. En esta obra nuevamente aparece la oposición entre civilización y barbarie y con ella concluye la saga amazónica del Nobel peruano: Torres Medina nos entrega así un valioso criterio de lectura de la vasta obra del Nobel latinoamericano.

Las variaciones literarias de este número de nuestra revista albergan tres ensayos y tres obras de ficción. Dentro de la primera categoría, en “Pepines, chamacos y *Los Agachados*, expresiones de una cultura popular”, Ezequiel Maldonado hace un recuento de la historieta mexicana y su influencia en la cultura popular desde la década de los treinta hasta muy entrados los ochenta del siglo pasado. Aduce que a falta de un programa educativo eficaz, las historietas jugaron un papel muy importante en la alfabetización del pueblo. Se trata de literatura popular a la que ha intentado minimizársele, no obstante su presencia en los lugares más inverosímiles para la lectura, lo que habla de una necesidad no atendida por otros medios más convencionales. A través de los cómics se fraguó un tipo educación sentimental urbana, representaron durante décadas un escape a las opresiones de la vida cotidiana y sus problemas. Algunos de ellos, como *La Familia Burrón* de Gabriel Vargas, ayudaron a que la gente saliera de su aislamiento y su conciencia individual se convirtiera en conciencia ciudadana. Se trata de una transformación ideológica que propició, inclusive, un reconocimiento de clase. Una de las notas fundamentales de la historieta fue su sentido del humor, de raigambre popular.

Un sentido cómico plebeyo y liberador que no dejaba de estar apegado a la moral convencional, a los estereotipos de lo bueno y lo malo. Los cómics jugaron un papel importante como transmisores culturales y tuvieron un potencial educativo que los intelectuales mexicanos, en su generalidad, no supieron ver. No es el caso, desde luego, de Eduardo del Río, Rius, quien califica a célebres historietas como *Lágrimas y Risas* o *Memín* como cursis y sin contenido moral. En 1966, Rius crea *Los Supermachos*, primera historieta política en el mundo, al cabo censurada y rediviva o clonada por su mismo autor en *Los Agachados*. En ambos cómics se establece una lucha ideológica contra el sistema capitalista rampante de nuestro país. Se trata de sátira política y crítica social, amén de una divulgación científica y popularización de temas tabú, como la sexualidad, todo tratado con sentido del humor. Las consignas de Eduardo del Río fueron educar y politizar, pues ha creído siempre en los valores de la cultura frente a la miseria e ignorancia, aunque al final no logró llegar a las masas como él hubiera querido y el cómic fue cediendo ante otras formas de comunicación masiva, en detrimento de la lectura. Por su parte, con un puntual recuento de los avatares de *Facundo. Civilización y barbarie*, Vicente Francisco Torres convida a recordar el bicentenario del nacimiento de Domingo Faustino Sarmiento y Miguel Ángel Flores suma una apreciación crítica a *El sueño del celta* de Vargas Llosa.

Con “El evangelio de las compensaciones” Fernando Martínez Ramírez abre el apartado de la ficción. De fuertes tintes eróticos, su narración es una miríada de juegos especulares, sorprendentes alternancias de voces en un mismo narrador y provocadora invitación sacrílega a su lectura desde la intertextualidad con otros evangelios. El segundo texto, “No fue el 8, sino el 7 de enero” de la pluma de María Sergia Guiral Steen, es un magistral entretejido de un detalle de vida aparentemente trivial y la guerra y la represión como Grandes Narrativas. En su brevedad, cada personaje actúa según motivaciones complejas, posee perfiles bien dibujados y un devenir. Cierra Carlos Gómez Carro con “¿Cómo se crea la luz?”, divagación sobre la luminosidad como metáfora y medio para captar la belleza y la esencia de las cosas.

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ
ELENA MADRIGAL RODRÍGUEZ
TOMÁS BERNAL ALANÍS

**Los premios Nobel
latinoamericanos:
el canon**

EL CAMPO INTELECTUAL MEXICANO DE

FINALES DEL SIGLO XX SEGÚN

EL MIEDO A LOS ANIMALES DE ENRIQUE SERNA

Adriana Azucena Rodríguez*

Resumen

Este ensayo parte de una revisión de las escuelas sociocríticas de la literatura como reflejo de la realidad, hasta llegar a las ideas de Pierre Bourdieu acerca de la sociología de las obras culturales: las relaciones entre el artista y otros agentes del campo cultural (críticos, instituciones culturales, otros creadores, etcétera). Sus pautas de análisis se aplican a la novela de Enrique Serna, *El miedo a los animales*, publicada en 1995, en la que se recrea, en clave satírica, el sistema de relaciones entre poder, instituciones culturales e individuos creadores. Se pretende determinar los elementos de la realidad del campo cultural de finales del siglo xx representados en esta novela y, en consecuencia, las posibilidades de acción de los individuos creadores determinados por su *habitus* en función de la trama novelesca. A partir del análisis, es posible vislumbrar aspectos de la formación de un canon basado en criterios no sólo literarios.

Abstract

This essay reviews different Socio-schools of literature considered as a reflection of reality, background to Pierre Bourdieu's ideas on the sociology of cultural works: the relationship between artists and other cultural field agents (critics, cultural institutions, other artists, etc.). The analysis is then applied to Enrique Serna's novel *El miedo a los animales*, (1995), a satirical recreation of the system of power relations, cultural institutions, and creators. The aim is two-folded: to determine the elements of reality in the cultural field of the late twentieth century that are represented in this novel, and to ponder the potential for creative action of individuals

* Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

determined by their *habitus* in terms of novelistic plot. The analysis sheds light on canon formation not only on strictly literary terms.

Palabras clave/Key words: Sociocrítica, Bordieu, *habitus*, formación del canon / sociocriticism, canon formation.

Entre literatura y contexto social se tienden puentes difíciles de describir, así como los vínculos entre ficción y realidad o entre representación literaria e historia. Otro problema relacionado es la presencia de factores extra- o para-literarios en la configuración del canon y del campo cultural. La sociología ha propuesto una serie de hipótesis acerca de estos vínculos, las cuales han tensado, a su vez, la relación entre la sociología y la literatura (como ocurre, por lo demás, con cada disciplina de la que se sirven las teorías y los estudios literarios: filosofía, lingüística, psicoanálisis). Desde la *mimesis* griega, el papel moral de la literatura a principios del siglo XVIII, hasta el rechazo romántico a someter la creación individual al interés comercial y, por lo tanto, social, se cuestiona la relación entre la obra y la sociedad. A partir del siglo XIX, con el nacimiento de la sociología de Comte, Marx, Spencer o Weber, se ha pretendido convertir la obra literaria en un reflejo del medio social. La obra sería un documento histórico que ofrece testimonios directos de la realidad de la sociedad en que esta obra fue escrita.¹

Las perspectivas sociocríticas que establecen una equivalencia entre la sociedad, el escritor y su obra, olvidan que el artista es un individuo que se percibe a sí mismo, por diversos motivos, al margen de la estructura social, como lo mostraban György Lukács y Lucien Goldmann con la expresión “individuo problemático”: un ser ajeno a la organización del tráfico de valores de uso tanto como a los de cambio, ente individual que se supone a sí mismo único,

¹ Daniel Madelénat en su artículo “Literatura y sociedad”, registra, entre otras, esta idea de la sociología de la literatura, misma que condujo a una crítica que localizaba fragmentos de textos que se explicaban por la realidad social en que el texto fue escrito; al crítico correspondía explicar el hecho económico social que daba cuenta de algún pasaje de la obra (véanse las pp. 79-84).

increado, provisto de dones imposibles de objetivar.² El escritor, entonces, tiene la opción de desfigurar la realidad, juzgarla, ironizarla o evadirla de acuerdo con intereses subjetivos.

Otros aspectos de la sociología conciernen a la difusión del “producto” literario: el proceso de lectura individual en el marco social, el consumo de libros, el sistema de legitimación de los autores... Como sugiere Pierre Bourdieu, suponer que la sociología podía explicar el consumo de los productos valorados simbólicamente (los textos literarios y, en general, las manifestaciones artísticas), implicaría partir de la premisa errónea de que el universo de la producción artística cuenta con el mismo sistema de otros universos que conforman la estructura social (la política, la economía, la religión). Por el contrario, el sistema que llamamos “cultural” y que reúne a la comunidad artística y crítica, el conjunto de obras realizadas y comentadas por esa comunidad, junto con las empresas e instituciones encargadas de su difusión, es un sistema que goza, desde mediados del siglo XIX, de autonomía y autorregulación. Este rasgo permitió al sistema cultural desarrollarse y especializarse incluso más que otros sistemas sociales.³

Es aquí que Bourdieu replantea el objeto de la sociología: ya no el artista en singular (su condición social, su momento político), ni el público (como grupo social, expresión de la demanda de un producto particular); sino la sociología de las obras culturales: el conjunto de las relaciones entre el artista y los demás artistas, el conjunto de los agentes envueltos en la producción de la obra, o en la producción del valor social de la obra (críticos, instituciones culturales, otros creadores, etcétera). Y, como principios teóricos, los conceptos de *campo* de producción cultural (espacio de movimiento instituido en que se regulan las relaciones entre artista y agentes en la producción y valor de la obra), el de *habitus* del productor (condiciones sociales de su producción como sujeto social) y, finalmente, el de *puesto* o posición que el productor ocupa en la división del trabajo de producción cultural.⁴

La comprobación de las hipótesis de Bourdieu implica establecer la red de la que forma parte un texto, un autor, los juicios

² Véase Lucien Goldmann, *Para una sociología de la novela*, p. 30.

³ Pierre Bourdieu, “Pero ¿quién creó a los creadores?”

⁴ Pierre Bourdieu, *ibid.*, p. 208.

junto con otras instancias.⁵ El método de análisis trae consigo una serie de exigencias para el investigador: búsqueda exhaustiva de reseñas, comentarios, ensayos críticos, estudios académicos o de divulgación; establecimiento de círculos en los que el autor participó y su situación, rango o frecuencia de asiduidad; tipo de editorial y medios de difusión del autor o su obra. Como se puede observar, la obra en sí misma difícilmente será estudiada (al margen de los comentarios vertidos en las entrevistas), a riesgo de restar objetividad a la investigación. Se trata, entonces, de una teoría centrada en la relación directa entre el campo y el estilo del autor, señalada en artículos como “Pero ¿quién creó a los creadores?”⁶ y reiterada en *Las reglas del arte*.⁷

⁵ La tesis titulada “Mercancía y significación. La doble faceta de una obra premiada en el campo literario: estudio de un caso”, requirió de sus autores la recopilación de todo tipo de discursos críticos a propósito de *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi: un estudio que exigió la revisión de la estructura del mercado literario en que se ubicó la obra y el premio con que fue galardonada. Se examina aquí la figura del agente literario, la organización estadística de las reseñas publicadas en diferentes periódicos; se analiza también un conjunto de entrevistas a críticos literarios y, en menor medida, el planteamiento hipotético de interpretaciones para los hechos localizados. A este conjunto de materiales de investigación podrían haberse sumado datos de ventas, criterios editoriales, entrevistas a jurados, a lectores organizados por nivel de especialización, familiares y amigos del autor. Como advirtieron los investigadores, su propósito fue “reflexionar sobre las *dos facetas* de una *obra literaria*, es decir tanto en su valor como *bien de consumo* y en su valor como *bien simbólico: mercancía y significación*. Esto no quiere decir que realizamos un estudio estético ni económico sobre el texto.” María Guadalupe Amor González y José Ortiz, “Mercancía y significación. La doble faceta de una obra premiada en el campo literario: estudio de un caso”, tesis de licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, 2002, p. 7.

⁶ A partir de un análisis de este tipo, se *comprende* la lógica de algunas de las propiedades fundamentales del *estilo* de Flaubert: me refiero, por ejemplo, al discurso libre indirecto, que Bakhtin interpreta como una marca de la relación ambivalente hacia los grupos cuyas palabras él transmite, de una especie de vacilación entre la tentación de identificarse con ellos y la preocupación por guardar su distancia; me refiero también a la estructura quiasmática que se encuentra de manera obsesiva en las novelas y aún más claramente en los proyectos donde Flaubert expresa *en forma transformada y denegada* la doble relación de doble negación que, como “artista”, lo opone a la vez al “burgués” y al “pueblo” y, como artista “puro”, lo alza en contra del “arte burgués” y el “arte social.” Pierre Bourdieu, *Cuestiones de sociología*, p. 231.

⁷ “A través del personaje de Frédéric y de la descripción de su posición en el espacio social, Flaubert desvela la fórmula generadora que rige el principio de su propia creación novelesca: la relación de doble rechazo de las posiciones en-

A pesar de que Bourdieu acude con frecuencia a casos de autores literarios reales, su análisis más completo, el de *Las reglas del arte*, se basa en la descripción de los mecanismos del campo literario de una novela, *La educación sentimental*, de Gustave Flaubert. El sociólogo descubre en esta obra una muestra de los espacios que conforman el “campo literario”, determinado por polos de poder: del arte y la política, primero, y el de la política y los negocios, después; más las redes de individuos que se mueven entre ambos. Flaubert habría construido la representación del campo literario de la mitad del siglo XIX por medio de personajes caracterizados como símbolos de ciertas posiciones sociales que intervienen en la consolidación de la autonomía del campo intelectual. En ambos polos opuestos de arte y negocios caben desde el comerciante de arte hasta la cortesana, intermediadores entre los “burgueses dominantes” y los artistas;⁸ las mujeres tendrán sitios relevantes en esta organización social en tanto “mujeres libres”: esposa del burgués, cortesana, bailarina, actriz o mujer letrada.

El héroe como individuo, en el campo recreado en la novela, es analizado desde sus figuras *sobredeterminadas* social y psicológicamente (por su determinación específica y la que imprimen en sus herederos): los padres. La importancia de esta inclusión radica en que los personajes se insertan en un ámbito en que la herencia es una parte fundamental del orden social, pues distingue a los pequeños burgueses que la poseen de los que no cuentan con ella. Entonces, el autor retoma los planteamientos de la sociología empírica al reconstruir el sistema social revelado en un texto literario, apoyado por los datos históricos que complementan dicho espacio social.

La suposición que se toma como premisa, ya aprobada por la sociología y la sociocrítica tradicionales, es la identificación

frentadas en los diferentes espacios sociales y de las tomas de posición correspondientes en las que se fundamenta una relación de distancia objetivante respecto al mundo social. [...] Queda más manifiesto todavía en su afición por las simetrías y las antítesis.” Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, pp. 58-59.

⁸ El artista ocupará un sitio particular en las posiciones de dominio: puede acceder a ambos polos, dicta modas y gustos, experimenta formas de transgresión sexual. La definición de artista constituye una multiplicidad de definiciones de acuerdo con la posición que ocupa con respecto a otros artistas e intelectuales, pero también respecto a su clase social de origen y el tipo de producción que “eligen” concretar.

entre ficción novelada y la realidad social.⁹ Bourdieu logra así una descripción del ámbito cultural europeo, uno de los modelos que sirvió a los campos culturales emergentes, como el latinoamericano o el ámbito cultural mexicano, los cuales, sin embargo, no han recibido la atención que requerirían como el entorno que determina nuestras prácticas culturales y sus productos.

En casi todos los intentos de organizar y estructurar los datos que componen la descripción de un campo intelectual, se ha acuñado un haz de calificativos cargados de implicaciones: “arte burgués”, “comprometido”, “militante”, connotaciones ideológicas que en la actualidad descalifican la validez de sus resultados. El campo intelectual en México se ha descrito en términos similares que evidencian el cúmulo de juicios y prejuicios derivados de las tradicionales pugnas, consecuencia del complejo sistema de redes y posiciones que rodean a un autor, su obra y su público. Patricia Cabrera López discute la utilidad de los términos más usados en los escasos análisis de la comunidad cultural, pues no singularizan el campo cultural, sino adoptan las formas de la política:

Al estudiar estos procesos el gran reto es la problematización. No sería pertinente, creo, *descubrir el hilo negro*, o sea reiterar lo que se denomina simplistamente como «mafias», «caudillos», «caciques», «conectes». La tentación es grande en la medida en que resulta indiscutible que las prácticas cotidianas en el campo literario pueden parecerse a los hábitos de la clase política mexicana.¹⁰

Probablemente, como en el caso de Flaubert, la descripción del campo y las posiciones que ofrece corresponde, en principio, a los mismos escritores de ficción. En el ámbito hispanoamericano, diversos géneros literarios han sido dedicados al entramado intelectual que Bourdieu reconoce como campo: el chileno Roberto Bolaño dedicó cuentos y novelas al tema, describió campos europeos y latinoamericanos, con una novela dedicada específicamente al campo intelectual mexicano y español de la década de los setenta, *Los detectives salvajes*; la breve y afamada novela del cubano Senel Paz, *El lobo, el bosque y el hombre*

⁹ Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, pp. 19-75.

¹⁰ Patricia Cabrera López, “El campo literario mexicano desde el enfoque de Bourdieu”, p. 263.

nuevo, explora las relaciones entre dos individuos interesados en la literatura con las instituciones de la Cuba comunista como marco; Sergio Pitol en *Los juegos florales* recrea los logros y conflictos de un grupo de autores hispanoamericanos en Florencia, alrededor de una editorial presidida por una monstruosa directora que se interioriza en la psique del narrador hasta convertirla en un ser mitológico; en tanto, Bryce Echenique dedica un volumen de memorias como joven escritor en *Guía triste de París*, centrado en la comunidad intelectual peruana trasladada a aquella ciudad europea porque, se insinúa, no tiene cabida en Perú. En estos relatos, se aborda la aventura de una comunidad de escritores con problemáticas sociales particulares que, inevitablemente, incidirán en su quehacer literario.

En un sentido similar, la novela de Enrique Serna, *El miedo a los animales*, es una obra que se caracteriza por incorporar, como forma de estructurar la intriga, una gran cantidad de reflexiones sobre las relaciones entre intelectuales, prestigio social, crítica y organismos estatales dedicados al reconocimiento y difusión de la cultura; relaciones visibles por lo menos hacia la década de los noventa. La novela fue publicada en 1995: iniciaba el sexenio priísta de Ernesto Zedillo, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional llamaba la atención del mundo, Carlos Salinas había decretado, en el sexenio anterior, la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en 1988; mientras, las deficiencias educativas de la población mexicana se hacían más evidentes en contraste con las principales economías mundiales. Por su temática, estructura y recursos, *El miedo a los animales* es una obra que recrea, de un modo particular y con un sistema de referencias, el campo cultural en que fue publicada. Este campo tiene, además, la posibilidad de ser descrito desde los postulados teóricos del sociólogo francés, los cuales, a su vez, ofrecen herramientas de análisis para mostrar los mecanismos de lectura de la obra en relación con su contexto de escritura.

En esta obra, probable “novela en clave” que alude a publicaciones e instituciones educativas reales junto con ficticias instituciones de difusión cultural, Serna recrea, con intención satírica, una relación entre poder, instituciones y publicaciones a través de los individuos que las perpetúan o se oponen a ellas. La técnica narrativa que permite esta reflexión profunda es consecuencia, en parte, del género (se trata de una novela policiaca con elementos

de la novela negra):¹¹ a partir del asesinato del periodista y literato Roberto Lima, el detective, Evaristo Reyes, periodista convertido en judicial pero con pretensiones de escritor, deberá investigar el crimen para el que fue solicitado –siguiendo las normas del género– en el entramado de relaciones culturales en que se movía la víctima. La obligatoria aventura del detective transcurre al interior del campo cultural: funcionarios de dependencias públicas, escritores de columnas culturales en diarios, directores de editoriales, escritores consagrados. Esta aventura exige al investigador una actividad de análisis del campo intelectual que el narrador comunica al lector (aunque, como suele ocurrir, el resultado de este análisis lo llevará a una conclusión errónea acerca de la solución del crimen).

Y es que Evaristo Reyes enfrenta un universo regido por sus propias reglas: el campo intelectual, un sistema de fuerzas formado por agentes o sistemas de agentes que ejercen su fuerza en diversas direcciones. Cada agente está determinado por un tipo de inconsciente cultural –también llamado *habitus* de producción: condiciones sociales como familia, clase, acceso a contactos profesionales, etcétera—¹² más un grado de poder o autoridad con respecto a otros agentes del campo.¹³ Por eso los intelectuales y artistas dependen de la imagen que otros intelectuales, periodistas y críticos tienen de ellos. A partir de esta dependencia, Enrique Serna plantea, para su novela *El miedo a los animales*, un asesinato cuyo motivo radica en la constante incertidumbre del autor literario ante el conjunto de signos ambivalentes que se producen y transmiten sobre su proyecto de escritura. Todos los sospecho-

¹¹ La novela negra representa una modalidad del relato policiaco, caracterizado porque el detective no descifra solamente los misterios de la trama, sino porque encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales. El detective es solicitado para resolver un crimen que involucra diversos nexos sociales. Todo está corrompido y esa sociedad es una jungla. El detective ha dejado de encarnar la razón pura; en cambio se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce, fatalmente, nuevos crímenes que lo dejan en una situación de deterioro moral superior al deterioro inicial que lo caracterizaba.

¹² El sentido público de la obra y el autor se integra en y a través de todo el sistema de relaciones sociales que el creador sostiene con el conjunto de agentes del resto del campo: otros artistas, críticos y otros intermediarios entre el artista y el público: editores y críticos.

¹³ Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, pp. 135-136.

sos del crimen reconocen haber sido objeto de alguna crítica de la víctima: “Vilchis lo corrió [del Fondo de Estímulo a la Lectura] porque el Robert le había pegado con tubo en una reseña”¹⁴; “Roberto me obligó a escribir el libro tres veces. Cuando leyó la cuarta versión dijo que había empeorado en vez de mejorar.”¹⁵; “Sencillamente me ignoraba en sus notas, como si yo no existiera.”¹⁶

Antes de continuar, cabe mencionar la existencia de una red de mecanismos para establecer relaciones reconocibles entre el texto escrito y la realidad en que la novela se produjo. En primer lugar, se encuentra la entrevista de Enrique Serna a propósito de la publicación de *El miedo a los animales*: el personaje de Roberto Lima surgió de su lectura de una columna publicada en 1986¹⁷ y las opiniones del personaje de Evaristo, en quien se enfoca la voz narrativa, son similares;¹⁸ en segundo lugar, los géneros discursivos que el autor maneja con regularidad: la sátira y la novela negra o *thriller*, los cuales, para funcionar, requieren un referente claro para los lectores. Entonces, es posible determinar que el principio creativo de la novela fue una reconstrucción de los aspectos del campo literario que al autor le resultan criticables.

De ahí que en el campo literario descrito a través de Evaristo Reyes sea reconocible el campo literario mexicano: dependiente del estado, legitimado por los vínculos entre los intelectuales posicionados en instituciones que dispensan prestigio cultural y sostenido por la aprobación o desaprobación de la prensa, entidad que el mismo estado sostiene. El estado, sin embargo, desconoce el sistema que financia y utiliza como propaganda, como señalará

¹⁴ Enrique Serna, *El miedo a los animales*, p. 87.

¹⁵ *Ibid.*, p. 95.

¹⁶ *Ibid.*, p. 262.

¹⁷ “Me llamó la atención porque me pareció un acto de terrorismo que brotó de la impunidad de un periodista que creía no ser leído. De ahí surgió la idea de inventar a Roberto Lima [...] Creo que no es un caso tan inverosímil por la existencia en México de periódicos fantasmales de tirajes escasos que sólo circulan en las oficinas del gobierno y son subsidiados” (José Alberto Castro, “Enrique Serna enjuicia al medio literario en su *thriller El miedo a los animales*”, p. 69).

¹⁸ “El medio literario es muy hipócrita, porque el cuidado de las formas lleva como contraorden los hachazos en privado. Si escuchamos una conversación entre escritores oiremos cómo dicen pestes y hacen picadillo a los demás. Luego, extrañamente, leemos las críticas que se publican y todo son loas y diplomacia. Me imagino que hay un especie de pacto de no fregarle al otro lo que ha conseguido para que no te friegue a ti” (*loc. cit.*).

uno de los personajes: “Los políticos no saben quién es quién en el mundo de la cultura y se dejan guiar por las apariencias”;¹⁹ asimismo, el estado concentra los recursos en figuras de autoridad siguiendo un esquema político: “todo pasa por su oficina: ella reparte becas, premios, ediciones, viajes al extranjero [...] Cuidado con estar en su lista negra, porque ya te chingaste para todo el sexenio.”²⁰

El protagonista, que va del campo policiaco al literario, será incapaz de comprender a uno y a otro, pero esa extrañeza permitirá comunicar al lector, a través del narrador, esa percepción ajena y desencantada. En esta descripción del ámbito en que se realiza la investigación y donde se desarrolla la intriga, es posible reconocer los mecanismos de funcionamiento del campo, así como establecer las similitudes entre la ficción novelada y la realidad cultural mexicana.

Reconocer el entramado de intereses que caracterizaría a la comunidad intelectual nacional obliga al crítico a partir de la concepción del autor como productor que, a decir de Bourdieu, ocupa una posición en el campo cultural: “Lo que se llama «creación» es la confluencia de un *habitus* socialmente constituido y una determinada posición ya instituida o *posible* en la división del trabajo de producción cultural (y, además, de todo, en segundo grado, en la división del trabajo de dominación).”²¹

Es decir, todo escritor, intelectual, periodista, se encuentra en un espacio determinado donde produce: escribe en un periódico de circulación nacional o local (leídos por una minoría o, incluso, no leídos); publica en una editorial del estado o una privada (o bien, la dirige o selecciona sus títulos); imparte clases, talleres, conferencias, presentaciones, etcétera. El individuo accede a esa posición porque cumple una serie de circunstancias de clase social, ideología y atributos físicos o intelectuales. Dicha posición se encuentra en un campo más amplio que le ofrece una gama de operaciones que ejercer sobre su proyecto creador. El campo está construido por los proyectos de otros creadores, la objetivación de la crítica, las editoriales y sus criterios de selección, el público y su relación con la editorial. Por estas características

¹⁹ Enrique Serna, *op. cit.*, p. 88.

²⁰ *Ibid.*, p. 74.

²¹ Pierre Bourdieu, “Pero ¿quién creó a los creadores?”, p. 208.

del campo, la posición y el individuo (y su *habitus*), se entablan entonces relaciones individuales específicas: el autor y el editor, el autor y la crítica, el autor con otros autores.

En este entramado se encuentran los personajes de *El miedo a los animales*: aunque todos ellos se conocen y coinciden en situaciones aisladas, en realidad cada personaje-escritor más su obra, como proyecto creador, se encuentran en un espacio restringido para los ocupantes de otros espacios. Por supuesto, disputar la entrada a nuevos individuos a la posición ya ocupada es regla obligatoria del campo. Y, como partes del campo intelectual, cada posición (o espacio) depende de todas las demás posiciones del campo, pero no en el mismo grado.

Caracterizado por un resentimiento de clase social y ciertos rasgos machistas junto con una fascinación erótica por las mujeres, el personaje de Evaristo Reyes parece seguir con mayor atención la ubicación de los personajes femeninos, para establecer las posiciones más representativas del campo cultural. Es así que Fabiola Nava, autora del libro de relatos titulado *Los golpes bajos*, se encuentra en una posición marginal del campo intelectual, como actriz de obras infantiles, asistente a talleres literarios presididos por otro autor que también se ha marginado del campo, Roberto Lima. Establece entonces un intercambio sexual con creadores progresivamente mejor ubicados, pues mientras Roberto Lima es un escritor marginal pero con posibilidad de influir en los asistentes a su taller literario, Claudio Vilchis es un exitoso intelectual, secretario de un supuesto Consejo Editorial del Fondo de Estímulo a la Lectura y, finalmente, Perla Tinoco, subdirectora del también supuesto Comité Nacional de Fomento a la Cultura. Esta situación de objeto de intercambio la conduce a una sujeción dependiente del individuo y, por consiguiente, a las relaciones que sus amantes guardan entre ellos mismos (de mutuo menosprecio) y que la convierten en un símbolo de dominación atribuida a cada nuevo amante, dominación establecida por la publicación del libro, pago acordado implícitamente en la relación.

La publicación del proyecto de Fabiola Nava dependerá, entonces, de una decisión individual, misma que recaerá finalmente en Perla Tinoco, autoridad editorial, crítica y autora ella misma, es decir, dominante en el campo. Esta posición dominante es consecuencia y, a su vez, causa de los roles que le toca jugar en el campo y le confieren un poder reiterado continuamente: autora en la novela del poemario *Los dones del alba*, cuenta con el respaldo

de la editorial Prisma; su posición en el campo está respaldada por una formación individual avalada por instituciones de prestigio como El Colegio de México,²² y por su poder de decisión sobre las publicaciones de otros proyectos. Como individuo, dispone de la legitimación de críticos –Pablo Segura y Daniel Nieto– que avalan su obra motivados únicamente por la posibilidad de ver retribuido su apoyo a la escritora, con la conciencia de que, en el campo público, las opiniones vertidas carecen de sinceridad, a cambio de las opiniones que se emiten en privado.

En los personajes de Claudio Vilchis y Perla Tinoco se plantean algunas consecuencias de la compleja relación del campo intelectual y el estado en países como México: ambos dirigen proyectos nacionales de promoción de la lectura en circunstancias de arraigado rezago cultural que justificarían la existencia de esos puestos, como se ha observado en otros estudios de análisis cultural:

Dada la peculiar formación cultural predominante en Latinoamérica (analfabetismo, profundas diferencias culturales entre clases y grupos, imperio de los medios electrónicos sobre cualquier otra forma de comunicación...), si se abandonara la literatura a las leyes del mercado, su existencia sería precaria, y el origen de clase habría sido más determinante para abrazar la carrera de escritor.²³

No obstante esta probable justificación, en el campo que parece denunciar Enrique Serna, el escritor reconocido de finales del siglo XX, investido a su vez como funcionario de cultura, está determinado por su origen de clase, según la descripción de Claudio Vilchis: “Educado en colegios extranjeros desde los siete años, habla el francés como lengua materna”²⁴ y se confirmará en otro personaje fundamental del campo literario de la novela: Palmira Jakson.

En la posición de mayor privilegio, se encuentra el personaje de la escritora Palmira Jakson, quien, según el narrador, “había

²² Las instituciones educativas aludidas en la novela tienen su referente en las instituciones reales, no son veladas por nombres ficticios como en el caso de las instituciones gubernamentales.

²³ Patricia Cabrera López, art. cit., p. 265.

²⁴ Enrique Serna, *op. cit.*, p. 96.

desbancado a la Virgen de Guadalupe [en la Facultad de Filosofía y Letras]²⁵ y representa lo aceptable en el escritor: participación en causas populares, reconocimiento manifestado en premios nacionales e internacionales, participación en el periodismo y en la creación literaria, condición burguesa pero identificada con las clases bajas (“que una mujer del pueblo luchara contra la injusticia social no tenía nada de raro; lo admirable era que una señora tan distinguida, educada en los mejores internados de Europa, se identificara con los pobres y los perseguidos políticos”²⁶). Los individuos a su alrededor son tan influyentes como ella: autores consagrados y líderes de movimientos sociales. El incrédulo Evaristo presenciara cómo los autores de éxito están más vinculados con las restricciones sociales que aquellos que no lo son, y que lo social no es, como suponía el aspirante a escritor, causa de la obra: la necesidad de ser reconocido exige un comportamiento social que, además, debe ser disputado con otros proyectos de creación que pretenden ocupar el mismo espacio de influencia. Serna reconoce su preocupación por la existencia de este tipo de personajes:

en la novela también se incluyen a «las camarillas de escritorzuelos que detentan el poder literario y los paladines de la sociedad civil en lucha permanente por las cámaras y los micrófonos.» Al respecto el narrador señala: «En los últimos años hemos visto el fenómeno de personas que fingiendo servir a una causa se sirven de ella. Por ejemplo, el movimiento zapatista ha desatado una enorme frivolidad en ese sentido. El colmo fue el poema de Margarita López Portillo publicado en *Proceso*. De pronto ese movimiento social se convirtió para algunos escritores o seudoescritores en una fuente de glamour. De ahí que se disputaran a codazos el poder estar al lado del subcomandante Marcos en la foto. Todas esas cuestiones me llevaron a crear un personaje como Palmira Jackson, que es una representante que compendió estas conductas y muestra a un tipo de escritor que utiliza las posiciones políticas como recursos promocionales.»²⁷

No faltan, en este campo literario de ficción, una especie de “bohemia” cuyo origen se encuentra en “la concentración de una

²⁵ *Ibid.*, p. 193.

²⁶ *Ibid.*, p. 194.

²⁷ José Alberto Castro, art. cit., p. 69.

población muy numerosa de jóvenes que aspira a vivir del arte, y que está separada de todas las demás categorías sociales por el arte de vivir que está inventando, surge una sociedad dentro de la sociedad.”²⁸ Con individuos extraídos de estos estratos sociales, la bohemia se reconoce “próxima al «pueblo», cuya miseria comparte a menudo, está separada de él por el arte de vivir que la define socialmente [...] ajustados de antemano, en su habitus doble o dividido, a una posición en falso, la de los dominados entre los dominantes.”²⁹ No es de extrañar que la víctima se encuentre en este grupo del campo literario: Roberto Lima, periodista cultural de *El Matutino*, apolítico que goza de libertad porque nadie lo lee, corrector de estilo en un Patronato Cultural Universitario, director de un taller de narrativa en un Instituto de Artes y Letras, contrario a “los funcionarios culturales, que según él se comportaban como una casta divina. Los había visto reptar y urdir intrigas para conservar sus privilegios a lo largo de cuatro sexenios, desde que entró a trabajar en el aparato cultural del Estado”;³⁰ que congregaba a su alrededor “jóvenes melencólicos que llevaban pantalones de mezclilla agujereados”³¹ y cuya madre “es vendedora ambulante y a duras penas sabe leer.”³²

Tampoco es extraño, entonces, que el asesino comparta el *habitus* de la víctima. Las diversas posiciones del campo literario agrupan a individuos que miran con superioridad los miembros de otras posiciones, pero no toleran la disputa entre iguales: “Le molestaban mis publicaciones, mis premios, mis entrevistas. sencillamente me ignoraba en sus notas, como si yo no existiera.”³³ Disputa por lo que Bourdieu llama *illusio*: “inversión en el juego que saca a los agentes de su indiferencia y los inclina y los dispone a efectuar las distinciones pertinentes desde el punto de vista de la lógica del campo, a distinguir lo que es *importante*,”³⁴ y que, en este caso, culmina con el Premio Eureka de novela concedido a Evaristo Reyes, autor de *Sueños decapitados*, obra acompañada

²⁸ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, p. 91.

²⁹ *Ibid.*, pp. 92-93.

³⁰ Enrique Serna, *op. cit.*, p. 38.

³¹ *Ibid.*, p. 55.

³² *Ibid.*, p. 57.

³³ *Ibid.*, p. 262.

³⁴ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, p. 337.

del epígrafe significativo de Balzac: “*No hay gran diferencia entre el mundo político y el mundo literario. En ambos mundos sólo encontrarás dos clases de hombres: los corruptores y los corrompidos.*”³⁵ Para asesino y detective, entonces, el Premio Eureka de la Editorial Quinto Sol representa lo *importante*, el reconocimiento legítimo a un proyecto literario sincero y reivindicador, de una editorial de bases ideológicas igualmente representativas para los antagonistas, reconocimiento que sin embargo pierde validez ante el autor derrotado: “Sabías que un libro sensacionalista como el tuyo tenía que gustarle a la editorial. ¿Cuánto te pagaron por escribirlo? [...] Todo es parte de un lanzamiento de *marketing*. En esos premios ya se sabe de antemano quién va a ganar.”³⁶ La *illusio*, entonces, es capaz de desatar los sentimientos más violentos en el individuo.

Enrique Serna, entonces, autor caracterizado por una constante crítica al sistema social, proporciona al lector una novela con situaciones reconocibles en la realidad, rasgo que se señaló desde las primeras reseñas a la novela:

En nuestro país, la autenticidad de la postura intelectual y periodística es cuestionable, el autor está consciente de que la crítica independiente también tiene su precio, de que el trabajo intelectual es poco reconocido y muchos talentos se venden al mejor postor. Luego, ya bien colocados, los intelectuales cambian, aminoran sus ataques, para que no se vea tan mal, y de paso afirman con ello que la libertad de prensa sí existe, que hay libertad de expresión. Otro asunto son los grupos, donde los ritos de iniciación y complicidad son sus bases. Las becas mensuales y al extranjero también contribuyen a que los intelectuales cambien de puntos de vista, de perspectivas y hasta de grupos. Los que antes eran amigos, de pronto ocupan las páginas de los suplementos culturales para lanzar graves acusaciones en contra de los que antes habían sido la mugre de sus uñas y hasta sus compadres.³⁷

³⁵ Enrique Serna, *op. cit.*, p 256.

³⁶ *Ibid.*, p. 267.

³⁷ Vida Valero y Alejandra Herrera, “Enrique Serna y la novela negra. *El miedo a los animales*”, DE: <http://www.uam.mx/difusion/revista/dic99/valero.html>. [Consulta: 9 de noviembre de 2011]

La recreación del campo cultural mexicano evidencia sus vínculos con el estado y lo que esta relación implica: una autonomía aparente porque, si bien ha alcanzado la libertad de arbitrar la legitimación de los proyectos culturales y sus productores, a través de becas, premiaciones, instituciones, medios de difusión, publicaciones, etcétera, esta libertad depende de un subsidio,³⁸ y no del público consumidor, crítico o participante activo de la validación de un proyecto creador; por el contrario, el público, como se hace evidente en la novela de Serna, está ausente del espacio cultural, y la producción tiene como destinatario exclusivo a sus propios competidores.

A cambio, el campo cultural ha terminado por adoptar la estructura política del estado que la patrocina, pues las instituciones culturales basan su mecanismo de organización de acuerdo con las instituciones gubernamentales. El campo cultural, al alcanzar su autonomía de otros grupos de poder, se ve obligado a autorregularse, a someter su propia validación al criterio de sus pares. De igual manera, el autor deberá jugar, con medios no siempre culturales, en los reducidos espacios proporcionados por un estado que limita los recursos destinados al campo cultural, así como por el prestigio que éstos generan.

El autor de *El miedo a los animales*, probablemente, podrá darse por satisfecho al novelar esta disputa sin tener, como Flaubert, que someterse a un juicio en el que los intelectuales reclamen haber sido retratados ni declarar quién es Enrique Serna en este entramado de personajes.

³⁸ “Al confiar las decisiones particulares a especialistas –posicionados en diversas instituciones, mas no necesariamente pertenecientes a un solo grupo–, el estado mexicano se ha convertido en un protector importante de la autonomía del campo literario, reconociendo la existencia de éste. Es decir, ha ejercido su política cultural sin intervenir por vía directa en el ámbito estético” (Patricia Cabrera López, art. cit., p. 266).

Bibliografía

- Amor González, María Guadalupe y José Ortiz. “Mercancía y significación. La doble faceta de una obra premiada en el campo literario: estudio de un caso”, tesis de licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, 2002.
- Bourdieu, P. “Campo intelectual y proyecto creador”. En Marc Barbut *et al.*, *Problemas del estructuralismo*. México, Siglo XXI, 1971, pp. 135-182.
- . “Pero ¿quién creó a los creadores?” En *Cuestiones de sociología*. Trad. de Enrique Martín Criado, Madrid, Istmo, 2003, pp. 205-219.
- . *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 2005.
- . *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires, Ediciones Universitarias de Buenos Aires, 2007.
- Cabrera López, Patricia. “El campo literario mexicano desde el enfoque de Bourdieu”, en Carlos Gallego, *et al.* (coords.). *Pierre Bourdieu. Campos de conocimiento: teoría social, conocimiento y cultura*. Tuxtla Gutiérrez-México, Universidad Autónoma de Chiapas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 259-277.
- Castro, José Alberto. “Enrique Serna enjuicia al medio literario en su *thriller El miedo a los animales*”. En *Proceso*, 992, 6 de noviembre de 1995.
- Goldmann, Lucien. *Para una sociología de la novela*. Madrid, Ayuso, 1975.
- Madelénat, Daniel. “Literatura y sociedad”. En P. Brunel e Y. Chevrel (coords.). *Compendio de literatura comparada*. México, Siglo XXI, 1994, pp. 71-100.
- Serna, Enrique. *El miedo a los animales*. México, Joaquín Mortiz, 1995.
- Valero, Vida y Alejandra Herrera. “Enrique Serna y la novela negra. *El miedo a los animales*”. En *Casa del Tiempo*, dic. 1999-ene. 2000. DE: <http://www.uam.mx/difusion/revista/dic99/valero.html>. [Consulta: 9 de noviembre de 2011].

IDEA DEL CANON Y EL ARTE DE INGENIO EN BALTASAR GRACIÁN. DOS MOMENTOS EN LA HISTORIA DE UN CRITERIO DE SELECCIÓN

Adriana A. Rodríguez*

Resumen

Surgió en el Barroco la necesidad de seleccionar textos “excelentes” ante la proliferación de nuevos géneros y la experimentación de otros. De ahí que se establecen los criterios de selección. Baltasar Gracián propuso sus nociones que perfilan la idea de canon. La agudeza y el ingenio son los criterios a través de los cuales se descubre la excelencia posible en el individuo y en el discurso. En este último ahonda el libro *Agudeza y arte de ingenio*. Gracián innova anteponiendo la agudeza del objeto dado al autor a partir de diversos criterios que se exponen en este artículo. Estos criterios se someten a una comparación con los principios de las modernas teorías del canon para mostrar la validez de las ideas del autor del Barroco.

Abstract

The proliferation of new literary genres and experimentation set off the selection “excellent” works during the Baroque. So, some selection criteria were established. Baltasar Gracián proposed a series of concepts that anticipate the idea of canon. Among them, wit and ingenuity allow the discovery of excellence both in the individual and in discourse. *Agudeza y arte de ingenio* is devoted mostly to ingenuity. Gracián favors ingenuity on basis to the criteria this essay comments. Such criteria are also compared to the principles that sustain modern theories about the canon in order to highlight the ideas of the Baroque thinker.

Palabras clave/Key words: Barroco, *Agudeza y arte de ingenio*, imitación, excelencia, gusto, artificio / Baroque, imitation, excellence, taste, ingenuity.

* Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

La cultura del Barroco, aún arraigada a los valores del modelo y la imitación, heredados de las pautas platónicas y aristotélicas, significó un cambio de punto de vista de la obra literaria: la multiplicación de modelos obliga a establecer un criterio jerárquico que permita ceñirse a la imitación de *los excelentes*, aquellos que están aun por encima de los mejores. Surge así la idea de antologar las formas artísticas para ceñirse a un puñado de ejemplos en los cuales se concentra la perfección y el artificio. Los criterios de selección constituyen un problema que autores, como Baltasar Gracián, contribuyen a resolver.

El autor tomó elementos que tenía a su alcance, un conjunto de nociones reconocidas desde la Edad Media, como las potencias del alma, los sentidos o las habilidades, ya sean estas innatas o cultivadas por medio del estudio, para construir nuevos mecanismos cognoscitivos de percepción, comprensión y reacción frente a los objetos artísticos, a fin de reconocer, sin dejar lugar a dudas, la excelencia del discurso. Algunos de estos criterios de selección son la agudeza, el ingenio, y el gusto, utilizados con frecuencia en toda su obra pero desarrollados con mayor profundidad en su *Agudeza y arte de ingenio*.

Las nociones estéticas de Gracián ya perfilaban la idea moderna de un canon literario (entendido como una selección de autores y obras más todo lo que hay detrás de esa selección) en tanto se relacionan con términos de margen literario, identidad nacional, perdurabilidad, tradición cultural y sentido de una autoridad capaz de establecer reglas y regulaciones de valoración.

Desde su primera obra, *El Héroe* (1637), Gracián ya propone la viabilidad de la perfección mediante el ejercicio de actitudes

¹ Señala Jüri Talvet: “La cultura barroca está atravesada por una búsqueda enérgica de renovación. Al parecer ésta fue aún más consciente que la del Renacimiento. Mientras los italianos Ariosto y Tasso y los poetas de Plèyade francesa Ronsard y Du Bellay miraron la Antigüedad como un ejemplo ideal y, sin embargo, bajo la presión de su tiempo espontáneamente traspasaron los límites de la norma; mientras los neoclásicos trataron de hacer todo lo posible para suprimir la espontaneidad ‘extranormativa’, el Barroco se caracteriza por la superación consciente de la norma, a la par que por la creación de una norma y de un modelo estético nuevos. La literatura española del Barroco y, dentro de sus marcos, la obra de Gracián, ocupan un lugar eminente en este proceso de la renovación.” (“Gracián en la vanguardia estética y filosófica del Barroco”, en *Documentos A*, p. 99).

y actividades superiores al común de los hombres, y sin embargo realizables. El “¡Qué singular te deseo!” y el “milagro de perfección” al que aspira, perfilan una idea del modelo de individuo que pretende formar, como un artifice de hombres: un ser intermedio entre lo humano y lo divino, un héroe en el sentido mitológico de semidiós. Su tesis inicial parece partir de que el ser magnífico tendrá ciertas características (primores), mismas que se encarnaban en un individuo al que, junto con otros, se debe emular. A esta tesis le sigue la que separa los ejes de la naturaleza y el arte; así, por ejemplo, al hablar de genio e ingenio, “la naturaleza los alterna y el arte los realza”, es decir, la magnificencia es una cualidad que una vez reconocida debe ser cultivada y realzada mediante la conciencia. En resumen, Gracián establece tres condiciones para la excelencia: la cualidad, innata o adquirida, la práctica de ella y su perfeccionamiento. El estado de excelencia se encuentra en dos entidades básicas a lo largo de su obra, el individuo y el discurso. Sus primeros tratados se enfocan en el individuo (*El héroe*, *El político*, *El discreto*, y *Oráculo manual y arte de prudencia*), así como su novela *El criticón*; en tanto que *La agudeza y arte de ingenio* está dedicada al discurso.

Es ésta una obra particular en muchos sentidos. No se propone como una poética o una retórica tradicionales, ni tampoco como una preceptiva. Gracián desarrolla aquí el doble problema del gusto, la agudeza y el ingenio, planteado tangencialmente en todas sus obras, hasta encontrar el momento de tratarlo a profundidad, como explica en su dedicatoria “Al lector”:

He destinado algunos de mis trabajos al juicio, y poco ha el *Arte de Prudencia*: éste dedico al Ingenio, la agudeza en arte, teórica flameante, que aunque se traslucen algunas de sus sutilezas en la Retórica, aun no llegan a vislumbres: hijos güérfanos, que por no conocer su verdadera madre, se prohijaban a la Elocuencia. Válese la agudeza de los tropos y figuras retóricas, como de instrumentos para exprimir cultamente sus concetos, pero contiénense ellos a la raya de fundamentos materiales de la sutileza, y cuando más, de adornos del pensamiento.²

² Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Castalia, 1969, p. 45, 2 t. (en adelante cito por esta edición; señalo el número de discurso, volumen y página).

Observa Gracián una diferencia entre textos: algunos son ingeniosos y por eso destacan entre los demás; en ellos interviene la retórica, pero una razón aún no bien perfilada los eleva incluso por encima de la elocuencia. Observa que las figuras y los tropos son mecanismos para obtener un cierto tipo de texto cuya característica principal es el ingenio (“con que sutilmente discurre o levanta trazos, modos, machinas y artificios o razones y argumentos”). La *Agudeza*, entonces, está claramente emparentada con la tradición renacentista de los comentarios hechos a determinado autor (por ejemplo, las *Anotaciones a Garcilaso* de Fernando de Herrera) “en los cuales se ponen de relieve preferencias del comentador que busca en el autor abordado la realización de sus intereses personales, sean éstos de carácter filosófico, retórico-gramaticales, históricos, etc.”³ La originalidad de Gracián consiste en anteponer el objeto del comentario a los autores seleccionados, suprimiendo así los elementos ajenos a su objetivo central, la agudeza.

Advierte también Gracián sobre “la variedad en los ejemplos, ni todos sacros, ni todos profanos, unos graves, otros corrientes, ya por la hermosura, ya por la dulzura, principalmente por la diversidad de gustos para quien se sazonó.”⁴ Luego añade que los tomó “de la lengua en que los hallé [...] Si frecuento los españoles es porque *la agudeza prevalece en ellos*, así como la erudición en los franceses, la elocuencia en los italianos y la invención en los griegos.”⁵ Los argumentos de Gracián, entonces, se relacionan con algunas de las propuestas recientes a propósito del canon, sobre todo porque mediante ellos compone “una lista o un elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas”.⁶ Si bien Gracián no concibió a la manera de un canon del siglo xx, sus principios no le eran del todo desconocidos; por su formación y su pertenencia al estamento religioso, conocía bien el sentido eclesiástico del término griego *canon* (regla), como

³ *Diccionario de Autoridades*, s.v. INGENIO.

⁴ Inoria Pepe y José María Reyes, Introducción a su edición de Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, p. 17.

⁵ *Agudeza*, p. 45.

⁶ *Loc. cit.* y s. (el subrayado es mío).

⁷ Enric Sullà, Introducción a *El canon literario*, p. 11.

establecimiento de lo verdadero, lo que se ha de tener por cierto en tanto fue determinado por las autoridades adecuadas.⁸

En la actualidad, la definición del término es aún definitivamente funcional; es decir, el canon surge a partir de criterios de selección basados en el conjunto de funciones que dicha lista puede realizar. Por ejemplo, un canon provee de modelos, ideas e inspiración; transmite una herencia intelectual; crea marcos de referencia comunes; legitima la teoría; ofrece una perspectiva histórica; y provee de material pedagógico.⁹

Gracián supone que la agudeza (definida en el *Diccionario de Autoridades* como “sutileza, y delicadeza con que está afilados los cortes [...] Prontitud y facilidad de ingenio en pensar o hacer una cosa”) fue abandonada por los antiguos, desarrollada apenas por Julio César, Plinio y Pentadio, entre otros, a quienes imitaron las subsiguientes generaciones, olvidando la originalidad, en menoscabo de su valor artístico:

*La imitación suplía al arte, pero con desigualdades de sustituto, con carencia de variedad. La contingencia de especies tuvo también gran parte, que prohicieron gustosos críticas a la ventura. Pero no se puede negar arte donde reina tanto la dificultad. [...] Mendiga dirección todo artificio, cuanto más el que consiste en sutileza del ingenio.*¹⁰

La lista de autores y los argumentos de la dedicatoria tienen diversas funciones: distingue entre clásicos, franceses, italianos y castellanos, cada uno por una característica propia pero con un elogio especial a los hablantes de lengua castellana, el de la agudeza. Olvidada por los propios latinos, los españoles lograron apropiarse de esa parte de la herencia intelectual, convertirla en fuente de inspiración y de modelos. Si el objetivo de Gracián es hacer una teoría de la agudeza, con su selección de autores ésta se legitima, con lo que cumple con otra de las funciones del canon enumeradas anteriormente. Por último, subraya el hecho de

⁸ Covarrubias, *Tesoro*, s.v. CANON.

⁹ Además, selecciona los textos de autoría divina (el canon bíblico) y separa las épocas de la literatura. La anterior caracterización del canon por funciones está tomada del art. cit. de Enric Sullà y de Wendell V. Harris, “La canonicidad”, en *El canon...*, pp. 37-60.

¹⁰ *Agudeza*, d. I, V, 1, p. 48 (el subrayado es mío).

que, entre la multitud de especies, es necesario entresacar las mejor favorecidas por la ventura.

Lo anterior no significa, sin embargo, que el canon obedezca al mero capricho o conveniencia del antologador. Stephen Reckert recuerda que el vocablo griego “κάνών viene de κάννα: ‘caña’, y de ahí ‘regla’. Es la raíz de nuestra palabra *canal*.”¹¹ Así el canon adquiere un concepto más profundo porque sirve de cauce al caudal de textos. Aunque el canon está sujeto a un constante reajuste, no es de extrañar que muchos de los autores citados por Gracián sean parte del canon español de la actualidad. Su criterio fue el de la agudeza, ausente en autores ingeniosos pero que no logran el adorno de la *variedad*: “Censúranse en los más ingeniosos escritores las agudezas, antes por unas, que por únicas, y homogéneos sus conceptos [...] y es que falta el arte, por más que exceda el ingenio, y con ella la variedad, gran madre de la belleza.”¹² Este criterio es muy similar, casi igualmente impresionista que el propuesto por Harold Bloom:

Con la mayoría de estos veintiséis escritores he intentado enfrentarme directamente a su grandeza: preguntar qué convierte al autor y las obras en canónicos. La respuesta, en casi todos los casos, ha resultado ser la extrañeza, una forma de originalidad que o bien no puede ser asimilada o bien nos asimila de tal modo que dejamos de verla como extraña.¹³

La agudeza de Gracián y la originalidad de Bloom son atributos muy similares, ambas se encuentran en el texto, fueron planeadas conscientemente por el autor y producen un efecto particular, más poéticamente expresado por Baltasar Gracián: “Si el percibir la agudeza acredita de águila, el producirla empeñará en ángel; empleo de querubines, y elevación de hombre, que nos remonta a extravagante jerarquía.”¹⁴ Para él, la percepción es activa, se satisface con el descubrimiento de lo estético: “Toda potencia intencional del alma, digo las que perciben objetos, gozan de algún artificio en ellos [...]. El entendimiento, pues, como primera

¹¹ *Más allá de las neblinas de noviembre*, p. 28.

¹² *Ibid.*, p. 49.

¹³ Bloom, *El canon occidental*, p. 13.

¹⁴ *Agudeza*, d. II, p. 51.

y principal potencia, álzase con la prima del artificio, con lo extremado del primor, en todas sus diferencias de objetos.”¹⁵ Ese extremo del artificio es lo que Gracián denomina ingenio, el cual no se contenta “con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura. Poco fuera en la arquitectura asegurar firmeza, si no atendiera al ornato.”¹⁶

La agudeza resulta el mejor criterio de selección de obras porque en ella se concentran los elementos constitutivos del individuo —sin olvidar que es privilegio de la nación española. Para Gracián, es una cualidad más para percibir que para definir; intervienen en su percepción los sentidos en “conformidad con el entendimiento”; pues es el resultado de la unión, fundamentada en el artificio, ente la idea (concepto) y el ingenio. El entendimiento prefiere el artificio, quintaesenciado en las Artes, cuya manifestación verbal involucra a la dialéctica y a la retórica; es ahí donde interviene el ingenio haciendo resaltar los extremos cognoscibles por concordancia o correlación.¹⁷

Por la acción del entendimiento¹⁸ agudeza y concepto son ideas muy vinculadas, incluso se utilizarán como sinónimos, pues, si la agudeza radica en la “prontitud y facilidad del ingenio en pensar o hacer una cosa”,¹⁹ es decir, en la creación del objeto, “[el concepto] es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos. La misma consonancia o correlación artificiosa exprimida, es la sutileza objetiva.”²⁰ Por lo tanto, el

¹⁵ *Ibid.*, p. 53.

¹⁶ *Ibid.*, p. 55.

¹⁷ Los juegos verbales de opuestos —la antítesis, la paradoja, el oxímoron— son los ejemplos de agudeza más importantes para Baltasar Gracián, como se verá más adelante.

¹⁸ Entendimiento: una de las tres potencias del alma que (según San Agustín) es aquella virtud que entiende las cosas que no ve, es una potencia espiritual y cognoscitiva del alma racional, con la cual se entienden y conocen los objetos, así sensibles como no sensibles, y que están fuera de la esfera de los sentidos. Vale también capacidad y conocimiento: y assi se dice del que es capaz y tiene noticia y conocimiento de las cosas, que tiene buen entendimiento. Se toma muchas veces por el sentido y concepto de alguna cosa: como de una ley o estatuto, y lo que él se contiene y ordena. Se toma asimismo por explicación, inteligencia, declaración, interpretación de lo que está obscuro, dudoso y difícil de entender: como un texto, ley, decreto, escritura, etc. (*Autoridades*).

¹⁹ *Autoridades*.

²⁰ *Agudeza*, t. I, d. II, p. 55.

entendimiento “exprime” las correspondencias entre objetos casi siempre opuestos y los sintetiza en esencias.

Los logros de esta difícil operación merecen ser reunidos y analizados bajo el subtítulo de “Modos y diferencias de conceptos”, pues representan “ejemplares escogidos de todo lo más bien dicho”,²¹ un supuesto similar al que se ha aplicado al canon: en el sentido de regulación artística, valoración de la obras y en relación con una tradición cultural: “como la piedra angular de un edificio, sería aquello que no puede moverse sin el riesgo de que la estructura se derrumbe.”²²

¿Siguió Baltasar Gracián un esquema de escritura que pueda servir como criterio de clasificación a lo largo de los sesenta y un discursos que componen la *Agudeza*? Considero que sí, y éste puede tomarse como la estructura que permita analizar el texto.

En el discurso III, se advierte la enorme diversidad de variaciones en la agudeza (“la uniformidad limita, la variedad dilata”, p. 56); Gracián propone una primera distinción “entre la agudeza de perspicacia y la de artificio; y ésta es el asunto de nuestra arte” (p. 58), la cual se divide en tres: de concepto, verbal y de acción;²³ en seguida considera que es más apropiado distinguir entre “agudeza de correspondencia y conformidad en los extremos objetivos del concepto” (p. 59) frente a la “agudeza pura, que no contiene más de una especie de concepto, sea proporción o sea misterio” (p. 61). Considera también adecuada la separación entre “agudeza de artificio menor y de artificio mayor; quiero decir, incompleja y compuesta” (p. 62), que es la que dispone las dos partes de su tratado. Finalmente, Gracián realiza una síntesis estructural de la primera parte de su libro (en la que voy a centrarme por razones de extensión), dedicada a la agudeza “incompleja”. A esta estructura

²¹ *Ibid.*, p. 47.

²² Susana Cella, “Canon y otras cuestiones”, en *Dominio de la literatura acerca del canon*, p. 13.

²³ Ésta es la división propuesta por Claudia Ruiz, quien señala que Gracián propone “un arte nuevo que, tendiendo a lo particular y asistido por el ingenio, el buen gusto y el concepto agudo, cristalizará en las tres formas principales de concretarse el ingenio en la agudeza: la agudeza de concepto, la agudeza verbal y la agudeza de acción” (*Estética y doctrina moral en Baltasar Gracián*, p. 25), bajo las cuales se reúnen referencias eruditas y literarias; no obstante, se requiere un acercamiento menos general en el análisis de los principios estéticos del jesuita para así proponerlos como criterios de selección de lo mejor, “así sacro como humano.”

se apegará con mayor rigor, por lo que debería considerarse el auténtico plano de su teoría descriptiva:

La primera es de correlación y conveniencia de un término a otro, y aquí entran las proporciones, improporciones, semejanzas, paridades, alusiones, etc. La segunda es de ponderación juiciosa sutil, y a esta se reducen crisis, paradojas, exageraciones, sentencias, desempeños, etc. La tercera es de raciocinación, y a ésta pertenecen los misterios, reparos ilaciones, pruebas, etc. La cuarta es de invención, y comprende las ficciones, estratagemas, invenciones en acción y dicho, etc. Que todas se van declarando en los discursos siguientes.²⁴

Como suele ocurrir cuando se organiza el material literario, los límites se vuelven difusos, por lo que en ocasiones estas descripciones parecen no seguir un orden exacto, impresión favorecida por el estilo peculiar de Baltasar Gracián, conceptista, hermético, plenamente barroco. He imaginado una descripción que dialogue con las ideas a propósito del canon para subrayar una de las razones de la actualidad de la *Agudeza y arte de ingenio* a casi cuatrocientos años de distancia.

Agudeza de correlación

A partir del discurso IV (pp. 64-74) comienza la antología graciana, es decir, lo que en una primera impresión recuerda a una antología, al observar la multiplicidad de ejemplos incluidos. Aquí empieza también la parte dedicada a la correlación entre términos; Gracián ubica al sujeto como centro, del cual pueden enunciarse (predicarse) una serie de características relacionadas con su apariencia y comportamiento (aún no toca el punto de las acciones) o sus circunstancias espacio-temporales. Encuentra que la combinación de esas cualidades pueden proporcionar una gama infinita de juegos, ya sea por conformidad, que “consiste en una cierta armonía y agradable correspondencia que dicen entre sí los términos, o con el sujeto”, o por inconformidad (d. v, pp. 74-88) que,

²⁴ *Agudeza*, t. I, d. III, p. 63.

aunque no resultará armoniosa, responde al criterio de la agudeza, pues “notar la improporción en el concepto es perfección”.

Más adelante (d. vi, pp. 88-99), Gracián explica que el autor a veces oculta las cualidades del sujeto mediante el artificio, pues “cuanto más escondida la razón, y que cueste más, hace más estimado el concepto”; este artificio se obtiene a partir del misterio y de la dificultad, pues “la verdad, cuanto más dificultosa, es más agradable” (d. vii, pp. 99-105), pero también de la contradicción (d. viii, pp. 105-114).

En esta correlación de términos, la semejanza es el “tercer principio de agudeza sin límite, porque de ella manan los símiles conceptuosos y disímiles, metáforas, alegorías, metamorfosis, apodos y otras innumerables diferencias de sutileza” (d. ix, pp. 114-124); Gracián no se detiene sólo en la retórica, incluso señala que “no tienen algunos por agudeza la semejanza pura, sino por una de las flores retóricas”. Su importancia radica en la posibilidad de generar originales juegos verbales y por ello destaca como criterio de selección, sobre todo “aquellas que incluyen alguna otra formalidad de misterio, contrariedad, correspondencia, improporción, sentencia, etc.” (d. x, pp. 124-130), es decir, las que requieren un mayor esfuerzo para ser comprendidas, pues el efecto y la participación del lector son de gran importancia en la descripción de la agudeza. El juego de semejanzas ofrece un caudal de ocasiones para el ingenio agudo: misterio, dificultad y reparo, además de la “semejanza sentenciosa” (dd. x y xi, pp. 124-137). El autor siempre contempla el extremo opuesto de cada definición y procedimiento analizado, y descubre conceptos por “desemejanzas” (d. xiii, p. 144), aquellas en que se establece una diversidad entre el sujeto y el término equiparado.

Comparaciones, más que semejanzas, son analizadas en los siguientes dos discursos (xiv y xv, pp. 152-170). Aquí la noción destacable es la paridad de conceptos, que permiten, por ejemplo, relacionar a Abel con José y a Julio César con Jaime I de Aragón, por la conformidad de circunstancias, aunque en realidad sean muy distintos. El “careo” es la comparación ajustada o adecuada (a diferencia de la anterior), como la que existe entre el príncipe Baltasar Carlos con Carlos V, quienes comparten nombre y linaje. A la paridad le sigue, por supuesto, la disparidad (d. xvi, pp. 170-179), una forma de “improporción y contrariedad” que destaca las diferencias, como la que se establece entre el hombre insensible ante la muerte de Cristo frente a las piedras, los astros y el velo,

partidos de dolor. Aun son agudezas de correlación las llamadas “ingeniosas transposiciones” (d. xvii, pp. 179-188), que consisten en transformar el objeto en lo contrario de lo que parece, transformar las circunstancias y sus consecuencias, aumentar el extremo en que se convierte el sujeto y transponer lo que puede suceder.

Los autores propuestos como ejemplares en la exposición de este tipo de agudeza serán citados con frecuencia a lo largo de la obra; exceptuando a los clásicos, casi todos corresponden a épocas cercanas a la de Gracián. Los límites geográficos aún permiten observar el mundo latino como un espacio homogéneo, aunque la mayor cantidad son españoles; llama la atención que de los autores clásicos los más citados sean Marcial y Séneca, en una citación con visos nacionalistas. Cada uno recibe frases elogiosas con las cuales se subraya su rango de superioridad: “el prodigioso”, “el plausible”, “no menos dulce que ingenioso”, “el conceptuoso caballero”, “tan ingenioso en lo serio como donoso en lo burlesco”, etc.

La extensa lista de autores incluye a Camoens, Garcilaso, Francisco López de Zárate, el multicitado Luis de Góngora, Antonio de Mendoza, Lope de Vega, Luis Carrillo y Sotomayor, Giovanni Battista, Petrarca, Giambattista Guarini, Francisco de la Cueva, Francisco de Quevedo, Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, Juan Rufo, Juan de Valdés, Francisco de la Torre, Fr. Luis de León, Fr. Hortensio Félix Paravicino, Anastasio Pantaleón de Ribera, San Ignacio de Loyola, Juan Pérez de Montalbán, Villamediana, Francisco López de Zárate, Alciato y una única autora, Ana Vicencia de Mendoza. Entre los clásicos, se encuentran, en primer lugar, Marcial, le siguen Ovidio, Virgilio, Claudio y Horacio. Más adelante se incorporarán muchos otros autores, como Diego Morlanes, Francisco Tórrega, Calderón, Guillén de Castro, Jorge Manrique y Juan de Vega, por mencionar algunos.²⁵ La excelencia de cada uno puede medirse por el número de veces que aparecen citados: mientras Góngora es mencionado en más

²⁵ Llama la atención, además, que Gracián cita a diversos parientes suyos (Felipe, Francisco, Magdalena, Pedro, Raimundo), casi todos dedicados a la vida religiosa. Los biógrafos de Gracián han partido de estas menciones para reconstruir su contexto familiar y sus orígenes (¿prevé el autor las suposiciones que circulaban sobre todo a partir de 1651 acerca de su pasado judío, y subrayó la condición de sus hermanos como pruebas de “limpieza de sangre”?). Véase Adolphe Coster, *Baltasar Gracián*, pp. 1-26.

de ochenta ocasiones, Carrillo Sotomayor, veintidós; y Villamediana, nueve.²⁶

Gracián estratifica a los grandes autores subrayando cuáles son los mejores, y éstos son casi siempre los hispanohablantes. Si se aceptara que Gracián establece un canon, éste es, como cualquier otro, un canon casi “monolingüe”,²⁷ como lo fueron otros tratados estéticos, “repúblicas literarias” o “parnasos” de los siglos XVI y XVII, de los cuales mencionaré, por lo pronto, dos casos para hacer notar las diferencias que los separan de Baltasar Gracián, quien ocupaba un lugar de vanguardia dentro de la corriente barroca.

Hacer recuento de los autores cuya trascendencia los coloca en un espacio superior es una práctica frecuente en el Barroco. Este ejercicio, sin embargo, corresponde a las aficiones de cada autor, por lo que las selecciones casi siempre se enmarcan en una situación específica.²⁸ Saavedra Fajardo incluye un gran número de autores en su *República Literaria* (1655), en una lista muy similar a la de Baltasar Gracián, pero debe subrayar el rasgo de subjetividad de su elección mediante la inconsciencia del sueño, conducida por una reflexión acerca de la proliferación de libros y autores –problemática que considero central en la redacción de la *Agudeza*–, sugerida momentos antes de dormir.²⁹ En adelante, el

²⁶ Véase el índice onomástico de Evaristo Correa Calderón en la ed. cit., pp. 259-270.

²⁷ Se ha criticado a H. Bloom que la mitad de sus veintisiete autores elegidos fueran de habla inglesa, tres de habla española, tres franceses, tres en alemán, un italiano, un portugués, un ruso y un noruego. Jorge Alcázar afirma que “cada lector, reseñista o crítico podrá sugerir autores o títulos excluidos de esta lista [...] Resulta obvio que las comunidades lectoras privilegien obras significativas o autores reconocidos en su propia lengua. Así un eslavo extrañará la ausencia de Puschkin, Dostoievski o Ajmátova; un portugués se preguntará por qué Camoës [sic], Eça de Queiroz o Saramago no aparecen...” (“Harold Bloom y el problema de los cánones literarios”, p. 63 y ss.).

²⁸ Seleccione aquí dos obras de ficción, novelas que ofrecen la ventaja de presentar a varios autores reunidos en un espacio bien delimitado, no obstante, reconozco la arbitrariedad de comparar un tratado con obras totalmente literarias. Dejo la comparación con los tratados para el cuarto tipo de agudeza.

²⁹ “Habiendo discurrido entre mí del número grande de los libros y de lo que va creciendo, así por el atrevimiento de los que escriben, como por la facilidad de la emprenta, con que se ha hecho trato y mercancia, estudiando los hombres para escribir, y escribiendo para granjear con sus escritos, me venció el sueño, y luego el sentido interior corrió el velo a las imágenes de aquellas cosas en que despierto discurría” (*República literaria*, p. 65).

sueño puede considerarse una alegoría política: una ciudad cuyos gobernantes y autoridades juzgan las obras dentro de márgenes totalmente subordinados a una entidad superior en el arte; por ejemplo, Fernando de Herrera:

Más adelante, a la luz de una ventana, Hernando de Herrera, con gran atención cotejaba los quilates de unos ingenios con otros en una piedra de parangón, en que me pareció que cometería algunos errores, porque muchas veces no son los ingenios como parecen. Algunos a la primera vista son vivos y lucientes al parecer, pero de pocos quilates; otros, aunque sin ostentación, tienen grandes fondos.³⁰

Otro ejemplo de antología barroca es *El diablo cojuelo*; en uno de cuyos episodios la Fortuna desfila con sus lacayos, representantes de todos los quehaceres humanos, entre los cuales Don Cleofás y su acompañante reconocen a “los más grandes ingenios que ha tenido el mundo”:

Homero, Píndaro, Anacreonte, Virgilio, Ovidio, Horacio, Silio Itálico, Lucano, Claudiano, Estacio Papinio, Juvenal, Marcial, Catulo, Propercio, el Petrarca, Sanazaro, el Taso, el Bembo, el Dante, el Guarino, el Ariosto, el caballero Marino, Juan de Mena, Castillejo, Gregorio Hernández, Garci Sánchez, Camoes y otros muchos que han sido en diferentes provincias príncipes de la Poesía.³¹

³⁰ *Ibid.*, p. 83. Los autores mencionados son Petrarca, Dante (“el primero que en aquellas confusas tinieblas de la ignorancia sacó de su mismo ingenio, como de rico pedernal de fuego, centellas, con que dio luz a la poesía toscana”), Dante (“se levanta sobre la inteligencia común sin alcanzar el fin de ensañar deleitando”), Ariosto (“celebró a muchos en una ingeniosa y varia tela, pero con estambres poco pulidos y cultos”), el Marino, Tasso, Juan de Mena, el marqués de Santillana, Garci Sánchez, Costana, Cartagena, Ausías March, Garci Laso (“príncipe de la lírica”), Camoens (“blando, amoroso, conceptuoso, y de gran ingenio en lo lírico y en lo épico”), Diego de Mendoza (“vivo y maravilloso en los sentimientos y afectos del ánimo, pero flojo y inculto”), Cetina, Luis de Barahona, Juan de Arjona, Alonso de Ercilla, Luis de Góngora (“gran artífice de la lengua castellana, y quien mejor supo jugar con ella”), Bartolomé Leonardo de Argensola (“cuya facundia, erudición y gravedad con tan puro y levantado espíritu, y tan buena elección y juicio en la disposición... serán eternamente admirados de todos”) y, finalmente, Lope de Vega, “ilustre vega del Parnaso” (pp. 85-87).

³¹ Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, p. 170.

La lista de poetas convocados por Vélez de Guevara resulta más apegada al “concepto medieval de los *auctores*: todos son igualmente buenos, todos intemporales y ahistóricos”,³² que la distinción de Gracián, basada en argumentos y análisis mucho más académicos, como se observa a medida que avanza esta obra.

Agudeza de ponderación juiciosa sutil

En el esquema propuesto anteriormente, éste es el segundo tipo de agudeza. Considero que Gracián le dedicó los discursos XVIII al XXIV porque contienen, en efecto, “crisis, paradojas, exageraciones, sentencias, desempeños, etc.”; no obstante, la cercanía con la forma anterior de agudeza se presta a confusiones, pues casi todos los géneros de agudeza contemplan la participación de dos elementos o “correlatos”, combinados, casi siempre, mediante una relación paradójica, según Fernando Romo: “repasados los ejemplos de Gracián a lo largo de su *Agudeza...*, comprobaremos que el número de expresiones paradójicas es elevadísimo, muy superior al de los citados en los dos discursos consagrados específicamente a tal figura: la mayor parte de los que operan con términos contrarios.”³³ Lo que distingue ambos grupos es que en este tipo de agudeza lo importante es el juicio que el lector hace a partir del mensaje.

El discurso XVIII (pp. 188-196) ocupa un lugar intermedio entre la agudeza de correlación y la de ponderación, pues consiste en “retorcer un dicho o un hecho sobre el mismo que lo propone”, un mecanismo de pregunta-respuesta en la que la segunda logra lucir su ingenio; así, hay dos elementos relacionados, pero el segundo término es una exageración (ponderación) del primero, como en el diálogo que imagina Quevedo entre Apolo y Dafne: “*Si el sol y luz aborreces, / Huye tú misma de ti*”. Hay alrededor de siete formas de retorcer un dicho, de acuerdo con la enumeración de Gracián, como “la ingeniosa paronomasia” y el “equivoco valido de una palabra dudosa”.

Le sigue la “agudeza por exageración” (d. XIX, pp. 197-204) que “trasciende a lo imposible”, “dice lo que pudiera ser”. Además del modelo clásico, Marcial, Lope y Góngora son los principales

³² Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, p. 377.

³³ Fernando Romo, “La paradoja en *Agudeza y arte de ingenio*”, p. 91.

maestros del “encarecimiento ingenioso de la grandeza del objeto.” Los encarecimientos forman parte esencial de este segundo grupo de agudezas; el discurso xx (pp. 204-213) está dedicado a los “conceptuosos”. Aquí Baltasar Gracián lo distingue del “encarecimiento a secas” –al que quizá por su escasa importancia no dedica una sola línea–; sobre el tipo conceptuoso, advierte que debe estar fundamentado en “alguna circunstancia especial que dé motivo a encarecimiento”, sus mecanismos radican en inventar una situación, o aprovechar los equívocos y circunstancias del caso.

Los encarecimientos pueden ser condicionales, fingidos y ayudados (d. XXI, pp. 213-220): el poeta establece circunstancias específicas, por ejemplo de negación o de imposibilidad, que se fingen (inventan) porque “lo sobresaliente necesita templarse”. La exageración es muy similar al siguiente tipo de agudeza (d. XXII, pp. 220-224): “la ponderación juiciosa, crítica y sentenciosa” –no se trata de una clasificación, sino de una enumeración de adjetivos que implica esta forma de elogio–; los mejores ejemplos provienen de Garcilaso, Góngora, Carrillo y Jerónimo de Mora, y casi siempre versan a propósito del efecto negativo de la pasión desmedida.

La agudeza paradoja (d. XXIII, pp. 224-236) es capaz de crear “monstruos de verdad e ingenio”, ya que resulta de la equivalencia entre una ocasión y un pensar grandes. No es exclusiva de la literatura, sino que se extiende a la filosofía moral y natural; como se trata de una forma sentenciosa, se explica por una “ingeniosa y gustosa ficción”, por ejemplo las del *Conde Lucanor*. La paradoja, por lo extraño de sus proposiciones, se enlaza con la siguiente agudeza, última de este segundo grupo: “Conceptos por una propuesta extravagante” (d. XXIV, pp. 236-247); éste es uno de los apartados que más ejemplos incluye porque es aquí donde los españoles se llevan “la palma de la sutileza”. Su artificio, particularmente complicado, puede multiplicarse: inicia con una proposición contraria al sentir del autor, explicada por una razón extravagante, con lo que la acerca a la paradoja propiamente dicha.

El afán de este erudito jesuita por abarcar y nombrar las formas más atractivas del discurso guarda un velado trasfondo político, pues configura un bloque de conocimiento que busca controlar

datos, prever variantes, enlazar el texto con modelos de conducta.³⁴ Hay en este tratado una estructura normativa, una dirección que se propone adecuada y segura puesto que tiene una fuente que la emite y vigila: en esto comparte los principios funcionales del canon.³⁵ Si la *Agudeza* recuerda un canon *avant la lettre*, es por su constante vocación de juicio y por un pragmatismo estratégico que recuerda la hipótesis de Maravall en el sentido del Barroco como una cultura dirigida –rasgo aplicado aquí a la estética–. Desde esta posición “jurídico-estética” Gracián excluye –otra de las funciones del canon– figuras y lecturas a las que con toda seguridad conoció y leyó, como Miguel de Cervantes o Hernán Cortés, por cuyas hazaña bélicas muestra franca admiración en *El Héroe*³⁶, quienes pudieron aportar otros ejemplos de agudeza por ponderación.

Esta selección, no obstante, supera con mucho el exagerado minimalismo de Harold Bloom. Y a la distancia, la obra de Gracián ya contiene el problema central del canon, el del enfrentamiento de los textos del pasado con los del presente en lucha por la permanencia, proceso que se lleva a cabo al interior de la literatura misma y bajo el auspicio de instituciones y críticos.

Agudeza de raciocinación

La raciocinación se define como “acto de la mente por el cual infiere un concepto de otros ya conocidos”³⁷ La descripción inicial aun reúne linealmente los discursos de la *Agudeza* (aunque continuará la interpolación entre ellos, sobre todo en el límite entre los dos últimos tipos de agudeza). El discurso xxv (pp. 247-254) ofrece un complicado tipo de agudeza: conceptos en los

³⁴ Véase J. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, pp. 136-9.

³⁵ Véase Noé Jitrik, “Canónica, regulatoria y transgresiva”, en Susana Cella, *op. cit.*, pp. 19-21.

³⁶ Recientemente, Aurora Egido trató el tema de la cercanía entre Cervantes y Gracián en la conferencia “El *Persiles* y el *Criticón* o lo que va de Amor a Roma”, dictada el 12 de junio 2003, El Colegio de México. Con respecto a Hernán Cortés, en *El Héroe*, reconoce que “por las letras hubiera llegado a una vulgarísima medianía, y por las armas se empinó a la cumbre de la eminencia” (ed. de Arturo del Hoyo Martínez, p. 132).

³⁷ *Diccionario de la lengua española*, RAE.

cuales se antepone un “dicho o hecho disonante” seguido de una “equivalente razón”; inicia con una propuesta “algo dura”, “causa de reparo” y se explica por la solución inmediata. No se trata aquí de una paradoja, sólo de un discurso disonante, decir por ejemplo, como en una estrofa del Cancionero, que se huye de los contentos, y después explicar la razón: ellos llegan sólo para entristecer cuando se pierden. Esta razón será sutil, quizá tan exagerada como el dicho inicial, y se presta al juego de palabras.

Viene a continuación la “agudeza crítica maliciosa” (d. xxvi, pp. 254-265), cuyos maestros son Tácito y Marcial. Gracián tuvo que aprenderla bien, pues se permite una de esas mismas agudezas: “todo superior gusto la estima, porque lastima”. Se logra “interpretando, adivinando, torciendo, y tal vez inventándose la intención, la causa, el motivo del de obra.” Góngora, Camoes, Juan Rufo y Luis Velez representan algunos ejemplos de esta agudeza, además de su tío, el licenciado Antonio Gracián, citado en esta obra junto con una gran cantidad de hermanos y otros parientes suyos.

Aquí aparecen artificios más humorísticos, como las “crisis irrisorias” (d. xxvii, pp. 265-279), por supuesto, crisis se entiende como juicio. Agudeza “fácil y gustosa”, censura la falta de artificio, la sencillez o la necesidad; contraponiéndola con rebuscados mecanismos poéticos, como la “conclusión con extremada improporción”, o la improporción entre diferentes sujetos, ponderando la simplicidad en todos, en una graciosa relación de afirmaciones que hacen las personas cuando muere alguien opuesto a ellas, de Hernando de Santiago. Los autores propuestos son Melchor de Santa Cruz, Carrillo y Sotomayor, Juan Orencio de Lastanosa, Bartolomé Leonardo, Alonso Carrillo, Juan Rufo, Góngora y Don Juan Manuel. La raciocinación continúa en las “crisis juiciosas” (d. xxviii, pp. 7-22),³⁸ unión de juicio profundo al lado de censura recóndita, a los yerros o desaciertos de los hombres en general o en singular (Miguel Dicastillo, Lope, Mateo Alemán), puede sumar también una crisis juiciosa con otra irrisoria (Lupercio Leonardo de Argensola).

La “agudeza sentenciosa” (d. xxix, pp. 22-31) enlaza una sentencia, una crisis y una historia, al solucionar un reparo por medio

³⁸ Las citas de aquí en adelante corresponden al segundo tomo de la ed. cit.

de una sentencia paradójica, ingeniosa o proverbial. Gracián describe cómo se vuelve sentencioso un “dicho heroico” (d. xxx, pp. 31-36) si se realiza un leve cambio a una frase o anécdota famosa, mostrando “eminencia de los sentimientos y agudeza del concepto”. Aquí los ejemplos de gobernantes sustituyen a los escritores, a quienes va mejor exaltar a aquellos mediante, por ejemplo la “agudeza nominal” (d. xxxi, pp. 36-45), en la que “el nombre suele fundar la proporción”, pues da pauta a los reparos, a las ponderaciones y al significado del sujeto (sus “adyacentes”). Es posible dividir las sílabas del nombre y tomar cada una como el principio de otra palabra, o imaginar un careo entre el nombre y el sujeto, mostrar sus semejanzas, proponer el nombre como antítesis o revelar su improporción frente al ser nombrado. Por asociación, la siguiente agudeza se dedica a la “paronomasia, retruécano y jugar del vocablo” (d. xxxii, pp. 45-52), que es la más popular de las agudezas y permite cambiar alguna letra para obtener “otra significación”, ya sea de encomio o sátira, mover de lugar el acento, hacer aliteraciones, invertir la palabra y hacer anagramas. Gracián cita aquí a Góngora, Naseli de Ganasa, Guarnini, Rufo, Botero y a Pedro Gracián, otro de sus parientes.

Los “ingeniosos equívocos” (d. xxxiii, pp. 53-62) también implican un pensamiento inferido; son proposiciones de “dos cortes y un significar a dos luces”, organizados por medio de una dicción equívoca, correspondencia con alguna circunstancia o cualidad del individuo y equívoco junto a sentencia grave; como los empleó Marcial, favorecen la malicia o la alabanza. Su desventaja es que no se pueden traducir (“pasar”) a otra lengua. Emparentado con el equívoco, sigue la agudeza de “conceptos por acomodación de verso antiguo, texto o autoridad” (d. xxxiv, pp. 62-69), que exige sutileza y erudición, pues debe acomodarse a las circunstancias del sujeto, ajustar a ellas las partes del dicho por la autoridad, la cual ha de ser célebre; dispone que cosas sagradas se ajusten a cosas graves, o que las profanas se vuelvan sagradas, mediante el trueque de una palabra por otra.

Desde mi punto de vista, destacan en este grupo de agudezas la suposición de conocimientos previos y el valor didáctico-moral de los ejemplos. Para que el individuo pueda inferir los conceptos presentes en la agudeza sentenciosa, los dichos heroicos o irrisorios, la agudeza nominal y los conceptos heroicos, Gracián presupone un conjunto de datos conocidos por el hombre culto; con ello, parte de un canon anterior que se convertirá, probablemente,

en un nuevo sustrato de información. Consciente de que un texto permanece mediante el comentario, emplea este género para dar continuidad a los autores citados y proponerlos a las generaciones futuras.³⁹

En este sentido, las teorías sobre el lector han observado la influencia generacional en el acto de lectura. Cercano a esa idea, Wendell V. Harris afirma que “lo que se enseña a una generación depende de los gustos e intereses de la generación anterior y de las antologías y de las antologías y textos generados en respuesta a las demandas exigidas por esos gustos e intereses. A la selección heredada, cada generación añade las obras que quiere destacar.”⁴⁰ Los añadidos, en opinión de Harris, pueden ser circunstanciales, como “la aparición afortunada de un patrocinador”;⁴¹ esto es lo que constituye un “canon diacrónico” (bautizado así por Harris) que después del Renacimiento se volvió necesario a causa de la formalización de los estudios, con lo que podría considerarse un canon “pedagógico”.

Desde este punto de vista, no se puede olvidar el contexto de la *Agudeza*, “conformada por una serie de reflexiones y apuntes de profesor de letras, cargo que ocupaba en la Compañía Baltasar Gracián”,⁴² y que él, a su vez, recibió una formación cuidadosamente programada desde los primeros tiempos de los educadores jesuitas quienes se “percataron de la importancia que tenía la enseñanza de las letras humanas para el desarrollo integral de los niños y de los jóvenes, y, en definitiva, para expansión de la doctrina cristiana.”⁴³ Apoyados por la *Ratio Studiorum* (“conjunto reglamentado y sistematizado de métodos y prácticas de

³⁹ Cfr. Susana Cella, art. cit.

⁴⁰ “La canonicidad”, Cella, *op. cit.*, p. 44.

⁴¹ *Loc. cit.* En efecto, las repetidas citas de Marcial pueden tener una explicación como ésta: Gracián publica el *Arte de ingenio*, primera versión de la *Agudeza*, con el patrocinio de su mecenas y amigo Juan de Lastanosa, primo del canónigo Manuel de Salinas, quien había traducido muchos epigramas de Marcial (Evaristo Correa Calderón hace notar con frecuencia que tales traducciones son “libérrimas”, a veces “verdaderas traiciones al original”). Un hijo de Lastanosa refirió que éste financió la segunda impresión de la *Agudeza* para evitar que esos epigramas se perdieran en el olvido (Arturo del Hoyo, p. 33).

⁴² Claudia Ruiz, *op. cit.*, p. 202.

⁴³ Jorge M. Ayala, “La formación intelectual de Baltasar Gracián”, *Documentos A*, p. 14.

enseñanza”), los jesuitas aplicaron una metodología, cuyo principal soporte sería el tutor y la personalización del diálogo maestro-alumno, basada en la prelección, la repetición y la acción.⁴⁴ La primera de estas actividades se apoya en el profesor: la prelección “es el preanálisis o preexplicación del texto”, desde todos los ángulos de la historia, la crítica, la filosofía, etc., tal como se propone el comentario del texto en la *Agudeza*. Jorge M. Ayala comenta que fue así como “el saber clásico fue integrado por Gracián en la realidad que exigía su tiempo [...] construye sobre un poso permanente de cultura humanística y de formación escolástica que él maneja según conveniencia”⁴⁵. Aun los más severos críticos de la idea del canon como selección de textos, reconocen la importancia de una actividad similar a la propuesta por Gracián, la de proporcionar una breve censura y juicio sobre los autores, que asegure la movilidad intelectual de las ideas sobre los textos.⁴⁶

Agudeza de invención

Esta cuarta agudeza comprende las ficciones, estratagemas, invenciones en acción y dicho, etc. En algunos casos es similar a la anterior, ya que contiene ilación, pero incluyo aquí aquellas que tienen un elemento unificador narrativo. Así los “conceptos por ficción” (d. xxxv, pp. 69-70) son aquellas ficciones breves, de artificio menor (a diferencia de las epopeyas) que sirven para exagerar un asunto, aumentando su atractivo y el encarecimiento del objeto tratado; inventan lo que pudo ser, resuelven proposiciones con misterio, satirizan, ponderan. Hay aquí varios ejemplos del *Romancero* y del *Conde Lucanor*, este último como ejemplo de “ficción sola”. Como siempre, Gracián ofrece el artificio opuesto: los “argumentos conceptuosos” (d. xxxvi, pp. 80-87) radican en la conclusión conceptuosa a un epigrama y se fundan en la “hermosa correlación que hacen los dos términos para argüirse”; sus mecanismos son la argumentación, el *exemplo*, y la antítesis; junto con la contrariedad, la “agudeza en tiempo y en palabras,

⁴⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁶ Véase Wendell V. Harris, “La canonicidad”, pp. 58-60.

el argumento *ad hominem* y “de las causas a los efectos”, estos últimos expuestos en un discurso aparte (xxxvii, pp. 88-93).

Si la agudeza de raciocinación incluía ilaciones y pruebas, los siguientes tres discursos le corresponden, como el xxxviii (p. 93-97), “agudeza por rara ingeniosa ilación”, y radica en sacar una consecuencia extravagante y recóndita, se aplica a la ilación de frases en un epigrama, o en la interpretación de los sueños. Los nombres nuevos son Enrico IV y don Alonso el Magnánimo. Los “problemas conceptuosos y cuestiones ingeniosas” (d. xxxix pp. 97-104) o preguntas curiosas generan preguntas que pondrán a prueba el ingenio, como en los sermones. Semejante a la anterior es la “agudeza enigmática” (d. xl, pp. 105-108), una dificultosa pregunta, más célebre cuanto más moral, pondera un hecho o un sentimiento y, si presenta contraposición, aporta la apreciable dificultad; toca al Cancionero, a Juan de Córdoba y Juan de Mena el mayor número de citas. A estas preguntas corresponden “respuestas prontas ingeniosas” (d. xli, pp. 108-113), como las de Platón, Aristóteles, Diógenes y Sócrates, acompañadas de sentencias, aciertos impensados y nuevas preguntas. Como se puede observar, este tipo de agudezas sólo son posibles dentro de una anécdota, real o inventada: pertenecen a la agudeza por invención.

El discurso xliii, sobre las “observaciones sublimes, máximas prudenciales” (pp. 118-126), destaca que su perfección se encuentra “más en la sublimidad del conocimiento que en la delicadeza del artificio”; reúne lo útil con lo gustoso de la verdad, puede hallarse en pláticas filosóficas, en aforismos y en espejos (“dictámenes”) de príncipes. Emparentadas con éstas, las “suspensiones, dubitaciones, reflexiones conceptuosas” (d. xliv, pp. 126-133) son formas de eminencia muy favorecidas por oradores, pues radica en el manejo de la tensión de un argumento, para concluirlo con “una ponderación impensada”.

La importancia de la “agudeza por desempeño en el hecho” (d. xlv, pp. 133-139), que reúne los “laberintos del discurso”, radica en ser la discusión sobre los relatos extensos –épicas, ficciones, novelas, comedias y tragedias–, cuya excelencia se encuentra en hallar lo que Gracián denomina “el único medio con que salir de la dificultad”, que por su variedad no se sujeta a preceptos, acaso el *Ars* horaciano. Los autores esenciales son Francisco Tórrega, Lope de Vega, Juan Pérez de Montalbán, Pedro de Ávila, Guillén de Castro, Calderón, Jerónimo de Villaizán, Hurtado de Mendoza y Guarino.

Después de este discurso, disminuyen aquellos en que los autores literarios sirven de modelo. Restan únicamente la “agudeza en apodos” y “por alusión” (dd. XLVII, pp. 146-158) y un discurso final que queda abierto a la multiplicidad del ingenio sustentado en la unión de la agudeza y la retórica, “otras diferencias de conceptos” (d. L, pp. 158-166) e incluye tres casos de enlace de dos términos con igual artificio, ya sea en el mismo sujeto, con ponderación por epifonema y por la anfibología.

La amplitud de esta agudeza, insuficiente por lo demás para dar cabida a todos los recursos, contribuye a la discutida confusión de géneros de la *Agudeza*,⁴⁷ pues aquí entran en conflicto la preceptiva y la originalidad del pensamiento agudo, cuya maquinaria constituyó el principal objetivo de su autor. Las normas ya estaban escritas, reconoce Gracián; las realizaciones concretas y originales evitarían la imitación servil. Insistió en mostrar discursos “con alma” —aquellos que con ingenio disponían de la retórica—, y sus juicios tendían a la explicación del proceso que los animaba.

Hay claras diferencias entre Gracián y otros tratadistas del Barroco. Algunos de ellos, como Juan de la Cueva y Lope de Vega buscaban “salir con franqueza a la defensa de lo mismo que practicaban”,⁴⁸ reconocían su ruptura respecto de los modelos clásicos y la necesidad de actualizar sus preceptos en función de la novedad de la nueva y propia escritura. En el caso de Luis Carrillo y Sotomayor con el *Libro de la erudición poética*, la intención consiste en establecer una preceptiva enfocada también a sus propias realizaciones poéticas; aunque él supone una lista de modelos formada casi exclusivamente de poetas clásicos, como Ovidio, Plutarco, Cicerón, etc.⁴⁹

Gracián parece preferir un papel más académico, pues si bien su obra *El criticón* tiene muchas de las agudezas propuestas en su tratado anterior, el espacio de tiempo que separa ambas obras no da lugar a imaginar una justificación como la de los otros autores. En la *Agudeza*, parece optar por el papel del censor de lo que las siguientes generaciones deben mantener, reconociendo que habría

⁴⁷ “¿Retórica, poética, antología o estética del conceptismo?”, se ha preguntado Fernando Romo en su art. cit., p. 87.

⁴⁸ Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, p. 537.

⁴⁹ Luis Carrillo y Sotomayor, *Obras*, pp. 321-381.

que tener cautela, en ese momento y en el futuro, para asegurar la correcta selección de lecturas y la adecuada interpretación de las mismas. Gracián reúne todo tipo de ejemplos, pretende ignorar que mezcla posiciones ideológicas diametralmente opuestas, en una propuesta audaz: la de asegurar la permanencia de sus autores favoritos (y uno que otro invitado “a la fuerza”). Harold Bloom observó que los primeros en dar forma al concepto de canon fueron filólogos (Petrarca y Dante a la cabeza) que se reconocieron dispensadores de fama, y Gracián comparte ambos rasgos, más el académico, rasgo que comparte con el profesor norteamericano. En suma, Gracián puede aportar reflexiones que contribuyan a las nuevas propuestas y discusiones de cánones locales o universales, válidos y reveladores en tanto sus criterios estén lo suficientemente delimitados como para afrontar los titubeos y temores que se pusieron sobre la mesa en las últimas décadas.

Bibliografía

- Ayala, Jorge M. “La formación intelectual de Baltasar Gracián”. *Documentos A. Genealogía científica de la cultura*. Barcelona, Anthropos, núm. 5, febrero, 1993, pp. 14-38.
- Alcázar, Jorge. “Harold Bloom y el problema de los cánones literarios”. *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*. 1998-2000, núm. 3, pp. 55-73.
- Bloom, Harold. *El canon occidental*. Trad. Damián Alou, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Carrillo y Sotomayor, Luis. *Obras*. Ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Castalia, 1990.
- Cella, Susana (comp.). *Dominio de la literatura acerca del canon*. Buenos Aires, Losada, 1998.
- Coster, Adolphe. *Baltasar Gracián*. Trad., pról. y notas de R. del Arco y Garay, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1947.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Martín Riquer, Barcelona, Alfa Fulla, 1993.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media Latina*. Trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, 2 t.

- Egido, Aurora. "El *Persiles* y el *Criticón* o lo que va de Amor a Roma". Conferencia dictada el 12 de junio 2003, El Colegio de México.
- Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Ed., intr. y notas de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, 2 t.
- _____. *El Héroe, El Político, El Discreto*. Ed. de Arturo del Hoyo Martínez, Barcelona, Plaza y Janés, 1986.
- Herrera, Fernando de. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- Jitrik, Noé. "Canónica, regulatoria y transgresiva", en Susana Cella. *Dominios de la literatura acerca del canon*. Buenos Aires, Losada, 1998, pp. 19-41.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona, Ariel, 1996.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. México, Porrúa, 1985 ("Sepan Cuantos..." núm. 475).
- Reckert, Stephen. *Más allá de las neblinas de noviembre*. Madrid, Gredos, 2001.
- Romo, Fernando. "La paradoja en *Agudeza y arte de ingenio*", en *Documentos A. Genealogía científica de la cultura*. Barcelona, Anthropos, núm. 5, febrero, 1993, pp. 87-97.
- Ruiz, Claudia. *Estética y doctrina moral en Baltasar Gracián*. México, UNAM, 1998.
- Saavedra Fajardo. *República literaria*. Ed. de José Carlos de Torres, Madrid, Eds. Libertarias-Prodhufi, 1999.
- Sullà, Enric (ed.). *El canon literario*. Madrid, Arco/Libros, 1998.
- Talvet, Jüri. "Gracián en la vanguardia estética y filosófica del Barroco", en *Documentos A. Genealogía científica de la cultura*. Barcelona, Anthropos, núm. 5, febrero, 1993, pp. 98-103.
- Vélez de Guevara, Luis. *El diablo cojuelo*. Ed. de Ángel R. Fernández e Ignacio Arellano, Madrid, Castalia, 1998.

Gloria Josephine Hiroko Ito Sugiyama*

Resumen

En un mundo donde lo reconocido y lo convencional eran privilegio de círculos, entonces casi exclusivos del ámbito masculino, el prestigio, lo validado, la raza inteligente era “la pura / blanca”, lo europeo era sinónimo del progreso. En el medio de prácticas conflictivas de saber / poder, surge Gabriela Mistral “la otra”, una mujer mestiza, latinoamericana, transgresora que, al igual que sor Juana Inés de la Cruz, invade el ámbito de los hombres. En una época en que pocas mujeres trabajan, y por lo general en actividades “propias de la mujer”, como lo son la educación y las actividades manuales, Mistral fue llamada a ejercer actividades “codo con codo”, al lado del hombre. Es escritora y gestora cultural en su actuación pública. Este juego de ser “la otra” era estar fuera de las categorías de género, espacio y cultura reconocidas como “lo uno”. Mistral tuvo la habilidad de contar con gente valiosa como lo fueron Ciro Alegría, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Pedro Aguirre Cerda, Eugenio Labarca, Gonzalo Zaldumbide, Bernardo Ossandón, Manuel Magallanes Moure, entre otros. Además tuvo la inteligencia, la sensibilidad y el talento para trabajar con la marginalidad como proceso de resignificaciones, producto y reproducción de la emisión, la configuración, la recepción y la resignificación, que posibilitan su comprensión, interpretada desde coordenadas asimiladoras, integradoras o francamente hegemónicas, en sus polifonías.

Abstract

In a world where the recognized and the conventional were the privilege of male-dominated circles, the valid, prestigious, intelligent race was the “pure/white” and the European was

* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

equivalent to progress and culture. Amidst conflicting practices of power/knowledge, Gabriela Mistral emerges as “the other”: as a *mestiza*, Latin American, transgressor woman who, like Sor Juana Ines de la Cruz, occupies men’s areas. At a time when few women worked, and if they did, they were restricted to activities “specific to women”, such as teaching or manual work, Mistral devoted herself to diplomacy and intellect. Being a writer and cultural manager, she became “the other”, an outsider. Mistral developed the ability to be in contact with intellectuals such as Ciro Alegría, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Aguirre Cerda, Eugenio Labarca, Gonzalo Zaldumbide, Bernardo Ossandón, Manuel Magallanes Moure, among others. She also had the intelligence, sensitivity and talent for working with marginality, with reframing processes, with product and broadcast play-back, with configuration of new meanings, enabling their understanding and interpretation from engulfing coordinates, all including or frankly hegemonic in their polyphony.

Palabras clave/Key words: literatura latinoamericana, otredad-mujer, americanismo / Latin American literature, otherness-woman.

La otredad

Gabriela Mistral (1889-1957), “la otra”, fue la primera poeta chilena, el primer premio Nobel latinoamericano en 1945, y además, mujer. Al borde, en el límite; sensible, contestataria, rebelde frente a la sumisión, Mistral no era ni blanca, ni india; ni maestra graduada (en un principio), ni analfabeta. “Otra”: en el amor, en el género, en la raza, en la postura, en el espacio, en comparación con los modelos convencionales y en otras prácticas sociales la loca-enajenada y la loca de amor.¹

¹ Gabriela Mistral, “Una palabra cómplice”, en *Encuentro con Gabriela Mistral*, p. 57.

Cuando en 1945 recibe el Premio Nobel de Literatura, el primero para su continente, lo acepta en nombre de Hispanoamérica —dice— y cuando el Papa Pío XII le concede una audiencia, le ruega que rece por los indios de América.² Mistral se muestra sensible a las minorías. Al ubicar las prácticas literario-culturales dentro de una significativa red de estrategias de poder, surgen estrategias del débil frente a su opresor, aspectos contestatarios o transgresores, dimensiones contrahegemónicas, y la manera de ejercer el poder de las agencias culturales como son las instituciones literarias que son las formadoras de gustos, pero también las políticas culturales implícitas y explícitas —en el caso mistraliano: familia, escuela, *establishment* literario—, fagocitismo de lo hegemónico y políticas editoriales.³

Ciertamente, el trabajo con la marginalidad, el ser otro-otra, requiere aproximarse al plano textual en el que participa el “lector-modelo”. Existen, a nivel de la enunciación y del enunciado:

variados y sutiles elementos significantes que el lector capta, asocia entre sí y termina construyendo con ellos, desde ellos y en virtud de ellos, figuras de sentido tan iluminadoras, cultural, estética e históricamente, como las de cualquier texto «literario» por definición.⁴

Se incluye esto a las prácticas literario-culturales en el ámbito conflictivo del saber/poder. En el contexto de estas prácticas es posible incorporar la marginalidad de las enunciaciones globales de los textos. La marginalidad como proceso requiere de un modelo, atento a las resignificaciones. Las prácticas literario-culturales son producidas y reproducidas en un ámbito amplio en que participan: la emisión, la configuración, la recepción y la resignificación. Y es el proceso de la recepción el que permite entender por qué una emisión marginal puede llegar a ser interpretada o “leída” desde coordenadas asimiladoras, integradoras o francamente hegemónicas, en sus polifonías. Y es en la crítica precisamente el sitio adecuado para hacernos cargo de la historia cultural latinoamericana y de resignificarla.

² Gabriela Mistral, *Poesía y prosa*, p. 473.

³ Véase Walter Benjamin, *Ensayos escogidos*, p. 78.

⁴ Leonidas Morales, *Carta de amor y sujeto femenino en Chile. Siglos XIX y XX*, p. 14.

Así, la obra de Gabriela Mistral posee otra lectura en los últimos años. Sabemos que el sentido de un texto o de una obra literaria es construido en la recepción, que parte de una lectura y resulta aprovechable si es crítica. Son las diferencias en la manera de leer las que determinan históricamente los cambios de una obra literaria. Como dice Jorge Luis Borges: “El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída.”⁵ Es decir, un escrito difiere de otro escrito, antes o después, más por el modo de su lectura, que por su contexto. Y siguiendo la hermenéutica gadameriana, somos capaces de recibir y verlo con ojos críticos desde nuestro horizonte hermenéutico actual, llegar a la acepto-transformación, atentos a las resignificaciones.

Las transacciones con la institución literaria no son solo simbólicas, sino también materiales, lo que implica auto-exilio, incompreensión, ingratitud. De esto tenemos testimonio en la correspondencia de Mistral con su protector y mecenas, Pedro Aguirre Cerda (presidente de la República 1938-1941); con su amigo personal Eugenio Labarca; con intelectuales: Alfonso Reyes o Ciro Alegría, o con la crítica: Gonzalo Zaldumbide, ensayista y diplomático ecuatoriano; todo ello en París, cuando Mistral estuvo ahí.

Poetisa y pedagoga chilena, oriunda de Vicuña, vive sus primeros años en Montegrande, proveniente de una clase media rural. Abandonada por su padre cuando tenía tres años, no tuvo la oportunidad de estudiar como hubiera querido. Siempre lo recordó con cariño, pues le leía e inculcó en ella el amor por las letras, lo quiso y siempre lo defendió. Cuenta que “revolviendo papeles”, encontró unos versos suyos, “muy bonitos”. “Esos versos de mi padre, los primeros que leí, despertaron mi pasión poética”, escribió.⁶ Agrega: “Todas las gentes del valle me dieron el amor de él, porque todos lo quisieron por el encanto particular que había

⁵ Jorge Luis Borges., “Notas sobre Bernard Shaw”, en *Obras completas*, vol. I, p. 747.

⁶ Volodia Teitelboim, *Gabriela Mistral pública y secreta*, p. 17.

en su conversación y por la camaradería que daba, a quien se le acercase lo mismo a los más ricos que a los pobrecitos del valle.⁷

Gabriela Mistral sufre marginalidad por ser mujer, chilena (latinoamericana), sospechosa por su género: “Pese a «su estatura y huesos fuertes», el “espíritu de Gabriela era puramente femenino»” –enfátiza Ciro Alegría.⁸ Letrada, por lo que se roza con círculos entonces casi exclusivos del ámbito masculino, al asumir un seudónimo no hizo sino anularse, “descartarse”, cuando cambió su nombre, se borra. Una especie de oposición entre la naturaleza obligatoria de Lucila Godoy y la cultura escogida, Gabriela, en homenaje a Gabriele D’Annunzio, y Mistral por Frédéric Mistral y el viento como únicos parientes.⁹ Le toca vivir un momento de opresión, pertenecer a una casta y, por tanto, usa el seudónimo como medio para escapar a esa condición.

Mistral ingresa en las letras cuando se hace una serie de cuestionamientos con mirada crítica hacia el papel y la figura que la mujer ha tenido en la historia. La mujer loca entonces es una imagen que escapa al intento de clasificación, a una taxonomía hecha por el hombre. Para la escritora y transgresora, la locura se entiende como una forma de plantarse frente a una sociedad masculina. Es una elección política y consciente, una representación de su propia individualidad, ser la otra, la loca.¹⁰ Grínor Rojo

⁷ Pedro Pablo Zegers, “El legado literario de Gabriela Mistral en el archivo del escritor de la Biblioteca Nacional de Chile”, en *Conferencia en el seminario sobre archivos personales de la Biblioteca Nacional de España*, p. 6.

⁸ Ciro Alegría, *Gabriela, íntima*, p. 31.

⁹ Gabriele D’Annunzio (1863-1938). Poeta italiano prolífico. Publicó su primer libro de poesía a los 16 años. Formó parte de los diversos grupos literarios existentes. También escribió críticas y artículos para periódicos locales. No obstante, su reputación literaria ha estado siempre empañada por su asociación con el fascismo. Frédéric Mistral (1830-1914), defensor de la independencia de la Provenza y sobre todo del provenzal. F. Mistral, junto con el poeta Joseph Roumanille, se convierte en los artífices del renacimiento de la lengua occitana. Juntos fundan el movimiento del *félibrige*, que permitió promover esta lengua. Con su obra, Mistral rehabilita la lengua provenzal. Obtiene uno de los premios más prestigiosos: el Nobel, en 1904.

¹⁰ Incluso existe un documental de la directora chilena María Elena Wood “Locas mujeres”. Este documental es el resultado de las pláticas que tiene con Doris Atkinson, sobrina de Dana en Estados Unidos. Habla de dos experiencias que marcan la existencia de la poetisa Gabriela Mistral, la primera, su relación con Doris Dana y la segunda, la pérdida de su hijo Juan Manuel Godoy, a quien apodara cariñosamente “Yin Yin”. La relación amorosa entre Gabriela Mistral y

afirma que: “La ecuación entre locura y femineidad devenía al cabo en un caso particular de la ecuación general entre diferencia y locura. Si el loco era el otro del orden simbólico en sentido amplio, la mujer era el otro del orden genérico en sentido estricto. Las mujeres eran «locas» no por ser locas sino por ser «otras».”¹¹

En su poema “La otra” se deshace de la otra que era rígida, seca; la mata, para actuar flexible, fresca, viva ante la que no sabe doblarse: “Una en mí maté / yo no la amaba / Era la flor llameando / del cactus de montaña; / era aridez y fuego: / nunca se refrescaba [...] / En rápidas resinas/ se endurecía su habla, / por no caer en linda/ presa soltada.” “La otra” es a quien se ha matado. Entre el yo y la otra hay una contradicción e incompatibilidad en el modo de estar en el mundo:

Doblarse no sabía
la planta de montaña,
y al costado de ella, yo me doblaba.
La dejé que muriese,
robándole mi entraña.
Se acabó como el águila
que no es alimentada.
Sosegó el aletazo,
se dobló lacia,
y me cayó a la mano
su pavesa acabada...
Por ella todavía
me gimen sus hermanas,
y las gredas de fuego
al pasar me desgarran.
.....
Si no podéis entonces
¡ay! olvidadla.
Yo la maté. ¡Vosotros
también matadla!¹²

“La otra” tuvo la función de prologar el conjunto de poemas que constituyen *Lagar*, a la vez que realiza un corte con la producción

Doris Dana ha quedado plasmada con la publicación del epistolario *Niña errante: Cartas a Doris Dana*, Santiago de Chile, Lumen, 2009.

¹¹ Grínor Rojo, *Dirán que está en la gloria...* (Mistral), p. 347.

¹² “La otra”, en Susana Munnich, *Gabriela Mistral. soberbiamente transgresora*, p. 67.

anterior de la poetisa. En este poema, la voz lírica se refiere a su pasado, para negarlo: “La otra deja atrás el pasado de la mujer y la poetisa, su voz de *Desolación* y probablemente de *Tala*. Signada por un fuego autodestructivo la mujer era un «águila abrasada»”, dice Jaime Concha.¹³ Los dos primeros versos son fundamentales. En la primera parte, versos 3-23, “la otra” habla de la asesinada; en tanto que en los versos 24-44, reivindica la imagen de “la otra” asesinada. Fernando Durán refiere del poema el rechazo de Gabriela de su propia imagen: “mira con todo a la otra como una imagen hostil de sí misma, de la que no quiere oír ni escuchar nada”.¹⁴ La una/la otra, tema central del poema, revela un sujeto, que en vez de negar su alteridad, la asume, cuando acepta lo múltiple y lo diverso de su interioridad.

Desde el título, “La otra” (nombre que no nombra), plantea como problema la ausencia de un término necesario, aquel que construye la oposición que “la otra” anuncia. El otro se define siempre y cuando el término al que se opone lo esté. Así, es la “una” quien escribe, la que permite construir la oposición con la otra. La una ha sido muerta, calla; la otra es quien habla en el poema. Estamos frente a alguien que sabe de su dualidad (una/otra) y que declara el asesinato de una parte de sí misma.

La otra habla de la una que ha matado, que por eso permanece en silencio, ausente, se constituye en el objeto mismo de la escritura. A partir del enunciado, la hablante construye y deconstruye la re-presentación de su yo asesinado y como sujeto-objeto de su propia escritura. La “una” se constituye en objeto de la escritura en cuanto es de la “otra” de quien habla, pero es asimismo sujeto en cuanto está en la que habla, es parte de ella, de su subjetividad.

Género epistolar

En sus cartas existe, a lo largo de unas cuantas décadas, un corpus significativo de lecturas en un género más propicio para la mujer. Mistral, desde su contexto, percibe ciertos géneros del discurso más favorables para las mujeres, en oposición a otros. A pesar de

¹³ Jaime Concha, *Gabriela Mistral*, p. 23.

¹⁴ Fernando Durán, “Lagar”, en Raúl Silva Castro, *La literatura crítica de Chile*, pp. 525-527.

dar cuenta a veces de posiciones algo conservadoras y contradictorias respecto a roles, los de las mujeres, también hace manifiestas las diferencias sexo-genéricas en la escritura y con ello hace presente un discurso femenino que comienza a contestar a las codificaciones de la cultura masculina dominante, si bien no se alza aún contra la razón.¹⁵

Si consideramos a las cartas como formas discursivas, éstas se inscriben como un tipo de texto “orientado al discurso ajeno”, aunque para Bajtín “toda palabra (discurso) está dirigida a una respuesta y no se puede evitar la influencia de la palabra-respuesta anticipable”,¹⁶ dada la naturaleza dialógica del pensamiento. Ahora bien, las cartas incluyen de modo compositivo o como programa la respuesta anticipada del otro. El mismo Bajtín afirma que la forma epistolar es terreno propicio para la palabra ajena reflejada.¹⁷

Pedro Salinas, discriminatoriamente, afirma que “las mujeres por menos dotadas e inclinadas al ejercicio del pensar abstracto y de la facultad analítica, y por más propensas al abandono y la espontaneidad en sus modos de expresarse, encuentran en la carta desembarazado campo para explayar esas cualidades”.¹⁸ Las mujeres inscriben un uso estratégico de estas prácticas discursivas, asunto más complejo que pensar en la sola expresión de la subjetividad o intimidad. Porque ello sea lo más visible y no menos interesante, suele enclaustrar en el ámbito de lo no-público la escritura femenina, adjudicándole unos territorios y vedándole u oscureciendo otros.¹⁹

¹⁵ Véase el artículo de Patricia Pinto, “La mujer en «Poema de Chile»: entre el decir y el hacer de Gabriela”, en *Acta Literaria*, Concepción, Chile, núm. 14, 1989, pp. 55-70.

¹⁶ Mijail Bajtín, *Estética de la creación verbal*, p. 78. Véase también “Woman as myth: the ‘case’ of Gabriela Mistral”. *Bulletin of Hispanic Studies*, 1, 1990, pp. 57-69.

¹⁷ Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 176.

¹⁸ Pedro Salinas, *Cartas de amor a Margarita (1912–1915)*, p. 27. También véase *Signos*, Universidad Católica de Valparaíso, 2000, 33 (47), pp. 11-23; Alicia Salomé, “El discurso amoroso en las cartas de Gabriela Mistral”, en *Modernidad en otro tono: escritura de mujeres latinoamericanas*, p. 198.

¹⁹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, p. 478.

Mistral, como “la otra”, fue escritora y gestora cultural en su actuación pública. Produce una escritura testimonial e íntima.²⁰ Mucho debe al periodista Bernardo Ossandón, a quien conoce en 1904 y le permite el libre acceso a su magnífica biblioteca, lo que será crucial en su formación. Así, escribió, y escribió, de mañana o de noche, como ella misma menciona:

Fui criatura estable de mi raza y mi país, escribí lo que veía o tenía muy inmediato, sobre la carne caliente del asunto. Desde que soy criatura vagabunda, desterrada voluntaria, parece que no escribo sino en medio de un vaho de fantasmas. La tierra de América y la gente mía, viva o muerta, se me han vuelto un cortejo melancólico, pero muy fiel, que más que envolverme me forra y me oprime y rara vez me deja ver el paisaje y la gente extranjeros.²¹

En la carta 14, Mistral nos permite conocer rasgos de su personalidad y cómo se autocalificaba. Escribe a Manuel Magallanes Moure:

Alguna vez he pensado en mandarte un retrato mío en que esté parecida (porque el que tú conoces es muy otro) ¡pero eso es ineficaz! Tu imaginación siempre pondría luz en los ojos, gracia en la boca. Y algo más: lo que más ha de disgustarte en mí, eso que la gente llama el modo de una persona, no se ve en un retrato. Soy seca, soy dura y soy cortante. El amor me hará otra contigo, pero no podrá rehacerme del todo. Además, tardo mucho en cobrar familiaridad con las personas. Este dato te dirá mucho: no tuteo absolutamente a nadie. Ni a los niños. Y esto no por dulzura, sino por frialdad, por la lejanía que hay entre los seres y mi corazón.²²

La auto-objetivación de Lucila/Gabriela pasa por el narcisismo herido, hecho de jirones, se hace objeto de su discurso expresando una autoimagen negativa, pero en la ambigüedad del intento

²⁰ Véase Janet Greenberg, “A question of blood: the conflict of sex and class in the *Autobiografía* of Victoria Ocampo”, en *Women, culture, and politics in Latin America. Seminar on feminism and culture in Latin America*, University of California Press, Los Ángeles, 1990, pp. 130-150.

²¹ Gabriela Mistral. *Una palabra cómplice*, p. 49.

²² Sergio Fernández Larraín, *Cartas de amor de Gabriela Mistral*, Carta 14, p. 134. En lo sucesivo, se indicarán las citas de las cartas recopiladas en este libro, anotando entre paréntesis el número de carta y el de página precedidos por “c”.

de construir, deconstruir y reconstruirse. Una imagen positiva se desplaza bajo distintas caras, ensayando una suerte de disfraz, para comprenderse a sí misma, y al mismo tiempo dependiente de la imagen que le devuelve el espejo del otro: “El yo para mí aparece sobre el fondo de un yo para otro.”²³

Se presentan imágenes negativas: dolor, desgarró, fractura, los opuestos o mejor dicho, los complementarios: lo sumiso y lo subversivo, fractura de discurso o “desgarro” al que refiere, entre otros, Grínor Rojo, quien se expresa de la siguiente manera:

Si un hondo desgarró preside la performance de estos poemas es porque ese desgarró constituye la esencia de una historia, una biografía y un cuerpo. Un cuerpo al que se disputan dos sexos, una biografía que trastabilla entre ascensos y caídas, una historia en la que Gabriela Mistral [...] busca armonizar posiciones genéricas que no son armonizables.²⁴

Ese juego de sustituciones, una imitación de algo, un querer ser *otra*, revela un intento del sujeto por buscar la fijeza-movilidad; exhibición para sí y para el otro. Gabriela utiliza estrategias de ocultamiento, de exhibición e imitación, de deformación y de con-formación para evidenciar y ocultar intenciones, cambiar de posición, revelar y sorprender, o variar de estatuto. En estas imágenes encontraremos a la mujer humilde y digna, pero recia, del sector rural; la vieja sabia y hosca, su imagen en ocasiones asociada a lo religioso; la amante engañada o víctima del imaginario melodramático. Por otra parte, estas imágenes se van configurando a través de diversos modos discursivos. Esto lo examinaremos empleando algunos conceptos de Mijail Bajtín²⁵ respecto de los tipos y estrategias discursivas, en los que destacan los temas religiosos, muy de la preferencia de Mistral. Incluso se le conoce con tratamientos de carácter sagrado: “La divina Gabriela” de Virgilio Figueroa (historiador chileno), “Santa Gabriela Mistral” de Manuel Benjamín Carrión Mora (escritor, político, diplomático y promotor cultural ecuatoriano) e Isabel

²³ Darcie Doll Castillo, “El discurso amoroso en las cartas de Gabriela Mistral”, en *Signos*, Universidad Católica de Valparaíso, 2000, 33(47), pp. 11-23.

²⁴ Grínor Rojo, *Las armas de las letras. Ensayos neoarielistas*, p. 474.

²⁵ Mijail Bajtín, *op. cit.*, p. 177.

Moscoso Dávila (poetisa ecuatoriana), “Santa a la Jineta” de Andrés Idearte (ensayista tabasqueño), “Virgen-madre”.²⁶ O bien, de su nobleza: “La reina” de Raúl Castellón Cobarrubias.²⁷

Son explicables estos epítetos, ya que en la época de Mistral, nuestros países latinoamericanos fueron profundamente religiosos e incluso ahora, el ochenta y cinco por ciento de toda la población es católica en América Latina y Gabriela misma fue muy devota. Además fue una heroína continental.²⁸

No es casual que a Mistral se le otorguen epítetos relacionados con la fe religiosa. En carta a Manuel Magallanes Moure, menciona:

¿No ha pensado Ud. nunca que la fe sea un estado de vibración especial en el cual hay que ponerse para que el prodigio venga a nosotros o se haga dentro de nosotros? La materia necesita hallarse en tal o cual estado para quedar habilitada para tal o cual operación o transformación magnífica; en su estado natural es un imposible alterarla o realizar la maravilla que después se realiza. (c3-105)

Para ella la fe mueve dentro de nosotros ocultos resortes, abre ventanas recónditas que solo ella puede abrir. Añade que se puede llegar al éxtasis, este estado de fe que califica parecido al estado de arrobó que se da con el amor. Por eso opina que el que ama se parece mucho al que cree: “el rezar y el querer intenso se parecen” (c3-105) —dice— y de ahí que la fe pueda llenar el sitio que el amor debió llenar en un alma.

Gabriela Mistral utiliza para construir su imagen la comparación con el otro/destinatario —en realidad con la imagen que ella construye del otro—, procurando siempre anticiparse a la virtual respuesta ajena, y esto lo usa de forma recurrente y significativa en estas cartas. Esto lo podemos apreciar especialmente concentrado en la tercera carta:

²⁶ Martin C. Taylor, *Sensibilidad religiosa de Gabriela Mistral*, p. 30.

²⁷ Véase Manuel Pedro González, “Profile of a great woman”, *Hispania*, (Dec., 1958), pp. 427-430. Este autor nace en Canarias, vive en La Habana y es fundador y presidente de la Institución Literaria Iberoamérica en Los Ángeles de la Universidad de California en los Ángeles (UCLA). También compara a Mistral con una santa y con la virgen María en el prólogo a *Desolación*.

²⁸ Martin C. Taylor, *op.cit.*, p. 34.

Cada día veo más claramente las diferencias dolorosas que hay entre Ud. [su amado Manuel] –luna, jazmines, rosas– y yo, una cuchilla repleta de sombra, abierta en una tierra agria. Porque mi dulzura, cuando la tengo, no es natural, es una cosa de fatiga, de exceso de dolor, o bien, es un poco de agua clara que a costa de flagelarme me he reunido en el hueco de la mano, para dar de beber a alguien, cuyos labios resecos me llenaron de ternura y de pena. (c3-105)

Contrasta la claridad del otro con su propia oscuridad, la dulzura de él frente a la amargura de ella. Tiene razón en la medida en que el yo se construye con su complementario, el otro. Se es y actúa respecto a otro. Además, se presenta el destino adjudicado a las mujeres por antonomasia: la aceptación del dolor. Gabriela destruye imágenes, se distancia y se niega al encuentro físico amoroso con el amado: estrategia de la elaboración de su autoimagen. La destrucción de la propia imagen es uno de los modos que puede asumir la palabra, en un denodado intento de liberarse del poder del otro, del dominio del otro, y así adquirir fuerza propia en su discurso. El derecho de ser otro en el mundo, el derecho de no hacer causa común con ningún individuo o con ninguna categoría que la vida hace posible.²⁹ La confrontación que resulta de una respuesta del destinatario se percibe violenta y, continuando con el registro de la figura de destrucción de su imagen, se aprecia el intento de molestar o provocar al otro. La dependencia es más fuerte y con la presencia de la voz del otro, necesita utilizar un tono más agresivo.

Se menosprecia en muchas ocasiones. Así, cuando le escribe en su primera carta a Magallanes Moure menciona: “Debo estar muy cruel esta noche, porque le acabo de decir al muchacho que dej[e] en paz a la chiquilla, que no [l]e va a hacer caso. El amor no quiere nada con los feos. Ya lo ves en mí.” (c3-105)

Reconfirmamos su baja autoestima que con el transcurso del tiempo y de los acontecimientos se ve modificada. Para ella, como para las matriarcas bíblicas, la fecundidad personal era secundaria respecto al papel de la madre como progenitora de una raza. Vivió siempre atenta a las necesidades de los niños

²⁹ Rick Bowers, “Bakhtin, self and other: neohumanism and communicative mutliplicity”, en *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. 21, núm. 4, 1994, p. 567.

desposeídos, lo que le mereció el epíteto de “virgen-madre”. La fe firme de Job y su espíritu desafiante frente a los injustos ataques de dios sugieren un hondo paralelismo con la propia intransigencia de Gabriela, rasgo que la define personalmente y marca su poesía con el sello de la tradición hebraica.³⁰

Para Gabriela Mistral el amor no es motivo de gozo ni de estabilidad sino un desatamiento nunca calmado, nunca suficiente, porque es de una naturaleza consumadora, de potestad implacable, dice Gastón von dem Bussche.³¹

En Mistral se trata de un imaginario que prescinde de aquello que no sea escritura: de la palabra hablada, del cuerpo, de la relación físico-erótica, para ser generada en el imaginario amoroso epistolar.

Pasando a otros rasgos de su carácter, Gabriela Mistral, con su claridad acostumbrada, ya en edad madura, escribe acerca de las habladorías y la intromisión de algunos periodistas, charlatanes o personas mal intencionadas en asuntos privados:

A pesar de la publicidad cruda y no poco repugnante a que han llegado los biógrafos respecto de los escritores, nunca entenderé y nunca aceptaré que no se nos deje a nosotros, lo mismo que a todo ser humano, el derecho a guardar de nuestros amores cuando nos hemos puesto y que por alguna razón no dejamos allí razones de pudor, que tanto cuentan para la mujer como para el hombre. Pero se han hecho disparates tan descomunales a este respecto, que esta vez tengo que hablar y no por mí sino por la honra de un hombre muerto. Romelio Ureta no era nada parecido, ni siquiera era próximo a un tunante cuando yo le conocí. Nos encontramos en la aldea de El Molle cuando yo tenía sólo catorce años y él dieciocho. Era un mozo nada optimista ni ligero y menos un joven de sandungas; había en él mucha compostura, hasta cierta gravedad de carácter, bastante decoro. Por tener decoro se mató. [...] Él no podía casarse conmigo contando con un sueldo tan pequeño como el que tenía [...]. Volvió después de una ausencia larga y me pidió cuentas a propósito de murmuraciones tontas que le habían llegado sobre algún devaneo mío.

³⁰ Martin C. Taylor, *op. cit.*, p. 30.

³¹ Gastón von dem Bussche, *Visión de una poesía*, p. 42.

[...] no me defendí la mitad por aquella timidez [...] creo que la otra mitad, por esa excesiva dignidad que me han llamado soberbia muchas veces.³²

“La otra” por diferente: rivalidades, envidias y rencores en vida

“Comienzo cuesta arriba con injusticias, sinsabores y desazones”, dijo en una ocasión Gabriela Mistral.³³ Tenía tan solo 11 años cuando la injusta acusación de haber robado el material didáctico que le habían encargado la hizo salir apedreada por sus compañeras de la escuela de niñas de Vicuña. En 1904 comienza a trabajar como profesora ayudante en la Escuela de la Compañía Baja en La Serena y empieza a mandar colaboraciones al diario serenense *El Coquimbo*. Al año siguiente continúa escribiendo en él y en *La Voz de Elqui*, de Vicuña. Desde 1908 es maestra en la localidad de La Cantera y después en Los Cerrillos, camino a Ovalle. Mistral aspiraba a un nuevo desafío después de haber dirigido dos liceos de pésima calidad:

Quando yo fui echada del Liceo de La Serena mi madre y mi hermana pensaron en sacrificarme en bien mío y hacerme regresar a la Escuela Normal pues las tres habíamos visto claramente que yo no haría carrera en la enseñanza a menos de conseguir la papeleta consabida, que las gentes llaman título, palabra que quiere decir nombre pero que no nombra nada. Yo acepté e hicimos el triple esfuerzo de preparar exámenes, de obtener la fianza del caso, y de comprar el equipo de ropa.³⁴

Más tarde, la subdirectora de la Escuela Normal contó a doña Fidelia Valdés —jefa de Gabriela Mistral en aquella época—, que en un consejo de profesores de la Normal de La Serena el capellán y profesor don Luis Ignacio Munizaga, había exigido al personal que por solidaridad con él se eliminase a Gabriela Mistral pues

³² Pedro Pablo Zegers, *op. cit.*, p. 9.

³³ Gabriela Mistral, “Una palabra cómplice”, en Raquel Olea y Soledad Fariña (eds.), *Encuentro con Gabriela Mistral*, p. 13.

³⁴ *Ibid.*, p. 6.

escribía unas composiciones paganas y podría convertirse en caudillo de las alumnas.³⁵ Presentó su examen de oposición y ganó el puesto prestigioso de directora del Liceo número 6 de Santiago, pero los profesores no la recibieron bien, reprochándole su falta de estudios profesionales. Fue atacada en su carrera magisterial por carecer de los títulos correspondientes. De *La Mañana de Temuco*, del 31 de mayo de 1921 recogemos un fragmento de “La última palabra”, por tratarse de una nota que aparte de justificar sobradamente su nombramiento, da a conocer aspectos de lo que fue su tarea educacional por los liceos del país, y comprueban fehacientemente, algunos juicios que hemos esbozado: “Una vez más queremos insistir sobre la acertada resolución del Gobierno de nombrar directora del Liceo número 6 a Gabriela Mistral, contra la cual se ha pretendido hacer valer aquello de que carece de títulos profesionales.”³⁶ Hasta 1910, ante la Escuela Normal número 1 de Santiago, obtuvo el título oficial de Profesora de Estado, con lo que pudo ejercer la docencia en el nivel secundario. No obstante, aun con título, el hecho de no haber concurrido al Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile alimentó la rivalidad entre sus colegas pues este título lo recibe mediante convalidación de sus conocimientos y experiencia. Posteriormente se revalidó su profesionalismo al ser contratada por el gobierno de México para asentar las bases de su nuevo sistema educacional, modelo que en la actualidad se mantiene vigente casi en su esencia, pues solo se le han hecho reformas para actualizarlo.

Una maestra también candidata para ocupar el cargo de Liceo número 6, en 1921, se siente con mayor derecho, ya que ella sí realizó los estudios y poseía su título correspondiente. Gabriela en su defensa escribe acerca del documento que la ampara:

Yo no lo tengo, es cierto —le escribe Gabriela Mistral, al referirse al título—, mi pobreza no me permitió adquirirlo y este delito, que no es mío sino de la vida, me ha valido el que se me niegue, por algunos, la sal y el agua. Yo, y otros conmigo, pensamos que un título es una «comprobación de cultura». Cuando esta comprobación se ha hecho de modo irredargüible, por dieciocho años de servicios y por una labor literaria, pequeña pero efectiva, se puede pedir sin que pedir

³⁵ *Ibid.*

³⁶ “La última palabra”, en *Diario La Mañana de Temuco*, 31 de mayo de 1921.

sea impudicia o abuso. Usted no conoce mi vida de maestra y yo voy a resumirla en cuatro líneas porque la sé noble de toda nobleza [...] Con la obediencia y el deseo de servir de una empleada pública, acceder a Magallanes dejando atrás familia y todo, a 'reorganizar' el Liceo de Punta Arenas. Un pueblo entero, desde el obrero de la Federación hasta los capitalistas, pueden decir en qué forma cumplí mi misión. El Liceo de Temuco se encontraba en un caos de luchas internas y desorden, cuando el Gobierno me mandó allá. [...] Trabajé, años antes, en una colección de poesías escolares (y trabajo en una de cantos) para los textos de lectura que sirven en todos los colegios. Todo esto es labor escolar, no literaria. Me dice usted en el acápite final de su tarjeta, que «no abuse de mi gloria». No la tengo, mi distinguida compañera. Si la tuviese, no se me negaría el derecho a vivir, porque una gloria literaria es tan digna de la consideración de un país como una gloria pedagógica, y los pueblos cultos saben estimarla como un valor real, y saben defender a quien la tiene del hambre y del destierro. No la tengo; pero he contribuido mucho a que en América no se siga creyendo que somos un país exclusiva y lamentablemente militar y minero, sino un país con sensibilidad, en el que existe el arte. Y el haber hecho esto por mi país, creo que no me hace digna de ser excluida de la vida en una ciudad culta, después de dieciocho años de martirio en provincias. Me eterneció su párrafo sobre sus hijos. Ud. alega que le faltará sol que es vida, yo tengo una madre anciana.³⁷

En sus memorias, Gabriela Mistral tiene presente los desaires que le hicieran con motivo de su falta de documentación oficial que la avalara como profesora, aunque dice: “La pérdida hoy no me duele; pero todos los maestros y los profesores que me negarían la sal y el agua en los veinte años de mi magisterio chileno y a los que tengo contados en otra parte, saben muy bien de cuánto me costó vivir una carrera docente sin la papeleta, el cartel y la rúbrica aquella.”³⁸

Acerca de su obra Mistral menciona: “Mis sonetos para el niño que enloqueció de amor” [...] me han valido burlas y alfilerazos. ¡Qué importa! Una dice su verdad y queda tan deliciosa

³⁷ Esteban Scarpa Roque, “Exaltaciones y riesgo de la Pedagogía”, en *Gabriela Mistral: magisterio y niño*, pp. 5-6.

³⁸ *Ibid.*, p. 7.

y hondamente satisfecha.”³⁹ No obstante, en el fondo quedó herida. No confiaba en los literatos santiaguinos: “cómo envenena la vida la mala gente, léase literatos. Resérveme el juicio, pero justifíquelo. ¡Cómo se muerde y se hace toda clase de daños esta casta divina!”⁴⁰ En otra ocasión, habló de los críticos literarios como “luminosos cerebrales que tienen el corazón podrido y que no conocen la lealtad.”⁴¹

Los “Diarios” de la poetisa chilena Gabriela Mistral reflejan su soledad y amargura: “no conoce por dentro los círculos pedagógicos, ignora, sin duda, qué rara cosa es encontrar una jefe buena, clemente [...]. Particularmente en Santiago, las directoras de liceos se parecen a los literatos.”⁴² Y agrega: “Me hice el voto de no publicar en Chile, en vista del inmundo criterio de los grandes semanarios, en los que cualquier patán millonario puede insultar a los artistas”, acentuó.⁴³

Por otro lado, Gastón von dem Bussche fue testigo de la explotación sobre Gabriela Mistral, quien sacaba en limpio artículos del consulado que eran enviados a los Andes.⁴⁴

Ganó el concurso de los “Juegos Florales” en 1914. Dicen que los jurados santiaguinos premiaron a Gabriela Mistral “in extremis”, sin saber lo que hacían, por no declarar desiertos los Juegos Florales y fracasada la fiesta.”⁴⁵ Queda muy dolida por un mensaje recibido que la tacha de “farsante”, siendo que ella no había autorizado que esos poemas se dieran a conocer, como ella misma ratifica en sus cartas a Manuel:

³⁹ Jaime Concha, “Tejer y trenzar: aspectos del trabajo poético en la Mistral”, en *Simpósio Re-leer hoy a Gabriela Mistral: mujer, historia y sociedad en América Latina*, Universidad de Ottawa, Canadá, 2 a 4 de noviembre de 1995, p. 59.

⁴⁰ Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, p. 39.

⁴¹ Jaime Quezada, *Voz del Elqui*, Sección Cultural. “Bendita mi lengua sea: Diarios de Gabriela Mistral”, y *Cuadernos privados*, en los que la escritora habla sin tapujos sobre la realidad política y cultural del país (27 de julio de 2002).

⁴² Kemy Oyarzún, *Genealogía de un icono: la crítica de la recepción de Gabriela Mistral*, p. 40.

⁴³ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁴ Gabriela Mistral, *Reino*, recop. y prol. de Gastón von dem Bussche, p. 28.

⁴⁵ Gabriela Mistral, *Desolación*, en prólogo a la edición norteamericana de Pedro Prado, Instituto de Españas de Nueva York, 1922. También en “Comentario crítico” de Hernán Díaz Arrieta (Alone), *Crítica de la nación* de Santiago de Chile, p. 17.

Respecto a los “Juegos Florales”: me dolió lo que un anónimo me decía porque —y aquí le confesaré uno de mis fanatismos— se me decía allí farsante. Ponga Ud. en lugar de esa palabra cualquier insulto, cualquiera, y me quedo tranquila; pero nada he cuidado más celosamente que de ser presuntuosa y me he arrancado con pinzas calientes las pequeñas vanidades que me asomaban a flor de labios y de ahí que me exaspere la palabra farsante más que otra cualquiera. Sobre la publicación de la poesía, hay esto: Yo no he querido que la poesía se conozca, y esto por razones morales largas de contar. La he negado a varias publicaciones de provincia que me la pidieron. Sin embargo, alguien me la ha sacado de entre mis papeles y sé que la ha mandado a alguna parte. Por cierto que yo no he autorizado esto. Ni aun va firmada. (c3-105)

Gabriela Mistral tuvo que defenderse no solo por su posición en el ámbito cultural, sino por no ser capitalina y por su calidad femenina: “Fue una mujer que escribió en un país en el cual la hegemonía cultural era y es fundamentalmente masculinista, y metropolitana, y ella era femcultista, y provinciana”, dice Labarca⁴⁶. El juego del discurso patriarcal frente a la posibilidad de quien comienza a tener voz, desde la mujer, de la hegemonía de quien ostenta el poder frente al discurso del subordinado. Allí se sitúan tal vez algunas de las variables que permiten explicar el constante nombrar de Mistral, la necesidad de hablar de lugares, árboles, plantas, objetos, prácticas, en añoranza del país ausente. Para ella la belleza estaba aunada a la cultura, continúa: “Hay dos únicos puntos que me hacen desear una estadía definitiva en Santiago, la Biblioteca Nacional, es decir, la facilidad para leer libros que necesito, y los teatros... es decir, la comunión más continua con otras formas de belleza”, dijo en una ocasión.⁴⁷

Aunado a su encono y rechazo de la capital chilena por el trato recibido, tardíamente, en 1951, recibió el Premio Nacional de Literatura de Chile, y generosa, pide que el importe de aquel galardón sea repartido entre los niños de su Valle.

Quizá, entre otras causas por esto, pero más bien por la falta de reconocimiento de los suyos por su valía, Mistral amó a nuestro país, con un amor hecho de conocimiento y de esperanza: mejor

⁴⁶ Eugenio Labarca, “Cartas a Eugenio Labarca (1915-1916)”, c15-39.

⁴⁷ *Ibid.*

propagandista y mejor defensora no ha tenido México ni de dentro ni de fuera. El nombre de México, más tarde, estaba siempre en sus labios. El recuerdo de nuestra patria, después de su paso por nuestra tierra, va y viene constantemente en sus poesías. Supo de nuestro país tanto como nosotros mismos y, acaso, más que muchos. La gente en los pueblos o en las ciudades acudía a escucharla con verdadera religiosidad. Ella, con su intuición se daba cuenta de inmediato, y sabía utilizar el tono adecuado para tornar cualquier tema interesante y al alcance de su auditorio. Hablaba con los maestros y con los obreros y sobre todo con las mujeres, visitaba mercados, talleres y plazas. Todos la querían.

Las envidias las sufrió tanto de parte de coterráneos como en México y en otros países que visitó. En México, a decir de los nacionalistas, se sintieron disgustados, disminuidos y hasta ofendidos por el hecho de que una “extranjera” hubiera sido llamada a trabajar a su país. Hubo, personas que empezaron a hacer críticas y comentarios malévolos: “¿Qué venía a enseñar, que no supiéramos ya, esa «extranjera»? ¿Qué novedades había traído? Aquí había muchos buenos maestros y cualquiera de ellos podría hacer en la provincia lo que hacía Gabriela”. Luego, Vasconcelos decide darle el nombre de Gabriela a una Escuela Hogar, puesto que la educación de la mujer y de la madre le importaban tanto a la educadora chilena: “¿El nombre de una «extranjera» y de una persona aun en vida, a una escuela de México?” La ola se fue envenenando y se volvió negrura y fetidez cuando se supo que Ignacio Asúnsolo estaba haciendo su estatua para ponerla en el patio de la escuela: “se preguntaban los envidiosos el porqué de una estatua a una persona en vida, no mexicana. ¿Qué había hecho de tan extraordinario esa mujer para merecerlo?”⁴⁸

Palma Guillén atestigua en defensa de Mistral cuando surgen rumores de que ganaba mucho dinero:

No vino a pasarse y que recibió su sueldo, el cual no era exorbitante. Gabriela era, en su país, directora de un Liceo, es decir, de una Escuela Preparatoria. Aquí tuvo un nombramiento de Inspectora que, como sueldo, era apenas equivalente, y, como categoría, inferior al que tenía en su país. Le dieron, naturalmente, puesto que venía

⁴⁸ *Ibid.*, también en el diario *El Universal* del 9 de julio de 1922. Ahora aparece en *El Cronista* del IPN, nueva Época, Año II, núm. 44, enero-marzo de 2010, p. 3.

invitada, pasajes y gastos de instalación y tenía pagados gastos de traslado cuando iba a alguna parte, pero nada más.⁴⁹

El peruano Juan Parra del Riego, que considera a la Mistral como una gran poetisa sudamericana, dice:

Sé que Gabriela Mistral ha sido objeto de críticas acerbas de parte de algún espíritu mezquino roído por la envidia y siento que los intelectuales chilenos no hubieran elevado su voz de protesta ofreciéndole un homenaje de desagravio a su talento excepcional. Gabriela Mistral no es comprendida en su patria y triunfará por repercusión; la gloria, la corona de laureles que ceñirá sus sienes, le será ofrecida por los que contemplan desde lejos los destellos de su fecunda imaginación.⁵⁰

Ahogada por estos aires viciados, Mistral se ubica conflictivamente al estar en el umbral: el despegue de las tendencias emancipadoras del feminismo de la igualdad del primer tercio del siglo (Fundación del Círculo de Señoras junto a Iris y Amanda Labarca; origen del Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile (MEMCH) y el movimiento sufragista panamericano y la chilenización de la Patagonia): aquí donde es agente formadora de “chilenidad” en conformidad con las prácticas docilizadoras por medio de la pedagogía, tecnología ideológica del Estado y tecnología del “yo”.⁵¹

El imaginario de las maestras de comienzos de siglo se forma —en las palabras de Beatriz Sarlo— “en un marco institucional fuertemente voluntarista en sus operaciones de imposición de una cultura”.⁵²

⁴⁹ Gabriela Mistral, *Lecturas para mujeres (1922-1924)*, p. 40.

⁵⁰ Juan Parra del Riego, *Gabriela Mistral*, p. 45.

⁵¹ Michel Foucault, *Tecnologías del yo*, p. 123.

⁵² Beatriz Sarlo, “Cabezas rapadas y cintas argentinas”, en *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, p. 65.

Conciencia de los pueblos hispanoamericanos. Compromiso latinoamericano

La chilena, la religiosa, la femenina; la maestra y la misionera, además de poeta; la de energía espiritual y humanitaria, la americanista, defendió con denuedo nuestro continente y enalteció su talento en cierta manera como lo hizo Martí. Hans Rheinfelder comenta: “En este amor de la poetisa por la humanidad oímos un eco especial, no común, que despierta nuestra curiosidad; una rara unión de ardiente exaltación, de severa disciplina, de decidido espíritu de sacrificio.”⁵³

Varios de sus contemporáneos se dieron cuenta de la injusticia de quienes ostentaban el poder, pero eso no era nuevo. Latinoamérica, despreciada, desconocida entonces, hace que el europeo se aproveche de ella. El trabajo es latino y el beneficio extranjero. Era 1923, con motivo del día de la Raza.⁵⁴ Para ella, la naturaleza, íntima al tacto, es la antesala de otro mundo. Gabriela Mistral no era poetisa nueva sino única. Vivió y escribió al margen de los modernos, los movimientos la tenían sin cuidado.⁵⁵

Mistral elogia tanto el paisaje latinoamericano: las cordilleras de los Andes, como nuestros productos alimenticios: el maíz, y a sus congéneres, los disminuidos en su valía: nuestros indígenas, nuestras mujeres y nuestros niños. El ámbito entre la experiencia y las relaciones es muy variado en el discurso de Mistral. La palabra para ella es materia prima, elemento que se refunde y se transforma y que representa. Constituye un corpus crítico de función dialógica en el ámbito narratológico mistraliano. No escoge lo que le es igual, sino “lo otro”, lo distinto, dice Scarpa, “lo que hay que entender o proponer como ejemplo o explicar como resultante de condiciones de existencia”.⁵⁶ En un íntimo nexo con el enunciante, el destinatario, lector o receptor, se configura asimismo como figura imprescindible al que la palabra del enunciante busca convencer y prepara y quien, a su vez, lo condiciona en la elección

⁵³ Hans Rheinfelder, *Gabriela Mistral. Motive Ihrer Lyrik*, p. 108.

⁵⁴ *El Mercurio*, Santiago de Chile, 25 nov. 1923, 8; *Ibero-América*, Bahía Blanca, Argentina, núm. 35, octubre 1946, pp. 2-3, con el título “Sentido del 12 de octubre”.

⁵⁵ Véase Peter Earle, *Los contextos críticos en Gabriela Mistral*, p. 15.

⁵⁶ Roque Esteban Scarpa, *op. cit.*, p. 11.

de un tono y el uso de determinadas estrategias retóricas.⁵⁷ Esto se muestra de forma patente en el caso mistraliano de “El grito”. En su posición respecto a Latinoamérica, Mistral tenía los pies sobre la tierra. Un fragmento de este manifiesto es el siguiente: “¡América, América! Todo por ella, porque / todo nos vendrá de ella, desdicha ó bien. / Somos aún México, Venezuela, Chile el azteca español, / el quechua español, el araucano español; pero seremos / mañana, cuando la desgracia nos haga crujir entre su / dura quijada, un solo dolor y no más que un anhelo.” El vínculo que se opera entre la voz enunciante y los receptores de su discurso, tiene como fin la persuasión ideológica mundonovista. A nivel del enunciado, el carácter persuasivo del imperativo ético se manifiesta en diversos planos retóricos que incluyen la construcción paratáctica⁵⁸ de ciertos niveles pasivos (languidez, fatalismo, inercia) opuestos a niveles activos (voluntad, fuerza, opulencia), la iteración (América, América), cuya función hipotáctica es condicionar una forma teleológica de escogencia –desdicha– o bien, que como en “El grito”, queda subordinada al motivo ético.⁵⁹

Marcelino Menéndez y Pelayo definió de forma predeterminística a la literatura chilena en su inevitable estilo: “Una tribu de bárbaros heroicos engendró allí en Chile los aceros y la paciencia de los conquistadores, y manteniendo el país en estado de perpetua guerra, determinó la peculiar fisonomía austera y viril de aquella colonia.”⁶⁰

⁵⁷ Mijail Bajtín, *The dialogic imagination*, p. 124.

⁵⁸ Existe una tendencia, desde la lingüística general, a asociar la parataxis con discurso oral y la hipotaxis con el carácter más acabado y reflexionado de la lengua escrita. Se basa en la idea de que, fuera de los textos escritos, las relaciones lógicas entre los períodos y unidades oracionales (relaciones de implicación, finalidad, causa, contraposición, etc.) suelen ser casi siempre implícitas. Ello es así porque la parataxis es más dependiente del discurso y sus modalidades que la hipotaxis, que hace mucho más explícitas estas relaciones a través de los conectores y conjunciones y que, por lo tanto, tiende a configurar una lengua más independiente del contexto. Véase R. Horowitz y S. J. Samuels, “Comprehending oral and written language: Critical contrasts for literacy and schooling”, en R. Horowitz y S. J. Samuels, eds., *Comprehending oral and written language*, pp. 1-52.

⁵⁹ Mijail Bajtín, *op. cit.*, p. 125.

⁶⁰ Marcelino Menéndez y Pelayo, “Chile”, capítulo XI de la *Historia de la poesía hispanoamericana*, II, en *Obras completas* (Santander, 1948), vol. 28, p. 219. Este ensayo, Menéndez y Pelayo ya lo habían publicado en la “Introducción” a su *Antología de los poetas hispanoamericanos (1893-1895)*.

En *Nobel lectures*, Miguel de Unamuno fue uno de los primeros españoles en intentar sistematizar las letras hispanoamericanas y despertar el interés por la literatura del nuevo mundo:

Resulta un poco irónico que Gabriela Mistral, descendiente directa de esa tribu de bárbaros y de los progenitores vascongados, saliese tan sensible e idealista en su modo de ser y en su poesía. Pero aun ganando su independencia espiritual, Gabriela se halagaba aislada –casi se podría decir arrinconada– junto a varios escritores chilenos más.⁶¹

Hablando de nosotros, latinoamericanos, Mistral se expresa:

Somos de aquellos que no pertenecemos al continente europeo “el culto”, “el del progreso” sino al grupo de los malaventurados que nacimos con el mestizaje a cuestras, somos de los que nacieron sin edad patriarcal y sin Edad Media, soy de los que llevan entrañas, rostro y expresión conturbados e irregulares, a causa del injerto; me cuento entre los hijos de esa cosa torcida que se llama una experiencia racial, mejor dicho, una violencia racial.⁶²

Se dice que en 1948, Papini le habla del renombre europeo, de la situación italiana, jactándose de pertenecer a este grupo, a lo que Gabriela Mistral le contesta:

Ponga, usted, mi amigo, en cuadro grande y en blanco, dos cifras: la de los siglos que tiene la cultura italiana, y al lado la de nuestra América niña, cosa de ayer, pino de cinco años. Olemos a nodriza todavía; tenemos los ojos aún azorados del nacimiento, y éste fue violento y un poco feroz, y nos ha estropeado los huesos. Y hay algo aturdido todavía en nuestras caras.⁶³

Mistral fue adquiriendo una postura sólida y firme, a base de tenacidad, lectura, de relacionarse con otros, siendo la otra. Y añade:

⁶¹ *Nobel lectures* (literature), 1901-1967 (ed. Horst Frenz), Amsterdam, 1969, pp. 406 y 409.

⁶² Gabriela Mistral en Patrizia Violi, “La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar”, en *Revista de Occidente*, enero 1987, núm. 68, p. 98.

⁶³ *Ibid.*

la línea indígena del Arte, por ejemplo, lo quechua, lo maya, lo tolteca, fue rota, quebrantada y hasta sepultada, con carretas de piedra y lodo por la Conquista. Ya se ha dicho bastante –continúa–, y por bocas muy doctas, que nosotros, los mestizos sudamericanos, somos una ruta cortada, o sea, un cuerpo rebanado por la mitad. Sufrimos aún la sangría consiguiente o algo más: una especie de conmoción que equivale al terremoto, una dislocación, o peor: la torcedura absoluta del rumbo comenzado.⁶⁴

Ella decía que sus maestros, especialmente en prosa, habían sido la Biblia y las cartas de Martí, a través del propio Martí y Gracián.⁶⁵ El motivo por el cual Gabriela más se distingue de todos sus contemporáneos, y me refiero tanto a los poetas masculinos como a las poetisas, es el religioso: en la ira, la búsqueda y los sacrificios simbólicos forjó su obra.⁶⁶

Su americanidad proviene de su valle natal y, después, de su vocación pedagógica. “Ha persistido en mí la ruralidad y sigo interesada en la escuela del campo y hasta en la cuestión agraria”.⁶⁷

Tenía clara conciencia de los sucesos y defendía lo propio. De acuerdo con ella, el europeo, más que ufanarse, debería avergonzarse de sus actos de sometimiento, sin respeto a otras culturas que no tenían por qué asimilarse a la suya, ya que eran diferentes. Como ella misma menciona, en algunas ocasiones tenía que imponerse:

Yo nací mala, dura de carácter, egoísta enormemente y la vida exacerbó esos vicios y me hizo diez veces dura y cruel. Pero siempre, siempre, hubo en mí un clamor por la fe y por la perfección, siempre me miré con disgusto y pedí volverme mejor. He alcanzado mucho; espero alcanzar más. (c3-103)

⁶⁴ Miguel Arteche, “Gabriela Mistral: seis o siete materias alucinadas”, ponencia presentada en el *Congreso Internacional Sobre Vida y Obra de Gabriela Mistral*.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 11, y Humberto Díaz-Casanueva, *Evocación de Gabriela Mistral*, Universidad Veracruzana, 1980.

⁶⁶ Eduardo Barrios, “El primer libro de Gabriela Mistral”, en *Anales* (Santiago) CXV (1957), núm. 106, p. 27, y en Martin C. Taylor, *Sensibilidad religiosa de Gabriela Mistral*, Madrid, Gredos, 1975, p. 93.

⁶⁷ Gabriela Mistral, *Antología* (Santiago, 1941), p. 10. Citado por Margaret J. Bates, “Gabriela Mistral”, *The Americas*, III (1946), pp. 168-189, p. 169.

Y trabaja día con día, con denuedo, con entusiasmo y valentía, en una lucha con “el otro” externo e interno:

Será que riego las cosas de mi amor y gasto raudales de espíritu; ello es que tengo después depresiones lastimosas. Y tanto como oí de luz cegadora veo después de entraña negra; ¡caigo tan alto como subí!; un hastío me roe el corazón, que un día antes fue una apoteosis y suelo llegar hasta la desesperación. (c3-103)

Gabriela reconoce su valía, pero sabe también de sus debilidades. Confiesa a su querido Manuel:

Le he dicho que tengo malos días. Éste es uno y otros le han precedido. Hoy me he visto tan miserable que he desesperado de ser capaz de hacer bien. A nadie, a nadie puede dar nada quien nada tiene. ¡Dulzura! me he dicho. Pero si no la poseo. ¡Consolación! Si eres torpe y donde cae tu mano es para herir. Y este demonio me ha azuzado cruelmente. No es a los demás a quienes odio en estos días, es a mí, a mí. (c3-103)

Se esfuerza y no es en balde porque con el paso de los años y la madurez y el aliento adquiridos, cada vez le cuesta menos tiempo y posee mayor empuje y brío solucionar sus problemas. Aprende del sosiego, la mesura, la humildad, la calma:

No dudo de Dios, no; dudo de mí; veo todas mis lepras con una atroz claridad; me veo tan pequeña como los demás, escurriendo mis aguas fétidas de miseria por un mundo que es una carroña fofa. Sufro horriblemente. Sin embargo, estas etapas se hacen cada día más breves; ya no ocupan como antes años, meses, ni siquiera semanas. Yo he descubierto el enemigo: es la exaltación misma en el creer. Yo sé que la perfección no puede ser sino la serenidad. Y la busco, y la hallaré algún día. (c3-104)

Consideraciones finales

Al fin, Lucila de María del Perpetuo Socorro Godoy Alcayaga-Gabriela Mistral con su historia ambigua, como la de todo ser humano, en la dualidad, el juego del discurso patriarcal frente a la posibilidad de un discurso femenino, de la hegemonía del poder frente al discurso del subordinado, incorpora la marginalidad a las prácticas literario-culturales en el ámbito conflictivo del saber/poder como proceso de resignificaciones, producto y reproducción de la emisión, la configuración, la recepción y la resignificación. Estos cuatro puntos que posibilitan la comprensión de lo marginal, interpretado desde coordinadas asimiladoras, integradoras o francamente hegemónicas, en sus polifonías.

A falta de padre verdadero, Gabriela se aferró a la tierra, viendo con un ojo total “los cerros tutelares que se me vienen encima como un padre que me reencuentra y me abraza, y bocanada de perfume de esas hierbas infinitas de los cerros”.⁶⁸ Su padre la abandona cuando ella contaba con tres años de edad y fallece a la edad de 54 años, en agosto de 1911. Su madre muere en 1929. Maduró en el dolor y en la muerte.

La crítica a través de la identidad de otra (la de su madre) o de otras mujeres (la de las representantes aceptadas de su sexo) reprochadas, más de una vez por sus enemigos, por su sensiblería, por sus debilidades, por sobreponer el sentimiento a la razón, en un gesto complaciente, sumiso, en un mundo masculino, Gabriela Mistral efectúa transacciones con la institución literaria y siente que a lo largo de su vida ejerció su diferencia en una itinerancia que le procuró auto-exilio, dentro de la incomprensión, la ingratitud y las envidias, por su calidad de mujer, de educadora, de escritora, de diplomática, de defensora de lo latinoamericano, frente a lo hegemónico europeo. Gabriela Mistral advierte que, a pesar de los éxitos logrados, conservó un dejo de amargura, resultado de la fragmentación en un acaecer derivado de la posición de la mujer. Entre la forma y lo informe, con una sugerencia hacia la posibilidad de un despliegue diacrónico que fuera lo suficientemente poderoso para empujar un discurso más allá de lo que nunca soñamos atravesar, las prácticas mistralianas se sitúan

⁶⁸ Julio Saavedra Molina, *Gabriela Mistral: su vida y su obra*, p. 17.

en la intersección entre lo transgresor y lo hegemónico, viven en el umbral entre dos culturas.

Coherencia dentro de la incoherencia, el yo que se complementa con el otro, el yo, escindido y fortificado; el otro, el puente, alimentándose y compartiendo el yo y el otro. La relación: “una/la otra”, en la que el sujeto construye su alteridad, la asume, cuando acepta lo múltiple y lo diverso de su interioridad. La otra, permite posturas del imaginario, porque no es el yo. En ella podemos representar, ver como frente al espejo, configurar la simbolización de lo no hecho, lo no dicho, de lo prohibido. Reconfiguración del ser su resignificación.

Así, destaca, singularmente, la matrona rural sensible, recia y mal vestida, Gabriela Mistral, a quien le toca una época en que la mujer y Latinoamérica se empiezan a abrir camino en el mundo, a la par que defiende a los niños y los indígenas. Chile como México y el cono sur poseen una historia similar, en ellos incide el hecho de haber sido divididos en la historia.

Quizá todo es más desolado o feliz que en la memoria: “La vida no es la que uno vivió, sino lo que uno recuerda y cómo lo recuerda para contarla.”⁶⁹ El viaje constante tanto físico-externo, como mental-interno de Gabriela Mistral fue lo que hizo posible el contacto estimulante de entornos variados que le permitieron, a su modo, una lucha por lo latinoamericano desacreditado y en defensa de la mujer, del indio y del niño, en particular. En un esfuerzo de des-estructuración y re-estructuración del otro, más bien de “la otra”, romper para re-integrar, re-conformar. Primer Premio Nobel latinoamericano: mujer, ¡la otra!, orgullo de nuestro ámbito latinoamericano y género femenino.

⁶⁹ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, p. 123.

Bibliografía

- Alegria, Ciro. *Gabriela, íntima*. Bogotá, La Oveja Negra, 1980.
- Arteche, Miguel. "Gabriela Mistral: seis o siete materias alucinadas", Ponencia presentada en el *Congreso Internacional sobre vida y obra de Gabriela Mistral*, organizado por la Universidad de La Serena. Celebrado del 3 al 6 de abril de 1989.
- Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- . *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1990.
- . *The dialogic imagination*. Michael Holquist, trad. de Caryl Emerson y Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981.
- Bates, Margaret J. "Gabriela Mistral", *The Americas*, III (1946), en *Congreso internacional. Vida y obra de Gabriela Mistral*. Universidad de la Serena, abril de 1989, pp. 169-189.
- Benjamin, Walter. *Ensayos escogidos*. Trad. de Héctor Murena, Buenos Aires, Sur, 1967.
- Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe*. Vol. I. L'expérience vécue, París, Gallimard, 1949.
- Borges, Jorge Luis. "Notas sobre Bernard Shaw", en *Obras Completas*. Vol. I, Buenos Aires, Emecé, 1989.
- Bussche, Gastón von dem. *Visión de una poesía*. Santiago de Chile, Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, 1970.
- Concha, Jaime. *Gabriela Mistral*. Madrid, Júcar, 1987.
- . "Tejer y trenzar: aspectos del trabajo poético en la Mistral", en *Simposio Re-leer hoy a Gabriela Mistral: Mujer, historia y sociedad en América Latina*. Universidad de Ottawa, Canadá, 2-4 de noviembre de 1995, pp. 53-82.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. México, Era, 1978.
- Díaz-Casanueva, Humberto. *Evocación de Gabriela Mistral*. México, Universidad Veracruzana, 1980.
- Durán, Fernando. "Lagar", en Silva Castro, Raúl. *La literatura crítica de Chile*. Santiago de Chile, Andrés Bello, 1969, pp. 524-528.
- Earle, Peter. "Gabriela Mistral", en *Los contextos críticos en Gabriela Mistral*. México, Universidad Veracruzana, 1980, pp. 407-423.
- Fernández Larrain, Sergio. *Cartas de amor de Gabriela Mistral*. Santiago de Chile, Andrés Bello, 1972.

- Foucault, Michel. *Tecnologías del yo*. Barcelona, Paidós, 1995.
- Frenz, Horst (ed.). *Nobel lectures (1901-1967)*. Amsterdam, Elsevier, 1969.
- García Márquez, Gabriel. *Vivir para contarla*. México, Diana, 2002.
- Greenberg, Janet. "A question of blood: the conflict of sex and class in the *Autobiografía* of Victoria Ocampo", en *Women, culture, and politics in Latin America. Seminar on feminism and culture in Latin America*. Los Ángeles, University of California Press, 1990, pp. 130-150.
- Guillén de Nicolau, Palma. *Lectura para mujeres*. México, Porrúa, 1988.
- Irigaray, Luce. *Speculum de la otra mujer*. Madrid, Saltés, 1978.
- Labarca, Eugenio. "Cartas a Eugenio Labarca (1915-1916)", en *Epistolario*. Santiago de Chile, Anales de la Universidad de Chile, 1957, p. 233.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Obras completas*. Vol. 28, Santander, Aldus, 1948.
- Mistral, Gabriela. *Desolación*. En prólogo a la edición norteamericana, Nueva York, Instituto de las Españas, 1922.
- . *Lecturas para mujeres. (1922-1924)*. México, Porrúa, 1988.
- . *Antología*. Santiago de Chile, Pacífico, 1941.
- . *Desolación*. Santiago de Chile, Pacífico, 1957.
- . *Tala*. Buenos Aires, Losada, 1972.
- . *Reino*. Recop. y prol. de Gastón von dem Bussche, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso/Universidad Católica de Valparaíso, 1983.
- . *Una palabra cómplice*. En Raquel Olea y Soledad Fariña (eds.), *Encuentro con Gabriela Mistral*. Santiago de Chile, Isis Internacional, 1990.
- . *Poesía y prosa*. Caracas, Ayacucho, 1993.
- . *Niña errante: Cartas a Doris Dana*. Santiago de Chile, Lumen, 2009.
- Morales, Leonidas. *Carta de amor y sujeto femenino en Chile. Siglos XIX y XX*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2003.
- Munnich, Susana. "La otra" en *Gabriela Mistral: soberbiamente transgresora*. Lom, Santiago de Chile, 2005, p. 131.
- Parra del Riego, Juan. *Gabriela Mistral*. Montevideo, Santillana, 1979.

- Pinto, Patricia. “La mujer en «Poema de Chile»: entre el decir y el hacer de Gabriela”, en *Acta Literaria*. Concepción, Chile, núm. 14, 1989, pp. 55-70.
- Rheinfelder, Hans. *Gabriela Mistral. Motive Ihrer Lyrik*. Múnich, C. H. Beck, 1955.
- Rojo, Grínor. *Dirán que está en la gloria... (Mistral)*. Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- . *Las armas de las letras. Ensayos neoarielistas*. Santiago de Chile, Lom, 2008.
- Saavedra Molina, Julio. *Gabriela Mistral: su vida y su obra*. Santiago de Chile, Prensas de la Universidad de Chile, 1946.
- Salinas, Pedro. *Cartas de amor a Margarita (1912–1915)*. Madrid, Alianza, 1986.
- Salomé, Alicia. *Modernidad en otro tono: escritura de mujeres latinoamericanas*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2004.
- Sarlo, Beatriz. “Cabezas rapadas y cintas argentinas”, en *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires, Ariel, 1998, pp. 63-75.
- Scarpa, Roque Esteban. *Gabriela piensa en...* Santiago de Chile, Andrés Bello, 1978.
- Taylor, Martin C. *Sensibilidad religiosa de Gabriela Mistral*. Madrid, Gredos, 1975.
- Teitelboim, Volodia. *Gabriela Mistral pública y secreta*. Santiago de Chile, Bat, 1991.
- Zegers, Pedro Pablo. “El legado literario de Gabriela Mistral en el archivo del escritor de la Biblioteca Nacional de Chile”, en *Conferencia en el seminario sobre archivos personales de la Biblioteca Nacional de España*, Madrid, 26-28 de mayo de 2004.

Hemerografía

- Bowers, Rick. "Bakhtin, self and other: neohumanism and communicative multiplicity", en *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. 21, núm. 4, 1994, pp. 565-575.
- Diario *La Mañana de Temuco*, "La última palabra", 31 de mayo de 1921.
- Doll Castillo, Darcie. "El discurso amoroso en las cartas de Gabriela Mistral", *Signos*, Universidad Católica de Valparaíso, 2000, 33 (47), pp. 11-23.
- González, Manuel Pedro. "Profile of a Great Woman", *Hispania*, Dec., 1958, pp. 427-430.
- Oyarzún, Kemy. "Genealogía de un ícono, crítica de la recepción de Gabriela Mistral", *Nomadías*, núm. 3, primer semestre 1998, La Serena, Chile, pp. 21-43.
- Pinto, Patricia. "La mujer en Poema de Chile: entre el decir y el hacer de Gabriela", *Acta Literaria*, núm. 14, 1989, Concepción, Chile, pp. 57-59.
- Quezada, Jaime. *Voz del Elqui*, sección Cultural. "Bendita mi lengua sea: Diarios de Gabriela Mistral", 27 de julio de 2002.
- Violi, Patrizia. "La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar", *Revista de Occidente*, núm. 68, enero 1987, Madrid, pp. 87-99.

PAPILLA DE LETRAS: LA APUESTA DE GABRIELA MISTRAL POR LA INFANCIA

Y SU PRESENCIA EN EL CANON

Alejandra Sánchez Valencia*

A Betito Cano, el poeta de la fotografía
In memoriam

Resumen

En este ensayo se reflexiona sobre las consideraciones que se hicieron para galardonar a Gabriela Mistral con el Nobel de Literatura 1945 y las afinidades en cuanto a sensibilidad y escritura que comparte con la sueca Selma Lagerlöf. Ambas autoras apostaron con determinación a “la otra literatura”, a aquella que, considerada como género menor por ser “infantil y juvenil”, sólo fue reconocida en 1956 con un equivalente al Nobel, el premio “Hans-Christian Andersen”.

Abstract

This essay reflects on the considerations taken in order to award Gabriela Mistral the 1945 Nobel Prize in Literature. It also points out how Gabriela Mistral shares with Selma Lagerlöf a particular sensibility and ways of writing. Both women writers deeply believed on the “other literature”: the one considered as minor because it is addressed to children and young ones. This literature has been recognized since 1956 with the “Hans-Christian Andersen” Medal, an equivalent to the Nobel Prize.

Palabras clave/Key words: Literatura infantil y juvenil, Premio “Hans Christian Andersen”, literatura comparada / Literature for children and young people, Hans Christian Andersen Award, comparative literature

* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

Gabriela Mistral, seudónimo de Lucila Godoy y Alcayaga, fue la primera escritora latinoamericana galardonada con el Premio Nobel de Literatura en 1945. Para ese entonces había incursionado en las áreas pedagógica y diplomática, y su obra escrita, caracterizada por la poesía, daba cobijo amoroso a las rondas y arrullos infantiles. Es aquí donde convendría hacer una consideración para valorar los factores paraliterarios que pudieron tener resonancia en esta singular escritora que por un lado es hasta el momento la única mujer en Latinoamérica que ha recibido dicha distinción, además de ser la escritora, dentro de los Nobel del continente, a quien más fácilmente se le puede ubicar en el género de literatura infantil con su poesía escolar con nanas¹ y rondas que fue traducida a varios idiomas.

En este ensayo se hará una reflexión sobre el momento en que Lucila Godoy es galardonada con el Nobel, las consideraciones que se hicieron para seleccionarla y qué aspecto no se ha mencionado pero mantiene en común con la sensibilidad y escritura de la primera acreedora al mismo reconocimiento: la sueca Selma Lagerlöf. Ambas autoras apostaron con determinación a “la otra literatura”, a aquella que, considerada como género menor por ser “infantil y juvenil”, sólo fue reconocida en 1956 con un equivalente al Nobel, el premio “Hans-Christian Andersen” que se entrega en Suiza cada dos años. La organización que lo confiere radica en Basilea y es la IBBY (International Board on Books for Young People) y más de cuarenta países la conforman. El galardón se otorga al autor cuyas obras hayan contribuido de manera importante al campo de la literatura infantil y juvenil. Cabe señalar que a partir de 1966 también se entrega una medalla al mejor ilustrador de este tipo de obras.

Además, otro nexos que une a ambas escritoras es la infinita espiritualidad, canto y reconocimiento al Creador, que abreva una y otra vez en la Biblia como fuente inspiradora de su palabra. Ahí, el verbo en ellas es insuflado. Las dos autoras se caracterizaron por el reconocimiento al folclor, a lo nacional y a lo compartido entre naciones. La una por lo escandinavo y la otra

¹ A lo largo de este ensayo emplearé como sinónimos los vocablos nanas, arrullos infantiles, canciones de cuna y “nursery rhymes”.

por lo latinoamericano. Tanto la una como la otra fueron defensoras del pueblo y de las mujeres, cualidad que inviste de dignidad sus escritos, acciones y discursos.

Lucila Godoy y Alcayaga, originaria de Vicuña, un pequeño poblado en el Valle de Elqui, Chile —que la acompañaría siempre en mente y corazón—, nació el 7 de abril de 1889. A muy temprana edad quedó hechizada por el poder de la palabra, por su sonoridad y ritmo, por la manera de espejear a la naturaleza y al Creador.

Podemos decir que tres son las figuras clave en la primera parte de su infancia. Su padre, Jerónimo Godoy Villanueva, maestro de escuela, solía escribir poemas que la grabaron profundamente y despertaron en ella el gusto por la poesía. Parece que fue el más importante legado que dejaría, sin habérselo propuesto, pues abandonó a la familia antes de que Lucila tuviera cuatro años y ella encontró los escritos por casualidad cuando ya sabía leer.² Su abuela paterna, Isabel Villanueva, una devota argentina que se afanaba en leer la Biblia tanto en voz alta como en voz baja, nutrió con esa fuente ancestral del mundo hebreo la imaginación y sensibilidad de la pequeña Lucila. Encontramos la tercera influencia en su media hermana mayor, Emelina Molina Alcayaga, que le llevaba quince años de edad y que la instruyó en el arte de leer, escribir y más tarde enseñar.

Oriunda como era de una pequeña provincia, permaneció en ella como una impronta la oralidad que nutre a los grupos humanos, que les recuerda sus ayeres porque el tiempo avanza y deja la sensación, con sus tantos arcaísmos, de que en realidad la historia se ha detenido. Arcaísmos de la oralidad que nutrió a la autora, pero también mucho mundo y academia conformaron la gran paradoja de su formación, que a la vez fue el mayor tesoro con el que pudo andar por la vida y dejarnos su legado. De manera autodidacta leyó a Rubén Darío, Amado Nervo, Tolstoi, San Juan de la Cruz, Teresa de Ávila, la Biblia... Su lectura fue rica y variada, lo mismo que la temática de su prosa y poesía. No en vano uno de sus biógrafos en México, Guillermo Lagos, rescataría lo dicho por ella: “que la literatura de la lengua de Cervantes representa la reacción contra la forma purista del idioma metropolitano español y que ha tratado

² Cfr. con Adolfo Castañón, “Semejanzas de Gabriela en voces de Mistral”, en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Gabriela Mistral en verso y prosa...*, pp. xxxii y xxxiii.

de crear con modificaciones nativas, encontrando en el ritmo poético un sentido místico”.³

Arcaísmos y elipsis conformaban el particular idiolecto de Gabriela Mistral. Gonzalo Rojas diría:

Me cautivó desde los quince años ese tono tan suyo: rigor y desenfado, manejo abrupto del lenguaje que a lo mejor aprendió en el piedrerío [sic] de sus cerros, freno y desenfreno; las grandes sílabas del viento me cautivaron, esa especie de asma, la espontaneidad inmediata, y hasta el mal gusto del gran léxico Elqui arriba.⁴

Existe un suceso dentro de la vida de Lucila Godoy que se considera clave dentro de su producción literaria pues la impulsó a escribir de tal manera que, del anonimato de su nombre, saltó a la fama conocida con el seudónimo con el que ganó los Juegos Florales el 12 de diciembre de 1914: Gabriela Mistral, autora de *Sonetos de la muerte*. Se dice que Romelio Ureta, un trabajador de ferrocarriles con quien se le ha ligado sentimentalmente, tomó dinero del trabajo y al no poder devolverlo se suicidó. De ahí se desprende el mito de que la autora proyecta con profunda intensidad un acontecimiento que sólo la poesía podía sublimar. Ejemplo de ello y escrito en alejandrinos es éste:

SONETO DE LA MUERTE

Mis manos campesinas arañaron la peña
Para clavar una cruz donde mi sueño cabe,
Hecho amor a un suicida por cuya mano suave
Sentí rodar la sangre rota que se despeña.

Sangre de mis delirios y de mi voz que sueña
Gritando por las noches como el vuelo de un ave
doliente a jaramago o a la remota nave
en donde van los seres que la muerte desdeña.

Mis manos de labriega domeñaron el frío
Por Monte Grande arriba, bebiendo vino fuerte,
Por Peralilo alegre, cogiendo luna amarga.

³ Guillermo Lagos, *Gabriela Mistral en México...*, p. xvi.

⁴ Gonzalo Rojas, “Gabriela”, en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *op.cit.*, p. xiii.

Pero mi voz de mujer lloró en el desafío
Bestial e impenitente que le lanzó la muerte
Sobre la carne herida como una eterna carga.⁵

Hay un aspecto que se considera más el de la “leyenda blanca”, el de la docente homenajeadas los lunes en las diferentes escuelas primarias, y otro, que según la perspectiva de quien lo trate, considera más rico los sentimientos de una mujer madura con múltiples experiencias de vida y geografía.

José Vasconcelos, Ministro de Educación Pública, invitó a Gabriela Mistral para que lo apoyara en la Reforma Educativa que se estaba llevando a cabo en México. Ella había tenido ya una trayectoria itinerante en su país natal. Inició como profesora ayudante en 1904 en La Serena y fue trasladada a localidades muy diversas que le permitieron tener una óptica mucho más amplia de la situación pedagógica en Chile. Pese a no haber estudiado de manera formal para maestra, tenía la formación y la experiencia que le ayudaron en 1910 a demostrar sus conocimientos y obtener el título de Profesora de Estado, con lo cual pudo ejercer la docencia también a nivel secundaria.

En junio de 1922 Gabriela Mistral viajó a México y permaneció dos años en el país. Sus obras *Desolación* y *Lecturas para mujeres* vieron la luz en 1922 y 1923 respectivamente. De la República Mexicana siempre se expresó con profundo cariño y admiración, considerándola una segunda patria en la que vislumbraba al nuevo hombre del futuro, tarea encomiable y loable de todas las mexicanas a quienes recordaba la importancia de que carne y espíritu fueran unión desde el mismo nacimiento. Para ellas ponderaba la maternidad y hacía una reflexión sobre la importancia que tal misión tenía en el mundo y particularmente en la nación.

De manera implacable hizo la autora una categorización entre la diferencia de mujeres respecto a su maternidad, unas eran las “locas del siglo” y otras las depositarias de las semillas del futuro y entre ellas también se contaba la propia Mistral, desde su trinchera de mujer soltera, sin hijos biológicos, pero al fin y al cabo maestra y formadora de generaciones.

⁵ Adolfo Castañón, “Semejanzas de Gabriela en voces de Mistral”, en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *op.cit.*, p. XXXVI.

Esta prosa de manera especial reclama una consideración aparte porque dentro de las encomiendas de la poetisa existe una que por muy básica podría ignorarse: amamantar, mecer a la cría y cantarle. Y con esto último se encuentra lo que he denominado la “papilla de letras” de la autora, que se dio a la abundante tarea de escribir nanas, rondas y poesía para los infantes. Finalmente, en este homenaje que rinde a las mujeres las motiva así:

Mujer mexicana: amamanta al niño en cuya carne y cuyo espíritu se probará nuestra raza.

Tu sangre, bien coloreada de soles, es rica; la delicadeza de tus líneas tiene concentrada la energía y engaña con su fragilidad. Tú fuiste hecha para dar los vencedores más intrépidos que necesita tu pueblo en su tremenda hora de peligro: organizadores, obreros y campesinos.

[...]

Cuando te cuenten, madre mexicana, de otras mujeres que sacuden la carga de la maternidad, que tus ojos ardan, porque para ti todavía la maternidad es el profundo orgullo.

Cuando te digan, excitándote de madres que no sufren como tú el desvelo junto a la cuna y no dan la vaciatura de su sangre en la leche amamantadora, oye con desprecio la invitación. Tú no has de renunciar a las mil noches de angustia junto a tu niño con fiebre, ni has de permitir que la boca de tu hijo beba la leche de un pecho mercenario. Tú amamantas y meces. Para buscar tus grandes modelos no volverás tus ojos hacia las mujeres locas del siglo, que danzan y se agitan en plazas y salones y apenas conocen al hijo que llevaron clavado en sus entrañas. Volverás los ojos a los modelos antiguos y eternos: las madres hebreas y las madres romanas.

Da alegría a tu hijo, que la alegría se le hará rojez en la sangre y templadura en los músculos. Canta con él las canciones dulcísimas de tu país; juega a su lado en la arena de los jardines y en el agua temblorosa de tu baño; llévale por el campo bajo la luz maravillosa de tu meseta.

Te han dicho que tu pureza es una virtud religiosa. También es una virtud cívica: tu vientre sustenta a la raza; las muchedumbres ciudadanas nacen de tu seno calladamente, con el eterno fluir de los manantiales de tu patria. El héroe es como un fruto rojo, y tú la rama que lo sostuvo.

Hermosa y fuerte la tierra en que te tocó nacer, madre mexicana: tiene los frutos más perfectos del mundo y cuaja el algodón de copo

más suave y deleitoso. Pero tú eres la aliada de la tierra, la que debe entregar los brazos que colecten los frutos y las manos que escarden los algodones. Tú eres *la colaboradora de la tierra* y por eso ella te baña de gracia en la luz de cada mañana.

Madre mexicana: reclama para tu hijo, vigorosamente, lo que la existencia debe a los seres que nacen sin que pidieran nacer. Por él tienes derecho a las grandes solicitudes. Pide para él la escuela soleada y limpia; pide los alegres parques; pide las fiestas de las imágenes, en el libro y en el cine educador; exige colaborar en las leyes, pero cuando se trate de las cosas que os manchan u os empequeñecen la vida, puedes pedir leyes que limpien de vergüenza al hijo ilegítimo y le hacen nacer paría y vivir paría en medio de los otros hijos, y leyes que reglamenten vuestro trabajo y el de los niños, que se agotan en la faena brutal de las fábricas.

[...]

Nuestra raza se probará en tus hijos; en ellos hemos de salvarnos o de perecer. Dios les fijó la dura suerte de que la marejada del Norte rompa sobre su pecho. Por eso, cuando tus hijos luchan o cantan, los rostros del Sur se vuelven hacia acá, llenos de esperanza y de inquietud a la par.

Mujer mexicana: en tus rodillas se mece la raza entera y no hay destino más grande y más tremendo que el tuyo en esta hora.⁶

Un año antes, en 1922, antes del viaje a México a petición de José Vasconcelos, *Desolación* (poemario publicado en Estados Unidos) mostraba un lado profundamente amargo de la vida: la muerte y el desamor. En los versos desfilan los personajes bíblicos Job, Ruth, Jesús, Magdalena, Dimas, la Virgen y lo mismo hay resonancia del Credo que del Cantar de los Cantares, lo cual redimensiona la poesía de Gabriela Mistral en un dolor ancestral. Una y otra vez nos encontramos con una imaginería poblada de agua, viento, cenizas, nieve... y toda ella apuntala el sentimiento de pérdida, como en el poema “Canciones en el mar”, en la tercera sección dedicada a la “Canción del hombre de proa”:

El hombre sentado a la proa,
El hombre con faz de ansiedad,

⁶ Gabriela Mistral, “A la mujer mexicana”, en Guillermo Lagos Carmona, *Gabriela..., op.cit.*, pp. 59-61.

¡qué ardiente navega hacia el Norte:
Sus ojos se agrandan de afán!

Los rostros que yo amo, los míos,
Quedaron atrás,
Y mi alma los teje, los borda
Encima del mar.

El hombre que piensa en la proa
Padece de ansiar.
¡Qué lento que avanza su barco
Y vuela fugaz!

.....

Me llamaba en mis costas inmensas
La lengua del mar,
Y en mitad de la mar voy llorando,
caída la faz.⁷

O bien, las tres últimas estrofas de *Palabras serenas* en que se percibe una clara despedida de la vida, al cuerpo, y reina la comprensión por el prójimo:

.....

Ahora no solo comprendo al que reza;
Ahora comprendo al que rompe a cantar.
La sed es larga, la cuesta es aviesa;
Pero en un lirio se enreda el mirar.

Grávidos van nuestros ojos de llanto
Y un arroyuelo nos hace sonreír;
Por una alondra que erige su canto
Nos olvidamos que es duro morir.

⁷ Gabriela Mistral, *Desolación*, en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *op.cit.*, pp. 66 y 67.

No hay nada ya que mis carnes taladre.
Con el amor acabose el hervir.
Aún me apacienta el mirar de mi madre.
¡Siento que Dios me va haciendo dormir!⁸

En *Coplas*, sin embargo, parece que la desolación es por una persona en particular, el amado, a quien poco a poco se va olvidando y dicha desmemoria causa malestar y fragmentación interna porque más allá de la imagen lo que se pierde es la esencia, el alma misma:

.....
¿Cómo eras cuando sonreías?
¿Cómo eras cuando me amabas?
¿Cómo miraban tus ojos
Cuando aún tenían alma?

.....
Pero en las noches, cansada,
Al dormirme sonreía,
Porque bajabas al sueño
Hasta rozar mis mejillas.

¡Si Dios quisiera entregárteme
Por un instante tan solo!
¡Si de mirarme tan pobre
Me devolviera tu rostro!

.....
Araño en la ruin memoria;
Me desgarro y no te encuentro,
¡y nunca fui más mendiga
Que ahora sin tu recuerdo!

⁸ *Ibid.*, p. 69.

.....

Si Dios quisiera volvérteme
Por un instante tan solo!
¡Si de mirarme tan pobre
Me devolviera tu rostro!

.....

Tal vez lo que yo he perdido
No es tu imagen, es mi alma,
Mi alma en la que yo cavé
Tu rostro como una llaga.

Cuando la vida me hiera,
¿adónde buscar tu cara,
Si ahora ya tienes polvo
Hasta dentro de mi alma?⁹

Finalmente, el poema que da un *crescendo* absoluto al poemario en su desolación es la imagen del Padre mismo, de Dios, envuelto en la tristeza, donde la poetisa, que lo halla tan humano como Cristo y como ella, lo comprende, lo admira y le da consolación:

EL DIOS TRISTE

Mirando la alameda, de otoño lacerada,
La alameda profunda de vejez amarilla,
Como cuando camino por la hierba segada
Busco el rostro de Dios y palpo su mejilla.

Y en esta tarde lenta como una hebrea de llanto
Por la alameda de oro y de rojez yo siento
Un Dios de otoño, un Dios sin ardor y sin canto
¡y lo conozco triste, lleno de desaliento!

Y pienso que tal vez Aquel tremendo y fuerte
Señor, el que cantara de locura embriagada,

⁹ *Ibid.*, pp. 63-64.

No existe, y que mi Padre que las mañanas viene
Tiene la mano laxa, la mejilla cansada.

Se oye en su corazón un rumor de alameda
De otoño: el desgajarse de la suma tristeza;
Su mirada hacia mí como lágrima rueda
Y esa mirada mustia me inclina la cabeza.

Y ensayo otra plegaria para este Dios doliente,
Plegaria que del polvo del mundo no ha subido:
“Padre, nada te pido, pues te miro a la frente
Y eres inmenso, ¡inmenso!, pero te hallas herido”.¹⁰

Tan doloroso resultó el libro *Desolación* que la propia autora hizo un voto a propósito del poemario en que se disculpa con todos aquellos que tengan una visión distinta al tono que ella plasmó en la obra entera y se hace el propósito de que ello forme parte del pasado y a partir de ese momento hasta aquél en que Dios la llame dé otro tipo de fruto y su canto sea distinto:

Dios me perdone este libro amargo y los hombres que sienten la vida como dulzura me lo perdonen también.

En estos cien poemas queda sangrando un pasado doloroso, en el cual la canción se ensangrentó para aliviarme. Lo dejo tras de mí como a la hondonada sombría y por laderas más clementes subo hacia las mesetas espirituales donde una ancha luz caerá, por fin, sobre mis días. Yo cantaré desde ellas las palabras de la esperanza, sin volver a mirar mi corazón: cantaré como lo quiso un misericordioso, para “consolar a los hombres”. A los treinta años, cuando escribí el “Decálogo del Artista”, dije este Voto.

Dios y la Vida me dejen cumplirlo en los días que me quedan por los caminos...

G.M.¹¹

A pesar de la infinita desolación percibida en el poemario así intitulado, existen dos atisbos importantes de la impronta mis-traliana y el giro que daría, según hemos visto ya en su “voto”,

¹⁰ *Ibid.*, pp. 26-27.

¹¹ *Ibid.*, p. 87.

para que en 1924 el libro *Ternura* viera la luz. Por un lado el poema “La mujer estéril” en que la autora asienta:

La mujer que no mece a un hijo en el regazo
cuyo calor y aroma alcance sus entrañas,
tiene una laxitud de mundo entre los brazos;
todo su corazón congoja inmensa baña.¹²

Poema al que se contrapone “El niño solo” que, a diferencia del anterior en que se siente vergüenza por no traer más vida a la Vida, en éste hay una epifanía donde la maternidad puede ser un canto universal, postura que tomó la autora hasta el final de sus días:

EL NIÑO SOLO

Como escuchase un llanto, me paré en el repecho
Y me acerqué a la puerta del rancho del camino.
Un niño de ojos dulces me miró desde el lecho
¡y una ternura inmensa me embriagó como un vino!

La madre se tardó, curvada en el barbecho;
El niño, al despertar, buscó el pezón de rosa
Y rompió en llanto... Yo lo estreché contra el pecho,
Y una canción de cuna me subió temblorosa...

Por la ventana abierta la luna nos miraba.
El niño ya dormía, y la canción bañaba,
Como otro resplandor, mi pecho enriquecido...

Y cuando la mujer, trémula, abrió la puerta,
Me vería en el rostro tanta ventura cierta
¡Qué me dejó el infante en los brazos dormido!¹³

Para hablar de la trascendencia de *Ternura*, es necesario partir de la creencia de que la práctica de entonar versos o cánticos para divertir o tranquilizar a los niños es universal. Las “nanas”,

¹² *Ibid.*, p. 14.

¹³ *Ibid.*, p. 15.

conocidas como “nursery rhymes”¹⁴ en inglés y que corresponden al folclor que existe en todos los pueblos, tuvieron la fortuna de su pronta recopilación por el editor Thomas Cooper y más tarde por su viuda Mary hasta 1761 –a diferencia de lo ocurrido en otras latitudes y sobre todo en comunidades donde se privilegia más a la oralidad que a la escritura, o donde ésta es inexistente para fijar las formas–. Se trata de juegos de palabras que se utilizan como rito consolador, o como señala Marc Soriano, esa “borrachera verbal” dentro de una cultura es “expresión controlada de un desorden natural”.¹⁵

No hay búsquedas formales, las palabras están “desatadas” y los protagonistas de cada creación están en la cotidianidad del niño y también en la fantasía. Se cuenta como lo hacen los pescadores o los pastores y a veces se alude a la historia misma. Las más variadas imágenes de la naturaleza se dan cita en estas pequeñas historias rimadas:

Cada uno de estos acontecimientos se convierte en pretexto de un juego de descubrimiento o de exploración, se enriquece con fórmulas insólitas y alegres, encargadas de fijar la adquisición y de eliminar las tensiones. La toma de contacto con los demás y con la realidad puede engendrar vértigo y este aparente delirio verbal tiene una misión en definitiva: la de evitarle al niño la angustia, reemplazando «el inquietante sentimiento de extrañeza» por una extrañeza controlada.¹⁶

Este primer lazo entre la palabra y el ritmo es el trampolín de lo que los griegos denominaron *poiein*: hacer, crear... la etimología de “poesía”. Ese lugar en que se mueven los afectos por la sonoridad de las palabras y la fuerza de las imágenes.

Buena parte de la apuesta de Gabriela Mistral por la niñez fue la creación –muchas veces inspirada en lo que vivió en sus días en Elqui–, y sobre todo la fijación, de las canciones de cuna, las rondas y su poesía que consagró a la niñez y a las madres.

¹⁴ La primera colección formal de “nanas” de la que se tiene noticias data del siglo XVIII en Inglaterra con *Tommy Thumb’s song book* y *Tommy Thumb’s pretty song book*, publicados en 1744.

¹⁵ Marc Soriano, *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*, p. 541.

¹⁶ *Ibid.*

La imaginería que puebla *Ternura* exuda la geografía latinoamericana con su flora y su fauna, con sus aromas de albahaca, salvia, canela y miel, y sus colores rojo manso, rojo bravo, azul loco y verde limón. Se dan cita alondras, colibríes, grillos, cigarras, pámpanos, vicuñas y codornices. Conviven ríos, lunas, astros, llanos, montes, colinas, fuego y dunas. Son compañeros el trigo, el trébol y el algodón, el azahar y el palo-rosa; las jacarandas se encuentran con los maizales, las viñas y las ceibas. Las cañas habitan con las rosas coloradas, los claveles, nardos y margaritas. Hay piñas, fresas y cerezas. Los territorios americanos son transitados por mayas y quechuas, y los personajes de los cuentos folclóricos como Caperucita Roja, La Cenicienta y Sinbad también tienen cabida.

En *Ternura* asoma el lado más “maternal” de Dios, como quien mece y arrulla a sus hijos, tal cual ocurre en:

MECIENDO

.....

Dios Padre sus miles de mundos
Mece sin ruido.
Sintiendo su mano en la sombra
Mezo a mi niño.¹⁷

O el caso de:

ME TUVISTE

.....

Duérmete, mi niño,
duérmete sonriendo,
que es Dios en la sombra
el que va meciendo.¹⁸

De la canción de cuna en que aparece Dios como quien arrulla a sus hijos hay una transición a la ronda que es mucho más alegre

¹⁷ Gabriela Mistral, *Ternura*, en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *op.cit.*, p. 91.

¹⁸ *Ibid.*, p. 98.

y ahí emplea la autora la figura del Hijo. Ya no se trata de una criatura que es mecida y reposa sino de seres que cantan, bailan, tiemblan, giran, se emocionan y conmueven desde el anochecer hasta el amanecer:

JESÚS

Haciendo la ronda
se nos fue la tarde.
El sol ha caído:
la montaña no arde.

Pero la ronda seguirá
aunque en el cielo el sol no está.

Danzando, danzando,
la viviente fronda
no lo oyó venir
y entrar en la ronda.

Ha abierto el corro, sin rumor,
y al centro está hecho resplandor.

Callando va el canto,
callando de asombro.
Se oprimen las manos,
se oprimen temblando.

Y giramos alrededor
y sin romper el resplandor...
Ya es silencio el corro,
ya ninguno canta:
se oye el corazón
en vez de garganta.

¡Y mirando Su rostro arder,
nos va a hallar el amanecer!¹⁹

¹⁹ *Ibid.*, pp. 130-131.

La presencia del Ángel guardián no se hace esperar, así como el de las bendiciones y la alusión a la Sagrada Familia en varios poemas donde se evoca el nacimiento de Jesús: y resulta mucho más visual la importancia del arrullo que la autora ha trastocado para hacer que el bestiario participe. Así, en “El establo” hay bueyes, ovejas, cabritos, faisanes, ocas, gallos y mirlos, todos rindiendo homenaje a un Dios niño donde sus padres terrenales no son capaces de tenerlo en brazos porque están participando todos los animales en cuidar del crío:

EL ESTABLO

Al llegar la medianoche
y al romper en llanto el Niño,
las cien bestias despertaron
y el establo se hizo vivo.

Y se fueron acercando,
y alargaron hasta el Niño
los cien cuellos anhelantes
como un bosque sacudido.

Bajó un buey su aliento al rostro,
y se lo exhaló sin ruido,
y sus ojos fueron tiernos
como llenos de rocío.

.....

Y la Virgen, entre cuernos
y resuellos blanquecinos,
trastocada iba y venía
sin poder coger al Niño.

Y José llegaba riendo
a acudir a la sin tino.

Y era como bosque al viento
El establo conmovido...²⁰

A propósito de “las nanas” o arrullos y de las rondas, con motivo de la reimpresión de *Ternura* en 1945, pidió el editor a Gabriela Mistral que aclarase cuál era el origen de aquéllos. La chilena escribió “Colofón con cara de excusa”, un pequeño ensayo anexo al libro en que elucubraba sobre el posible punto de partida de dichos géneros. Por principio le parece que la canción de cuna es “cosa que la madre se regala a sí misma y no al niño que nada puede entender” y después reflexiona sobre lo que le parece paradójico, que en América, siendo criollos y con el ritmo por dentro, la mujer haya sido tan poco creadora en cuanto a la música:

Seguramente los «arrullos» primarios, los folclóricos, que son los únicos óptimos, salieron de pobrecitas mujeres ayunas de todo arte y ciencia melódicos. Las primeras Evas comenzaron por mecer a secas, con las rodillas o la cuna; luego se dieron cuenta de que el vaivén adormece más subrayado por el rumor; este rumor no iría más lejos que run-run de los labios cerrados.

Pero pronto le vino a la madre un antojo de palabras enderezadas al niño y a sí misma. Porque las mujeres no podemos quedar mucho tiempo pasivas, aunque se hable de nuestro sedentarismo y menos callarnos por años. La madre buscó y encontró, pues, una manera de hablar consigo misma, meciendo al hijo, y además comadreando con él, y por añadidura con la noche, «que es cosa viva».

La canción de cuna sería un coloquio diurno y nocturno de la madre con su alma, con su hijo, y con la Gea visible de día y audible de noche.²¹

Este tipo de nanas son una especie de conjuro contra la noche, contra la espera en medio de las tinieblas, un llamado al Creador, una conexión con la fuente, un exorcismo contra los habitantes de la oscuridad y los tres goznes hacia la puerta que conduce al sueño tranquilo y reparador:

²⁰ *Ibid.*, pp. 106-107.

²¹ *Ibid.*, p. 210.

Los que han velado enfermos, o pernoctado en el campo, y las que conocen la espera de marido o hermano, todos los que viven en vela, saben bien que la noche es persona plural y activa. «La noche es legión», como dice del Demonio el Evangelio. Tal vez nos engañamos creyendo que la luz multiplica las cosas y que la noche las unifica. La verdad sería que la tiniebla, fruto enorme y vago, se aparte en gajos de rumores. Al agrandarlo todo, ella estira el ruido breve y engruesa el bulto pequeño, por lo cual vienen a ser muy ricas las tinieblas. La madre desvelada pasa, pues, a convivir este mundo subterráneo que la asusta con su falsa inmensidad y la fertiliza con su misterio numeroso.

La mujer no solo oye respirar al chiquito; siente también a la tierra matriarca que hierve de prole. Entonces se pone a dormir a su niño de carne, a los de la matriarca y a sí misma, pues el «arrorró» tumba al fin a la propia cantadora...²²

¿Hay tradición alguna de literatura infantil y juvenil en Latinoamérica como la existente en Europa? Gabriela Mistral consideró que durante cuatro siglos “el pueblo criollo” más bien tomó en préstamo las canciones de cuna venidas de España: “rumiando pedazos de arrullos andaluces y castellanos que son maravilla de gracia verbal. Nosotras tal vez hemos armado algunas frases sobre los alambres ancestrales o hemos zurcido con algunos motes criollos las telas originales”.²³ Toca entonces un tema mucho más espinoso: si la canción de cuna es cantada por la madre que amamanta a su hijo, ¿qué va a suceder con todos aquellos que no son amamantados o dependen de la “aya”? Tiene que ser forzosamente la “madre fuente” la portadora de los arrullos para que surtan efecto en una nueva generación de hombres:

Nuestras abuelas amamantaban, nuestra madre también, a Dios gracias; después sobrevino una caída de la maternidad corporal tanto en disminución de los hijos como en la rehúsa de muchas mujeres a criar, a ser la “higuera de leche” de los cuentos.

¿Quién va a hacer, pues, estas canciones? [...] La cantadora mejor será siempre la madre-fuente, la mujer que se deja beber casi dos

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 211.

años, tiempo bastante para que un acto se dore de hábito, se funda y suelte jugos de poesía.²⁴

¿Por qué la autora dedicó tiempo a la creación de las nanas? Como ella misma lo explica, por varios motivos que se conjugaron: el gusto personal, la herencia, la solidaridad con las mujeres, el amor a los niños y el respeto profundo al sueño. También, sobra decir, porque son esa especie de trampolín entre el sueño cotidiano y aquél de la eternidad, entre el regazo materno y el Divino:

Las hice mitad por el regusto de los “arrullos” de mi infancia y mitad por servir la emoción de otras mujeres; el poeta es un desata-nudos y el amor sin palabras nudo es, y ahoga.

[...] Sigo escribiendo “arrullos” con largas pausas; tal vez me moriré haciéndome dormir, vuelta madre de mí misma, como las viejas que desvarían con los ojos fijos en sus rodillas vanas [...]

Pudieran no servir a nadie y les haría lo mismo. Tal vez a causa de que mi vida fue dura, bendije siempre el sueño y lo doy por la más ancha gracia divina. En el sueño he tenido mi casa más holgada y ligera, mi patria verdadera, mi planeta dulcísimo. No hay praderas tan espaciosas, tan deslizables y tan delicadas para mí como las suyas.

Algunos trechos de estas canciones —a veces uno o dos versos logrados— me dan la salida familiar hacia mi país furtivo, me abren la hendidura o trampa de la escapada. El punto de la música por donde el niño se escabulle y deja a mala madre burlada y cantando inútilmente, ese último peldaño me lo conozco muy bien: en tal o cual palabra, el niño y yo damos vuelta la espalda y nos escapamos dejando caer el mundo, como la capa estorbosa en el correr...

Quiero decir con esta divagación que no perdí el “arrullo” de los dos años: me duermo todavía sobre un vago soporte materno y con frecuencia paso de una frase rezagada de mi madre o mía, al gran regazo oscuro de la Madre Divina que desde la otra orilla me recoge como a un alga rota que fue batida el día entero y vuelve a ella.²⁵

En cuanto a las “rondas” Gabriela Mistral tuvo sus mejores ejemplos en la poesía popular española, la provenzal y la italiana medieval cuya riqueza no tenía comparación con lo que ella opinaba:

²⁴ *Ibid.*, p. 211.

²⁵ *Ibid.*, pp. 212-213.

“estaba en pañales el género infantil en toda la América nuestra: tanteos y más tanteos”.²⁶ La poetisa se consideró a sí misma una cazadora de “la lengua infantil”, una escudriñadora de sus expresiones y al ser su escritura vehículo que transportara imágenes y sentimientos, su modestia fue mucho más grande al contemplar su obra a distancia como para escribir:

Cuando leo mis poesías más o menos escolares, y más aún cuando las oigo en boca de niño, siento una vergüenza no literaria sino una quemazón real en la cara. Y me pongo, como los pecadores atribulados, a enmendar algo, siquiera algo: dureza del verso, presunción conceptual, pedagogía catequista, empalagosa parlería. Esta ingenuidad un poco grotesca de corregir unos versos que andan en boca de tantos, me durará hasta el fin.

[...] Mientras más oigo a los niños, más protesto en contra mía, con una conciencia apurada y hasta un poco febril... El amor balbuciente, el que tartamudea, suele ser el amor que más ama. A él se parece el pobre amor que yo he dado a los chiquitos.²⁷

El 10 de diciembre de 1945 Gabriela Mistral recibió el Premio Nobel de Literatura en Estocolmo, Suecia. Fue la primera escritora en Latinoamérica en haber recibido tal distinción. Por aquel entonces habían transcurrido ya cuatro años en que se había suspendido la entrega del Premio debido a la Segunda Guerra Mundial. Debemos recordar, además, que con excepción de la condecoración concedida a Rabindranath Tagore, los galardonados habían sido europeos y había una disposición a recuperar la poesía lírica que desde la premiación a Yeats no se había vuelto a considerar.

Hjalmar Gullberg, miembro de la Academia Sueca, quien se caracterizaba por su estilo innovador, participó tanto en la selección de Gabriela Mistral como en la difusión de su poesía en Suecia así como en el discurso de entrega del premio y señaló, a propósito de *Los sonetos de la muerte*, que: “«una banal tragedia cotidiana» pierda «su carácter privado» y haga entrar «en la literatura universal» a Lucila Godoy Alcayaga, convertida ya para

²⁶ *Ibid.*, p. 213.

²⁷ *Ibid.*, pp. 214-215.

siempre en Gabriela Mistral, «la reina espiritual de toda la América Latina»²⁸

Hay, sin embargo, en el discurso de Gullberg una velada comparación entre la autora iberoamericana que se había hecho merecedora al Nobel y la primera escritora que lo recibió, la sueca Selma Lagerlöf en 1901, ambas maestras. De Gabriela Mistral se mencionó que “había llegado a convertirse en cantora de «la misericordia y la maternidad», de «los alimentos primordiales de la vida humana»²⁹.

Y es en este punto donde bien valdría la pena una reflexión de los elementos paraliterarios del Premio. Se subraya el hecho de que estas dos escritoras: una sueca y la otra latinoamericana, compartiesen el hecho de haber sido maestras, pero se deja de lado mencionar las muchas coincidencias que hubo en la apuesta que ambas hicieron por la niñez y la juventud con sus escritos. La una con sus cuentos, la otra con sus canciones de cuna, rondas y poesía escolar, ambas abrevando en la milenaria fuente hebrea, la Biblia. Entre el tiempo en que uno y otro reconocimiento fueron entregados, dos guerras mundiales había ya tenido lugar y una de ellas acababa de finalizar. Me pregunto si en aquél “espíritu universalista” de Alfred Nobel llegó a considerarse de manera consciente el hecho de que había un espíritu por el que habría que trabajar y tener fe, por la niñez, por los hombres y mujeres del mañana... Es cierto, las similitudes entre las autoras no radican ahí únicamente, pero bien vale la pena concentrarnos en esa “misericordia y maternidad, alimentos primordiales de la vida humana”³⁰ que tiñeron su escritura entre las guerras y en una época en que, considerada un género menor, la literatura infantil y juvenil ni siquiera se hacía merecedora a premio alguno. Curiosamente, como vimos al principio, no pasarían muchos años en que en otro país, Suiza, se hiciera un reconocimiento equivalente al Nobel pero para esta otra literatura con el “Hans Christian Andersen” a partir de 1956.

²⁸ Dario Villanueva, “Gabriela Mistral: el significado de un Nobel”, en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *op.cit.*, p. CI.

²⁹ *Ibid.*, p. CVII. Citado del discurso de Hjalmar Gullberg durante el acto de entrega del galardón.

³⁰ *Ibid.*

Hagamos un breve recorrido por la vida de la primera escritora galardonada con el Nobel. Selma Lagerlöf, autora sueca nacida en 1858, trabajó como profesora de primaria antes de consagrarse por completo a la literatura. En 1891 se publicó su primera novela *Gösta Berlings saga* –revalorada por las feministas danesas y suecas–, y entre 1906-1907 los dos tomos de *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*, conocida en español como *El maravilloso viaje de Nils Holgersson*, dedicada a los niños y que forma parte del patrimonio de este género a nivel mundial.

La novela fue escrita a petición de la Asociación Nacional de Profesores de Suecia para que los alumnos aprendieran sobre la geografía y el folclor de su país. Se trata de una novela de formación en que Nils Holgersson, un jovencito de 14 años sin oficio ni beneficio hace una promesa a un elfo y no la cumple. En castigo se le empequeñece como a un pulgarcito y pronto descubre que entiende el lenguaje de los animales. Uno de los gansos en la granja de su padre escapa con una parvada de gansos salvajes en plena migración y Nils vuela prendado al cuello del ave. Son muchas las aventuras que vive y poco a poco se va ganando el respeto de los palmípedos por su comportamiento integral. Finalmente regresa a casa, el encantamiento ha terminado y sus padres se sienten orgullosos de él.³¹

La obra fue un éxito que pronto se tradujo al inglés, alemán y danés. El estilo de la autora fue comparado con el de Hans Christian Andersen y el de Rudyard Kipling. Selma Lagerlöf trabajó con el cuento, la leyenda y la novela. Buena parte de su producción tuvo gran éxito entre el público infantil, particularmente *Kristuslegender* (Las leyendas de Cristo) en 1904 y *Pagbok* (Diario) en 1932, que es su biografía. La ambientación y geografía de sus obras abarcó desde las granjas rurales suecas hasta la naturaleza escandinava o las lejanas tierras de Oriente Medio, particularmente de Jerusalén. Lagerlöf, al igual que Mistral, posó la vista en el terreno espiritual que la acompañó como credo personal en sus escritos.

Como parte de las colecciones de cuentos de todo el mundo y de diversos autores se encuentra “El petirrojo”, de Selma Lagerlöf,

³¹ Esta obra tuvo gran influencia en los libros de viajes escritos en México, en su mayoría por extranjeros, que sentían admiración por la geografía. Ejemplo de ellos tenemos *El maravilloso viaje de Nico Huehuelt a través de México* de Anna Muriá, y *Los niños de la Pakanda* de Ulf Löfgren.

quien abrevando en el Génesis de la *Biblia* ofrece una versión de cómo formó Dios todo lo creado y cómo, al llegar al petirrojo, debido a la escasez de pintura roja y ante el extrañamiento del ave por el nombre que portaba y nada tenía que ver con sus colores, le profetiza que habrá de hacerse merecedora de tal tinte. A lo largo de las generaciones de estas aves, la búsqueda por la mancha roja se ha convertido en una leyenda y, no obstante los múltiples y variados intentos por conseguirlo, los esfuerzos han resultado infructuosos. Casi todo han probado: desde el tallarse el pecho con fuerza hasta cantar con las más elevadas notas, pero nada ha dado resultado.

Al igual que la chilena Gabriela Mistral, la autora sueca vuelve a la fuente hebrea, pero esta ocasión totalmente focalizada en el *Nuevo Testamento* y la historia de Jesucristo y su crucifixión. En su narración, una pajarita está dando de comer a sus polluelos cuando es testigo de una muchedumbre que abuchea, escupe y se burla de un hombre que carga una cruz. Junto con sus hijos expresa su indignación y también la enorme impotencia de no ser un águila para tener garras y así arrancarle los clavos. Empero, armada de valor vuela hasta el lugar en que Cristo ha sido ya crucificado y se acerca a él para, por lo menos, quitarle una de las espinas de su corona. En ese momento una gota de sangre cae en su pecho y el salvador le dice que aquella promesa hecha por Dios en el día de la creación por fin se ha cumplido, a partir de ese momento todas las generaciones de petirrojos portarán una mancha roja en el pecho, recuerdo de su singular valentía y misericordia en aquél Viernes Santo.

La pajarita, sin embargo, llena de tristeza por no haber podido hacer nada más por el inocente, regresa con sus hijos que con gran sorpresa advierten el color rojo de la madre que les dice es sangre de la pobre víctima y al enjuagarse no quedará nada. Para asombro de todos no sólo permanece indeleble la marca en el pecho de la progenitora sino que los hijos observan cómo son todos merecedores de tal bendición.

A Selma Lagerlöf se le distinguió con el Premio Nobel de Literatura en 1909 y fue la primera escritora en recibirlo en su propia tierra natal. Gabriela Mistral lo recibió en 1945 y llena de admiración y asombro por las similitudes que encontraba entre ella y la primera laureada —empezando por su desempeño docente—, no dudó en conocer a la escritora sueca en aquella oportunidad.

Jella Lepman, periodista alemana nacionalizada norteamericana, fundó la “Jugendbibliothek” de Munich en 1949. Víctima del racismo, su gran objetivo en la vida fue la comprensión entre los países y ello sólo podría lograrse desde la niñez, contando con un acervo bibliotecario para ellos proveniente de todas partes del mundo. En 1946 inició su idea con una exposición itinerante de libros para niños de diferentes países y en diferentes idiomas. En 1948 consiguió apoyo de la Fundación Rockefeller de Nueva York y la American Library Association, así inició con una biblioteca que contaba con 30,000 libros en 30 lenguas. Lo que comenzó como una biblioteca provinciana en Alemania adquirió dimensiones internacionales.

En 1951 la periodista organizó un encuentro entre países en torno al tema “los libros para niños y la convivencia entre naciones”. Asistieron doscientos cincuenta participantes y el discurso inaugural estuvo a cargo de José Ortega y Gasset, quien instó a que la lectura fuese mucho más que saber, el pivote para desarrollar la creatividad e imaginación del niño.³²

Se formó un comité internacional que en 1953 daría vida a lo que hoy en día se conoce como IBBY (International Board on Books for Young People) cuyo interés es ayudar al desarrollo de las literaturas nacionales y al intercambio entre naciones. Se estimula a que los mejores libros para niños tengan una difusión más amplia. A partir de 1956 y de manera bianual se otorga la medalla Hans-Christian Andersen al autor cuya obra haya contribuido de manera destacada en la literatura infantil. A partir de 1966 también se premia al ilustrador.

En aquel 1945 en que la poetisa chilena Gabriela Mistral fue laureada con el Nobel lo mismo que la sueca Selma Lagerlöf en 1909, no existía la medalla Hans-Christian Andersen, que es su equivalente en la literatura infantil y juvenil, pero definitivamente existía una inquietud mundial por la apuesta que se haría en el planeta tras las guerras mundiales. En esa primera mitad del siglo xx y en plena orfandad cósmica era necesario recurrir a los valores de la ternura y la misericordia, reconsiderar la figura materna.

En los primeros años de la segunda mitad del siglo xx la literatura infantil y juvenil fue vista con nuevos ojos y la segunda

³² Marc Soriano, *op.cit.*, pp. 370-371.

autora premiada con el Andersen fue Astrid Lindgren de Suecia, en 1958, sólo un par de décadas más tarde una latinoamericana sería distinguida: Lygia Bojunga Nunes, de Brasil, en 1982.

Toda esta cuestión de los premios trae a colación no sólo el papel de los escritores sino el de los lectores, pues independientemente de su sino y las convicciones que con el tiempo lleguen a tener debieron haber empezado por una “papilla de letras”.

Bibliografía

- Carpenter, Humphrey y Mari Prichard. *The Oxford companion to children's literature*. Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1984.
- Horan, Elizabeth y Doris Meyer. *Esta América nuestra. Correspondencia 1926-1956 Gabriela Mistral/ Victoria Ocampo*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2007.
- Lagos Carmona, Guillermo. *Gabriela Mistral en México. Premio Nobel de Literatura*. (Biblioteca Enciclopédica Popular No.87). México, Secretaría de Educación Pública, 1945.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA-ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA. *Gabriela Mistral en verso y prosa. Antología. Edición conmemorativa*. Madrid, Alfaguara, 2010.
- Rey, Mario. *Historia y muestra de la literatura infantil mexicana*. México, SM Ediciones, 2000.
- Soriano, Marc. *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*. Trad. de Graciela Montes. Buenos Aires, Colihue, 1995.

Bibliografía electrónica

- “Gabriela Mistral-Biography”. *Nobelprize.org*. 12Jul2011. DE: http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1945/mistral-bio.html.
- El huevo de chocolate. El “huevo” más “guachi”. Gabriela Mistral para niños (1880-1957). DE: <http://www.elhuevodechocolate.com/poesias/poesia9.htm> [26/08/2011].
- Valenzuela Fuenzalida, Álvaro. “Gabriela Mistral y la reforma educacional de José Vasconcelos. Reencuentro”, septiembre, número 034. Universidad Autónoma Metropolitana- Xochimilco. Distrito Federal México, pp. 9-27. DE: <http://redalyc.uaemex.mx> [26/08/2011].

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS: UNA MIRADA AL MUNDO MÁGICO AMERICANO

Tomás Bernal Alanis*

Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propicio su caudal de mitologías. ¿Pero qué es la historia de América sino una crónica de lo real maravilloso?

Alejo Carpentier

Resumen

Miguel Ángel Asturias es parte fundamental de la búsqueda de una conciencia y una literatura propia, de crear mundos acordes con el espíritu y con la magia de nuestras tierras americanas. El mundo mítico del ayer y la problemática indígena actual encuentran en la obra narrativa, poética y dramática de Asturias una expresión compleja y rica, de un lenguaje desbordante que descuella en la frontera del sueño y la vigilia, de mostrar esa realidad con la fuerza de nuevas recreaciones del mundo del pasado dando pie a esa corriente literaria conocida como *el realismo mágico*, origen de una tradición y un canon con la experiencia única de la realidad latinoamericana.

Abstract

Miguel Ángel Asturias is a key writer in the search for a true Latin American conscience and literature. He is also a master in the creation of worlds that reflect the spirit and magic of our Latin American lands. Mythic universes of the past and the problems native peoples face today find in Asturias's narrative, poetry, and

* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

theater a most rich and complex expression. By means of a language that blurs frontiers between the dreamlike and the objective, Asturias recreates the world of the ancients and advances magic realism, a literary trend and canon deeply rooted in the unique Latin American experience.

Palabras clave/Key words: Realismo mágico, superposición cultural, latinoamericanismo / Magical realism, cultural overlapping, Latin Americanism.

El escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias (1899-1974) cultivó numerosos géneros literarios: ensayo, poesía, teatro y novela. Dentro de su prolija obra se encuentran algunas que se pueden considerar clásicas o dignas representantes del canon. A partir de Asturias se rescata eso que se ha dado en llamar realismo mágico.

Pionero de esta corriente, Asturias ha sido una influencia innegable en autores como: Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Isabel Allende, sólo por nombrar una línea temática que lleva más de medio siglo. Sus obras *Leyendas de Guatemala* (1930), *El señor presidente* (1946) y *Hombres de maíz* (1949) podrían conformar parte importante de las ideas centrales del discurso literario de Miguel Ángel Asturias: la presencia y vigencia del mito, el omnipotente poder personal y una literatura de los pueblos latinoamericanos que intenta descifrar el mundo mágico y cotidiano que envuelve las historias individuales y colectivas en un estado de vigilia que flota entre la realidad y la ficción. Un sueño permanente de encuentros y desencuentros entre el pasado y el presente, como lo expresa el estudioso Joaquín Marco: “De un lado, una zona importante de sus modos narrados responde a inquietudes político-sociales; de otro, en estos mismos mundos podemos descubrir la atención del novelista hacia una zona profunda y maravillosa de América: sus mitos.¹

¹ Joaquín Marco, *La nueva voz de un continente. Literatura hispanoamericana contemporánea*, p. 32.

El interés de Miguel Ángel Asturias por el folklore de la América antigua es patente en la configuración de una tradición que se construye con él mismo y con otros escritores, como el cubano Alejo Carpentier, quien en 1949 en un soberbio ensayo *De lo real maravilloso americano* realizaba una declaratoria literaria que el mismo Asturias había hecho patente en sus creaciones:

sin darse cuenta aún que, en ese mundo, los acontecimientos que ocupan al hombre suelen cobrar un estilo propio en cuanto a la trayectoria de un mismo acontecer. Arrastraba el latinoamericano una herencia de treinta siglos, pero, a pesar de una contemplación de hechos absurdos, a pesar de muchos pecados cometidos, debe reconocerse que su estilo se va afirmando a través de su historia.²

Es el acontecer de la crónica –siguiendo a los cronistas de la conquista española– el diario del transcurrir de un pueblo, de una gente que ve en el pasado los augurios y el destino de su presente. Aquí *Cien años de soledad* es el epígono de una larga historia de búsqueda de esos espíritus que habitan el alma americana, así como la novela *El señor presidente* (1946) es precursora de *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier, *Yo el supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos y *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez.

La aparición de pensadores como José Vasconcelos y José Carlos Mariátegui, y el surgimiento de movimientos sociales como el indigenismo a nivel continental, trascienden la problemática de lo nacional para convertirse en un desafío para todos los países latinoamericanos, dando así una unidad de preocupación y resolución a los nudos temáticos e históricos como: el mestizaje, el problema del indio, el inmigrante, la dualidad barbarie-civilización, el mundo indígena vs. el mundo ladino, lo rural y lo urbano, la tradición y la modernidad, todo lo cual aparece con fuerza en tanto problema de identidad.³

El escritor Miguel Ángel Asturias se mueve entre el mundo antiguo americano y las resonancias de éste en una modernidad siempre inconclusa y llena de contradicciones. Con la escritura

² Alejo Carpentier, *De lo real maravilloso americano*, p. 33.

³ Para mayor información véase Rosalba Campra, *América Latina: la identidad y la máscara*, y Jean Franco, *La cultura moderna en América Latina*.

del autor guatemalteco, la condición del mundo indígena encuentra un espacio para la edificación de una tradición literaria que rebasa por mucho los límites geográficos de una división política, para convertirse en materia de introspección sobre nuestro pasado.

Las formas de gobernar propias del mundo americano, entre el sueño de la democracia y la cruda y recurrente fuerza de los gobiernos militares basados en el uso de la violencia y represión hacia sus pueblos, son una constante que deja una cicatriz histórica en el rostro de los pueblos latinoamericanos. Las voces de protestas son silenciadas, perseguidas, el miedo a la noche se convierte en un miedo ancestral que recorre los caminos de los pueblos y las calles de las ciudades. El espíritu bolivariano y la raza cósmica cimbran las conciencias por construir una identidad del latinoamericano, entre las brumas del pasado y las incertidumbres del presente, la escritura se convierte en una especie de conciencia, en la voz interior del ayer que nos habla al oído para recordarnos nuestro pasado.

La escritura de Miguel Ángel Asturias no es ajena a estos tópicos y problemáticas, su obra y estilo son la búsqueda de esa voz ancestral que nos da firmeza para enfrentar los retos de nuestra modernidad. La obra literaria de Asturias represente un puente hacia nuestras conciencias, y el trazarlo es una pasión, como lo expresó Eduardo Galeano: “Encender la imaginación y la memoria, revelar lo escondido: ¿puede la literatura reivindicar mejor función en estos tiempos y en estas tierras nuestras? La cultura dominante, cultura de los sucedáneos de la vida, enmascara la realidad y anestesia la conciencia.”⁴

La casa de Asturias es su escritura, su pasión es conocer los distintos niveles de la edificación de la historia de Guatemala. Reconocer el rostro del país como una superposición de culturas, en un tejido ancestral en el cual se sigue bordando el ropaje actual de los indios y ladinos que transitan por un mundo diferenciado por el presente.

⁴ Eduardo Galeano, “¿Una pasión inútil?”, p. 21.

La obra

Podríamos iniciar con un pensamiento del poeta T. S. Eliot para remarcar la importancia y trascendencia de una obra como la del escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias: “Este sentido histórico, sentido de lo atemporal y de lo temporal, así como de lo atemporal y lo temporal reunidos, es lo que hace tradicional a un escritor; es, también, lo que hace a un escritor más agudamente consciente de su lugar en el tiempo, de su propia contemporaneidad.”⁵

Toda la obra de Asturias está cruzada con gran fuerza por la presencia del tiempo, de un tiempo cíclico que se renueva cotidianamente a través de la vida de sus personajes. En ella se encuentra enraizado el mito, elemento dinámico para construir realidades y destruir sueños. Lo real en Asturias es un estado permanente de la naturaleza americana con su simplicidad y a la vez complejidad para explicar el actuar de sus personajes en una sociedad que se debate entre el ayer y el hoy.

Hijo de su tiempo, lleno de exilios y dictaduras, a Miguel Ángel Asturias le tocó vivir los procesos de una reforma agraria conservadora, de una época dominada por las botas militares y por un sentido en la búsqueda del alma guatemalteca. Asturias alcanzó la dimensión universal que heredaría en otros autores guatemaltecos como Luis Cardoza y Aragón y Augusto Monterroso, a quienes delegaría el rescate específico de la cultura de Guatemala.

Asturias se tituló en Derecho en 1923 con una tesis sobre el problema social del indio, trabajo con ecos positivistas que el mismo autor conservaría a lo largo de su carrera literaria. Viaja ese año a París e inicia su estudio de la gran cultura maya. Ahí le deslumbra el texto del *Popol-Vuh*, del cual será un fiel seguidor en las tradiciones de una rica cultura quiché. De este encuentro con la cultura ancestral, todavía latente y viva, va a publicar su primera obra *Leyendas de Guatemala* (1930), que no es más que el reencuentro consigo mismo y su pasado cultural. En 1946 publica *El señor presidente*, novela que impactó el ambiente político en Guatemala cuando gobernaba el dictador Manuel Estrada Cabrera, y creó una tradición literaria de obras dedicadas a esos personajes recurrentes en la historia

⁵ T. S. Eliot, *Lo clásico y el talento individual*, p. 66.

latinoamericana: los dictadores militares. En 1949 aparece otra obra emblemática *Hombres de maíz* donde las fuerzas mágicas del pasado se enfrentan a las fuerzas presentes de un mercado capitalista que gobierna las relaciones entre los hombres.

Posteriormente aparece la llamada “trilogía bananera”, con *Viento fuerte* (1950), *El papa verde* (1954) y *Los ojos de los enterrados* (1960), donde realiza una denuncia de los intereses extranjeros en el país y del papel que juega la empresa United Fruit Company en la economía del país. En la cuentística sobresalen *El alhajadito* (1961) y *El espejo de Lida Sal* (1967). En 1963 aparece la novela *Mulata de tal*, en 1969 *Maladrón* y en 1972 *Viernes de Dolores*. Entre otras obras escribió el relato *Torotumbo* (1972), la pieza teatral *La audiencia de los confines* (1957) y el poemario *Mensajes indios* (1958). Además de ganar en 1967 el Premio Nobel de Literatura, fue un gran diplomático que representó a su nación por muchos países. Asturias murió en 1974.

La magia americana

Desde la misma Conquista hecha por los españoles su grado de asombro fue múltiple. Las comparaciones fueron ineludibles y desde ahí se originó la disputa por el nuevo mundo. Los ojos de los conquistadores quedaron maravillados ante el mundo “exótico”, lejano e incomprensible de los pobladores y la geografía americana. Pero el acto de robar se explica en *Maladrón*: “¡Lo tomado de estas tierras nos pertenece, no porque lo robamos!, gritó; enfrente sólo tenía la noche inmensa: ¡Nos pertenece por derecho de conquista, es como el que a tomar lo que es suyo y que ha sido en abandono y olvido! ¡Por la señal de la cruz del Maladrón, persígnanos, Conquistador!”⁶

El derecho de conquistar legitima una violencia que justifica lo propio frente a lo ajeno. Es el canto atemporal de la visión de los vencidos, el canto agonizante de un mundo ante la imposición de otro. La conquista militar y la conquista espiritual ponen las piedras fundacionales del nuevo edificio social: la sociedad colonial. Las estructuras se resquebrajan pero hay que construir

⁶ Miguel Ángel Asturias, *Maladrón*, p. 95.

otras. El mundo de las ruinas es ocupado por otros dioses y templos, el proceso de la simbiosis cultural ha comenzado, el pasado no será olvidado totalmente, la profundidad de las creencias seguirán vivas y renacerán como el ave fénix. O es acaso como lo ha expresado el crítico literario Fernando Alegría:

¿Habrá que aceptar, entonces, el libro de Asturias como un documento folklórico, una floración moderna de la vieja civilización maya? No lo creo. La novela de Asturias es el resultado de un curioso fenómeno de culturas superpuestas. Los especialistas en arquitectura y escultura barroca americana pueden distinguir con facilidad entre dos motivos iguales en apariencia, pero debidos uno a la mano de un indígena y el otro a la mano de un europeo.⁷

Son *Leyendas de Guatemala* (1930) y *Hombres de maíz* (1949), las obras cumbres de un lenguaje mágico, mítico y telúrico sobre las tierras americanas. *Hombres de maíz*, es un canto desgarrador sobre el mundo ultrajado del indígena y su relación ancestral con la tierra: “El maíz empobrece la tierra y no enriquece a ninguno. Ni al patrón ni al mediero. Sembrado para comer es sagrado sustento del hombre que fue hecho de maíz. Sembrado por negocio es hambre del hombre que fue hecho de maíz.”⁸

Leyendas de Guatemala son el canto a un pasado vivo, presente en el mundo del indio guatemalteco, de esas realidades superpuestas en el tiempo y en el espacio, donde Asturias define y sintetiza magistralmente la historia guatemalteca en el siguiente pasaje:

Es una ciudad formada de ciudades enterradas, superpuestas, como los pisos de una casa de altos. Piso sobre piso. Ciudad sobre ciudad. ¡Libro de estampas viejas, empastado en piedra con páginas de oro de Indias, de pergaminos españoles y de papel Republicano!... Dentro de esta ciudad de altos se conservan intactas las ciudades antiguas. Por las escaleras suben imágenes de sueño sin dejar huella, sin hacer ruido. De puerta en puerta van cambiando los siglos. En

⁷ Fernando Alegría, *Literatura y Revolución*, p. 85.

⁸ Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz*, pp. 15-16.

la luz de las ventanas parpadean las sombras. Los fantasmas son las palabras de la eternidad. El Cuco de los sueños va hilando los cuentos.⁹

Recorrido por la historia milenaria guatemalteca, la prosa de Miguel Ángel Asturias resalta las leyendas de una Guatemala que no termina por definirse como tal, de aquella que a los ojos del canon occidental no ha alcanzado la madurez y el reconocimiento de las letras universales. La vieja disputa entre lo nacional y lo cosmopolita encuentra en la obra de Asturias un campo propicio para la lucha entre lo americano frente a lo europeo. Esa situación de ser un viajero en la Europa ilustrada y el de conocer y vivir el mundo cotidiano de su país, hacen de él un maestro para la oposición, para buscar las rupturas y permanencias de esos dos mundos: el indígena y el ladino:

Vivió años fuera en distintas ocasiones, viajó mucho. Este cosmopolita tan parroquial vio a nuestra tierra como pródigo hijo suyo y como extranjero sorprendido por su “exotismo”, por su mágica “extravagancia”. Su calor es más visible para el extranjero que para el guatemalteco, sumergido en ello desde su nacimiento. En Asturias hubo, al unísono, esa capacidad inaugural de ser extranjero, de ser indio y ser ladino, mezclando lo cotidiano y lo onírico [...] Es en la escritura de Miguel Ángel que empieza, con fuerza y originalidad, a vivir el indio de las creaciones nuestras, y diría que con él empieza y termina.¹⁰

Esa crisis de identidad y del mismo desarrollo de las estructuras políticas de Guatemala hace de él un campo propicio para que la violencia se convierta en un estado permanente sobre las relaciones sociales. Éstas están dispuestas a conceder al poder y a la historia una fuerza desatada sobre esa multiculturalidad expresada en la sociedad guatemalteca: “El núcleo que articula las distintas novelas de Asturias es la búsqueda de la nacionalidad guatemalteca, tal como lo había propalado el escritor desde su realidad social en su juventud parisina.”¹¹ Por ello, de la obra de

⁹ Miguel Ángel Asturias, *Leyendas de Guatemala*, pp. 12-13.

¹⁰ Luis Cardoza y Aragón, *Miguel Ángel Asturias. Casi novela*, p. 16.

¹¹ Saúl Hurtado Heras, *La narrativa de Miguel Ángel Asturias. Una revisión crítica*, p. 115.

Asturias emana una fuerza incontrolable de lo telúrico, de esa raigambre en el pasado que se ha convertido en mito, en raíz de explicación de una realidad presente pero que tiene un legado inmemorial de nombres, olores, sabores y vientos atávicos, de una realidad múltiple que convive en el pueblo guatemalteco.

Pasado y presente, tradición y modernidad, son dicotomías del mundo milenario de Asturias. Su escritura está llena de significados donde el nahual y el brujo se enfrentan con la medicina moderna, donde los viejos ritos paganos y cristianos se convierten en un peligro para una sociedad con otros valores simbólicos y mercantiles, como se expresan en *Torotumbo*,¹² obra en la cual el simbolismo de Asturias alcanza una gran eficacia, trastoca lo natural y lo sobrenatural para expresar la violación de una niña indígena en un mundo de disfraces que cobran vida para tal acción, lo cual desencadenará la revuelta popular, como ejemplo de ese mundo mítico indígena que convive con fuerzas modernas del mercado y el capital. La fiesta se convierte en una verdadera rebelión indígena con ingredientes mágicos y mitológicos de una cultura que sigue sobreviviendo en la mentalidad del pueblo y sus rituales.¹³

Y el otro gran tema de Miguel Ángel Asturias fue el poder. Esa búsqueda vital del desarrollo ideológico tanto en Europa como en América Latina, en la búsqueda por discernir las propuestas políticas de los gobiernos dictatoriales que le tocó vivir. El crítico literario Claude Fell rescata esa imagen del poder en la novela *El señor presidente*, donde vibra un sentimiento de un miedo constante ante el hombre en el poder y sus mecanismos represivos:

Sin embargo, *El señor presidente* es, antes que todo, la novela del terror, en todas partes la fuerza bruta para solucionar el menor conflicto, el asesinato, la tortura, el calabozo. El Presidente del que apenas se entrevé una silueta negra es a la vez Lucifer y Tohil, el dios maya del fuego. El lector es capturado en una explosión de imágenes resplandecientes, trituradas, reiterativas, delirantes, alucinadas.¹⁴

¹² Miguel Ángel Asturias, *Torotumbo*.

¹³ *Los Premios Nobel*. Tomo 19.

¹⁴ Claude Fell, *Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea*, p. 123.

El miedo recorre las calles, las plazas, los callejones de una ciudad que vive un sentimiento de orfandad, de un pueblo que es querido, pero a la vez odiado por el señor presidente, ese que da los discursos patrióticos o condena enfáticamente a los enemigos. Es el gran árbitro, el único capaz de perdonar o castigar, es el que elige el rumbo del país con su gallardía o presencia: “¿No se pregunte, general, si es culpable o inocente: pregúntele si cuenta o no con el favor del amo, que un inocente a mal con el gobierno, es peor que si fuera culpable.”¹⁵

Como bien lo explica Luis Ernesto Pi Orozco, hay una dialéctica ineludible en la conformación histórica del dictador, de ese presidente que asume el cargo de un país basado en las armas como blasón de poder y dirigencia: “La existencia del dictador sólo es comprensible en tanto hay un pueblo al que sojuzga, explota y reprime; en complemento, la masa reducida en la sumisión se define por la presencia del individuo que la tiraniza.”¹⁶ La presencia de esta figura en las letras latinoamericanas es imponente y Miguel Ángel Asturias con *El señor presidente* sólo describió una realidad que lamentablemente sigue existiendo en estas tierras mágicas del Nuevo Mundo.

Colofón

Al concedérsele el Premio Nobel de Literatura en 1967 a Miguel Ángel Asturias, no premiaban a un hombre sino a una tierra, a su pasado y a su grandeza. Con su literatura que recobra los viejos mitos y la problemática contemporánea del pueblo guatemalteco, hace una verdadera geografía de los pueblos indios, de sus sueños y sus realidades. De ese espacio de la imaginación en las letras latinoamericanas que daban a conocer al mundo la riqueza ritual de un pueblo y su cultura, de esa fecundidad de un lenguaje y una vida plena de maravillas. El mundo mágico americano tiene en la voz y en la letra de Miguel Ángel Asturias, uno de sus más dignos representantes que revirtieron la realidad en la creación de un canon literario, “el realismo mágico”, que abría nue-

¹⁵ Miguel Ángel Asturias, *El señor presidente*, p. 58.

¹⁶ Luis Ernesto Pío Orozco, *El dictador latinoamericano en la narrativa*, p. 39.

vas rutas para la escritura en América Latina, sobre la piel de las letras universales.

Bibliografía

- Alegría, Fernando. *Literatura y Revolución*. México, Fondo de Cultura Económica, 1971.
- Asturias, Miguel Ángel. *El señor presidente*. Madrid, Unidad Editorial, 1999.
- . *El alhajadito*. Buenos Aires, Losada, 1970.
- . *El espejo de Lida Sal y otros relatos*. La Habana, Arte y Literatura, 1988.
- . *Hombres de maíz*. Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- . *Leyendas de Guatemala*. Madrid, Alianza Editorial/Losada, 1981.
- . *Maladrón*. Buenos Aires, Losada, 1969.
- . *Torotumbo*. Barcelona, Plaza & Janés, 1972.
- . *Viento fuerte*. Buenos Aires, Losada, 1967.
- . *Viernes de Dolores*. Buenos Aires, Losada, 1972.
- Bloom, Harold. *El canon occidental*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- Campra, Rosalba. *América Latina. La identidad y la máscara*. México, Siglo XXI, 1987.
- Cardoza y Aragón, Luis. *Miguel Ángel Asturias. Casi novela*. México, Era, 1991.
- Carpentier, Alejo. *De lo real maravilloso americano*. México, UNAM, 2004.
- Eliot, T. S. *Lo clásico y el talento individual*. México, UNAM, 2004.
- Fell, Claude. *Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea*. México, SEP, 1976.
- Franco, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. México, Joaquín Mortíz, 1971.
- Galeano, Eduardo. “¿Una pasión inútil?”. En *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 35, UAM, México, 2010, pp. 21-23.
- Hurtado Heras, Saúl. *La narrativa de Miguel Ángel Asturias. Una revisión crítica*. México, Universidad Autónoma del Estado de México/UNAM, 2006.
- Los premios Nobel y su fundador*. Madrid, Aguilar, 1959.
- Los Premios Nobel*. T. 19. Barcelona, Orbis, 1982.
- Marco, Joaquín. *La nueva voz de un continente. Literatura hispanoamericana contemporánea*. Madrid, Salvat, 1982.

- Paz, Octavio. *Obras selectas de Premios Nobel*. Barcelona, Planeta, 1994.
- Pi Orozco, Luis Ernesto. *El dictador latinoamericano en la narrativa*. México, Instituto Mexiquense de Cultura, 2009.
- Zweig, Stefan. *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*. Barcelona, Acantilado, 2011.

«CANTO DE AMOR A STALINGRADO»

José Francisco Conde Ortega*

Resumen

Pablo Neruda, poeta torrencial, tuvo a su disposición el caudal del idioma. Supo, con él, entender que su historia personal debía involucrarse en la historia del mundo. Por eso, supo que el aquí y el ahora implicaban una responsabilidad. Además, la sinceridad como virtud cardinal del poeta, lo convierte en uno de los autores más leídos. Multitud de lectores han hecho suyos poemas de Neruda. Cada uno de sus libros contuvo la posibilidad de establecer la tan necesaria comunicación con el lector. De este modo, “Canto a Stalingrado”, incluido en *Tercera residencia*, coincidió con su estancia en México. Lo leyó en un mitin en el Sindicato de Electricistas y suscitó incontables adhesiones. Dos de ellas son recordables, en tanto que involucran un espacio mítico y una dolorosa cercanía con la realidad mexicana. La realidad nos sigue lacerando, ahora más que nunca. El espacio sigue allí: *La Castellana*, ahora cercada por la ley nazi contra los fumadores. Signos de los tiempos.

Abstract

Pablo Neruda, plentiful poet, managed the torrent of language at will. He understood that his personal story should be intermingled with the history of the world. He knew that the here and now implied a responsibility. His honesty, a poet's virtue, has turned him into one of the most widely read authors nowadays. Many readers have made Neruda's poetry their own. Each of his works founded the bridges of communication with his readers. “Chant to Stalingrad,” included in *Third residence*, concurred with his stay in Mexico. Neruda read his poem at a meeting of the Electrical

* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

Workers Union arousing strong camaraderie. Two of such expressions should be remembered since they evoke a mythical space and a painful intimacy to Mexican reality. Reality keeps on chastising us, now more than ever. The location is still there: *La Castellana*, now subjected to the Nazi-like law against smokers. Signs of the times.

Palabras clave/Key words: *Tercera residencia*, SME, Efraín Huerta / *Third residence*.

Gabriel García Márquez, en alguno de sus *Cuentos peregrinos*, afirmó que Pablo Neruda era “lo más parecido a un Papa renacentista: glotón y refinado”. Lo había conocido en París. Luminosa intuición del autor de *Cien años de soledad*. Mejor: ardorosa certidumbre de la figura de un poeta que buscó hacer suya la conciencia de la historia a partir de un estar en el mundo. Ése podría ser el punto de partida para acercarse a una obra monumental que quiso ser constancia del compromiso de vivir, de la responsabilidad de asumirse ciudadano de un mundo agitamente compartido. Con casi todo el acervo de la lengua española en su voz, Neruda quiso ser fiel a su historia inmediata.

Nacido, casi, con la vigésima centuria, quien primero se llamó Neftalí Ricardo Reyes Basoalto, muy pronto decidió llamarse Pablo Neruda; y con este nombre, decir el mundo que le había tocado vivir. El aquí y el ahora como imperativos irrenunciables. Y escribe su propio retrato: “Soy omnívoro de sentimientos, de seres, de libros, de acontecimientos y batallas. Me comería toda la tierra. Me bebería todo el mar.”¹

Aspiración y certeza, búsqueda del compromiso, realidad en la médula de los huesos, Neruda entendió que ser poeta implicaba la ardua fatiga de interrogarse en el más atroz de los espejos: el de la conciencia cercada por semejantes; el del justo medio entre la historia personal y la de todos los hombres. Por eso su registro

¹ Citado por Alan Sicard, “Pablo Neruda: entre lo inhabitado y la fraternidad”, *apud. Pablo Neruda. Antología general*, p. xxix.

temático es tan amplio. Del sentimiento amoroso por la muchacha que todos soñamos –y perdemos o ganamos– de sus primeros libros, al descubrimiento de que el poema es, también, la mejor manera de invocar otras razones de la especie –libertad, justicia, esperanza...–, el trayecto es una consecuencia inevitable.

De *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* o *Crepusculario*, a *Residencia en la tierra*, existe solamente una depuración de la perspectiva. Luego, las *Odas elementales* y el *Canto general*, por ejemplo, significan la persistencia en el camino elegido, inscrito en una condición: la sinceridad como “virtud cardinal de su trabajo literario.”² La vasta obra poética es testimonio; los textos en prosa, la certificación. Por eso dice de sí mismo: “Comprendí que mi trabajo debía producirse en forma tan orgánica y total que mi poesía fuera como mi propia respiración, producto acompasado de mi existencia, resultado de mi crecimiento natural.”³

Palabras dichas en una conferencia, en 1962, señalan un alto en el camino no para cuestionarse, sino para confirmar una ruta de congruencia. Diez años antes había aparecido *Los versos del capitán*, en forma anónima. Él explicaría por qué, más tarde, en *Confieso que he vivido*, lo que vale la pena destacar es la manera en que, otra vez, se define y se afirma. Ahora son palabras inscritas en el vértigo de una pasión amorosa; pero son señales irrevocables que van completando un retrato existencial y de voluntad poética. Neruda hace aparecer la firma de Rosario de la Cerda en el prólogo de este libro. Por interpósita firmante se lee:

Él no podía amar de otra manera. Estos versos son la historia de nuestro amor, grande en todas sus manifestaciones. Tenía la misma pasión que él ponía en sus combates, en sus luchas contra las injusticias. Le dolían el sufrimiento y la miseria, no sólo de su pueblo, sino de todos los pueblos, todas las luchas por combatirlas eran suyas y se entregaba entero, con toda su pasión.⁴

Palabras clave que definen una vida y un compromiso poético. “Pasión” y “entereza” son la cifra que encierra una poesía caudalosa, torrencial; grande en sus caídas y en sus innumerables

² *Ibid.*, p. xxx.

³ *Loc. cit.*

⁴ Pablo Neruda, *Los versos del capitán*, p. 9.

aciertos. Una poesía en la que debía caber todo. Todo en el mundo tenía una oportunidad poética, así se apartara de las convenciones establecidas por determinados sectores. Una poesía “impura” justamente contaminada de historia, sangre y tierra: de amor y pasión por todas las cosas de este mundo. Y ya lo había escrito Neruda, en 1935, en el prólogo a la revista que hizo en Madrid, *Caballo verde para la Poesía*:

Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigiliias, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos.

La sagrada ley del madrigal y los decretos del tacto, olfato, gusto, vista, oído, el deseo de justicia, el deseo sexual, el ruido del océano, sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada, la entrada en la profundidad de las cosas en un acto de arrebatado amor, y el producto poesía manchado de palomas digitales, con huellas de dientes y hielo, roído tal vez levemente por el sudor y el uso.⁵

Y lo que en 1935 parecía algo más cercano a la intuición que a la certidumbre, esta forma de *Arte poética* fortaleció sus principios y depuró sus formas. Todo porque Neruda se supo, siempre, heredero de una tradición. Así, sus lecturas conforman un registro de influencias y aprendizajes que configuran su discurso; es decir, las diferentes tonalidades que va adquiriendo su discurso. Es claro. La lectura es una búsqueda de afinidades espirituales, y una forma segura de advertir los diferentes registros del propio modo de decir el mundo. En Neruda se encuentran, como en cualquier poeta, el tránsito que se va construyendo con los afanes del oficio. Del escenario léxico modernista a la imaginería libérrima de sus últimos libros, pasando por los afanes de la vanguardia y la subversión surrealista, el oficio poético de Neruda se

⁵ Citado por Alain Sinclair, art. cit., *apud*, *op. cit.* p. xxx.

decanta y se afina su voz, personalísima desde el principio.⁶ Ésta es una declaración de fe del poeta:

El mundo de las artes es un gran taller en el que todos trabajan y se ayudan, aunque no lo sepan ni lo crean. Y, en primer lugar, estamos ayudados por el trabajo de los que precedieron y ya se sabe que no hay Rubén Darío sin Góngora, ni Apollinaire sin Rimbaud, ni Baudelaire sin Lamartine, ni Pablo Neruda sin todos ellos juntos. Y es por orgullo y no por modestia que proclamo a todos los poetas mis maestros.⁷

Todo esto significa un camino de apropiación del idioma. En Neruda parece que toda la lengua española está a su disposición. Arduo aprendizaje, la lectura contribuye a hacer menos azaroso el destino de la palabra para referirse al mundo. Por eso los diferentes registros de la tradición que se advierten en la trayectoria poética de Neruda son cauces seguros de asunción de la lengua, con todos sus riesgos. En palabras de Pere Gimferrer:

En español [...] el camino que emprende (Neruda), ya por lo menos desde *Residencia en la tierra* y en algunos aspectos incluso antes, es desde luego un camino peligroso: la plena posesión del idioma y la capacidad imaginativa (hay, tanto en léxico como en imágenes, poquísimas repeticiones, y no he visto ninguna literal) son el único modo de no caer en lo gárrulo o la palabrería.⁸

En otras palabras, riqueza léxica como necesidad imaginativa, para establecer con el lector esa complicidad irrenunciable que sólo provoca la verdadera poesía. “La poesía de Neruda vive, pues, ante todo del granero del idioma” –vuelve a decirnos Pere Gimferrer– en algo más que una metáfora feliz. Más bien es una exacta referencia a una actitud del poeta ante su idioma.

Neruda aceptó el riesgo y ganó la apuesta. Ha sido uno de los poetas más leídos del siglo xx. Escritores y lectores comunes

⁶ Para ahondar en la inmersión de Neruda en la tradición literaria, véase el artículo de Selena Millares, “Pablo Neruda y la tradición poética”, *apud. Pablo Neruda. Antología...*, p. LV y ss.

⁷ Citado en *ibid.*, p. LVI.

⁸ Pere Gimferrer, “El espacio verbal de Neruda”, *id.*, p. 596.

no dudaron en apropiarse de líneas, poemas, libros del poeta. La aceptación de su discurso por las mayorías se basa, quizás, en la conciencia de que, cuando algo pasa entre poema y lector, el elemento comunicativo privilegia su requisito de acercamiento ante las complejidades de una función lingüística exigente. Sin concesiones, Neruda lo supo muy pronto. Un libro de Carlos Sabat Ercasty influyó decisivamente en *El hondero entusiasta*. El uruguayo le hizo notar el hecho. El chileno pospuso, entonces, el proyecto y se centró en *Veinte poemas...*⁹ Así lo recuerda Neruda en 1964: “Terminó allí mi ambición de una ancha poesía, cerré la puerta de una elocuencia desde ese momento para mí imposible de seguir, y reduje estilísticamente, de una manera deliberada mi expresión. El resultado fue mi libro *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.”¹⁰

Es probable que, si se quisiera hacer una lista de los poemas de Neruda que la gente ha hecho suyos, el elemento común fuera esa capacidad persuasiva de esa “reducción estilística” de la expresión nerudiana, buscada deliberadamente y muy pronto. Aquí me voy a referir a “Canto de amor a Stalingrado”, incluido en *Tercera residencia*. El poema coincide con la estancia de Neruda en México y suscita, en dos diferentes momentos y épocas de este atribulado país, sendas historias –acaso anodinas en cierto modo– de ardorosa complicidad histórica, fetichismo literario y justa admiración por los involucrados en la primera.

En los años cuarenta se solidifica, en México, el discurso “revolucionario”. Un partido ejerce su poder y nulifica toda posibilidad de participación fuera de sus propósitos. El control de los sindicatos constituye un camino seguro. Por otra parte, ofrece a la población, a cuenta gotas, atisbos de beneficio social. La Revolución Mexicana es pretexto y bandera de unidad nacional. En este contexto, la entrada de los Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial le proporciona a México cierta estabilidad. Se flexibiliza el paso de indocumentados en la frontera, y fluyen materias primas y otros productos hacia el norte. Hay dinero, por más que se advierta que es un fenómeno pasajero. No obstante, las condiciones de los trabajadores siguen siendo deplorables.

⁹ Darío Oses, *Pablo Neruda. A éstos yo canto y yo nombro*, p. 13.

¹⁰ *Loc. cit.*

De ahí la necesidad de organización de los sindicatos y la consecuente lucha gubernamental por controlarlos o reprimirlos.

En ese contexto llega Neruda a México, en agosto de 1940, como cónsul general de Chile. Su figura de luchador social, comunista convencido y poeta celebrado le confirman el respeto y la solidaridad de gran parte de la comunidad literaria. Tiene problemas con su país por haber asilado a Siqueiros; y por participar, decisivamente, en los actos que su convicción política le dictaba. En agosto de 1943 sale de México. La despedida es apoteósica. Entre muchas crónicas y anécdotas que provocó su estancia, una destaca por su alto sentido de humanidad, poesía y certidumbre vital: la de Efraín Huerta, aunque la refiera en un libro publicado en 1978, con el pretexto de corregir un texto de Wilberto Cantón, aparecido en 1950 y reproducido, en *El Día*, en 1974.

Huerta ya había publicado *Absoluto amor*. Y en 1944 daría a la luz uno de los libros más hermosamente trágicos de la literatura mexicana. El poeta mexicano corrige algunos datos —“nada graves”, dice— de un acto, celebrado en el Teatro del Sindicato Mexicano de Electricistas, en 1942. Lo que le interesa, entonces, es la anécdota previa al acto. Escribe Efraín Huerta:

El acto fue organizado por ocho agrupaciones: electricistas, mineros, ferrocarrileros, petroleros, azucareros, tranviarios y gráficos, más la SAURSS, y se celebró el martes 29 de septiembre. “Entrada personal \$0.50. Para el Fondo de Ayuda a la URSS.” Tres oradores abrieron el programa, y dos poetas lo cerraron: Pablo Neruda y yo. Poco antes de empezar el acto, Pablo me invitó a tomar una copa. Lo que quería era leerme el poema que diría. Era el *Canto a Stalingrado*. La cantina donde brindamos con tequila está allí todavía: *La Castellana*, en Antonio Caso e Insurgentes Centro. Yo sólo le recomendé a Pablo que cierta palabra sucia la suprimiera, o que la pusiera en francés, por sonar más belicosa. Se quedó en francés.¹¹

En septiembre de 1942 las tropas Nazis habían invadido Stalingrado. En la actualidad, los analistas coinciden en que, invadir Rusia, fue un grave error de Hitler. Entre tanto, la heroica defensa

¹¹ Efraín huerta, *Textos profanos*, p. 14.

de la ciudad fue una suerte de confirmación histórica de la capacidad de resistencia y dignidad de los pueblos. Se convirtió, así, en símbolo de lucha. En febrero de 1943 fue liberada. Pablo Neruda publica *Tercera residencia*, en 1947, e incluye el “Canto a Stalingrado” y “Nuevo canto de amor a Stalingrado”. Los dos son cantos de amor y de rabia. Y de esperanza. Éste es el poema:

En la noche el labriego duerme, despierta y hunde
su mano en las tinieblas preguntando a la aurora:
alba, sol de mañana, lux del día que viene,
dime si aún las manos más puras de los hombres
defienden el castillo del honor, dime, aurora,
si el acero en tu frente rompe su poderío,
si el hombre está en su sitio, si el trueno está en su sitio,
dime, dice el labriego, si no escucha la tierra
cómo cae la sangre de los enrojecidos
héroes, en la grandeza de la noche terrestre,
dime si sobre el árbol todavía está el cielo,
dime si aún la pólvora suena en Stalingrado.

Y el marinero en medio del mar terrible mira
buscando ente las húmedas constelaciones
una, la roja estrella de la ciudad ardiente,
y halla en su corazón esa estrella que quema,
esa estrella de orgullo quieren tocar sus manos,
esa estrella de llanto la construyen sus ojos.
Ciudad, estrella roja, dicen el mar y el hombre,
ciudad, cierra tus rayos, cierra tus puertas duras,
cierra, ciudad, tu ilustre laurel ensangrentado,
y que la noche tiemble con el brillo sombrío
de tus ojos detrás de un planeta de espadas.

Y el español recuerda Madrid y dice: hermana,
resiste, capital de la gloria, resiste:
del suelo se alza toda la sangre derramada
de España, y por España se levanta de nuevo,
y el español pregunta junto al muro
de los fusilamientos, si Stalingrado vive:
y hay en la cárcel una cadena de ojos negros
que horadan las paredes con tu nombre,

y España se sacude con tu sangre y tus muertos,
porque tú le tendiste, Stalingrado, el alma
cuando España paría héroes como los tuyos.

Ella conoce la soledad, España,
como hoy, Stalingrado, tú conoces la tuya,
España desgarró la tierra con sus uñas
cuando París estaba más bonita que nunca,
España desangraba su inmenso árbol de sangre
cuando Londres peinaba, como nos cuenta Pedro
Garfias, su césped y sus lagos de cisnes.
Hoy ya conoces eso, regía virgen,
hoy ya conoces, Rusia, la soledad y el frío.
Cuando miles de obuses tu corazón destrozan,
cuando los escorpiones con crimen y veneno,
Stalingrado, acuden a morder tus entrañas,
Nueva York baila, Londres medita, y yo digo “merde”
porque mi corazón no puede más y nuestros
corazones
no pueden más, no pueden
en un mundo que deja morir solos a sus héroes.

¿Los dejáis solos? ¡Ya vendrán por vosotros!
¿Los dejáis solos?
¿Queréis que la vida
huya a la tumba, y la sonrisa de los hombres
sea borrada por la letrina y el calvario?
¿Por qué no respondéis?
¿Queréis más muertos en frente del Este
hasta que llenen totalmente el cielo vuestro?
Pero entonces no os va a quedar sino el infierno.
El mundo está cansándose de pequeñas hazañas,
de que en Madagascar los generales
maten con heroísmo cincuenta y cinco monos.

El mundo está cansado de otoñales reuniones
presididas aún por un paraguas.

Ciudad, Stalingrado, no podemos
llegar a tus murallas, estamos lejos.

Somos los mexicanos, somos los araucanos,
somos los patagones, somos los guaraníes,
somos los uruguayos, somos los chilenos,
somos millones de hombres.

Ya tenemos por suerte deudos en la familia,
pero aún no llegamos a defenderte, madre.
Ciudad, ciudad de fuego, resiste hasta que un día
lleguemos, indios náufragos, a tocar tus murallas
como un beso de hijos que esperaban llegar.

Stalingrado, aún no hay Segundo Frente,
pero no caerás aunque el hierro y el fuego
te muerdan día y noche.

¡Aunque mueras, no mueres!
Porque los hombres ya no tienen muerte
y tienen que seguir luchando desde el sitio en que
caen
hasta que la victoria no esté sino en tus manos
aunque estén fatigadas y horadadas y muertas,
porque otras manos rojas, cuando las vuestras caigan,
sembrarán por el mundo los huesos de tus héroes
para que tu semilla llene toda la tierra.

Cuenta Efraín Huerta que el éxito de Neruda fue rotundo.¹² Era natural. El poema significaba un canto de lucha, de rabia y de esperanza. Sobre todo, de solidaridad. El punto central del poema, en la estrofa donde se encuentra la palabra “sucía”, es el lamento por sola a la ciudad de Stalingrado; y a los héroes; y a todos los que simbolizan la resistencia ante los embates de la injusticia. No es el propósito de estas líneas hacer un análisis del poema. Sí es, en cambio, advertir cómo, un discurso rabiosamente amoroso y comprometido puede suscitar adhesiones y homenajes vitales. Para Huerta, el brindis con tequila corroboró, seguramente, su propio compromiso, poético y social. Él tampoco renunció a sus convicciones. *Los hombres del alba* –y toda su obra– es

¹² *Loc. cit.*

testimonio fidedigno del amor absoluto que, en una ciudad, tan devastada como Stalingrado y sitiada de otro modo y tantas veces sola, puede decantarse en la esperanza de tiempos mejores.

Muchos años después, ya a finales de los setenta, México había cambiado un poco. Había ensanchado sus límites geográficos, el discurso “revolucionario” parecía agotado, a pesar del *boom* petrolero y que aún quedaban vestigios de la esperanza revolucionaria en el mundo. Un engañoso repunte económico por los yacimientos petrolíferos encontrados, muy pronto fue rebasado. La mala administración y la rapacidad de los gobernantes se volvieron la costumbre más artera. La ciudad de México, con todo, seguía siendo crisol y resumen del país.

La matanza de Tlatelolco, los Juegos Olímpicos, el Campeonato Mundial de Fútbol, el “halconazo” del 71, la campaña sandinista y el ejemplo de la Revolución cubana seguían siendo señales en el camino para los jóvenes de ese tiempo. Aún creíamos en lucha y la posibilidad de cambiar al mundo. Aparece *Los eróticos y otros poemas*, de Efraín Huerta. Toda la obra del poeta “cocodrilo” nos hizo compartir algo de esperanza en los ideales de combate a la injusticia por medio del humor y la responsabilidad poética. José Revueltas nos obligaba ser críticos y vigilantes. Rubén Bonifaz Nuño nos hizo apurar el dulcemente acerbo placer del doloroso amor a las muchachas. Todo fue parte de nuestra educación sentimental. Y leímos, entusiasmados, los *Textos profanos*.¹³ Fue nuestro reencuentro con Neruda.

Por eso, Vicente Quirarte, su hermano Javier, Lucio González y yo, jóvenes en pleno uso de la “fresca plata” del cuarto de siglo, quisimos hacerles un homenaje a Huerta y a Neruda. Allí, en la misma cantina donde habían brindado con tequila y leído el poema. Nuestras gestiones fueron infructuosas. Tan sólo pretendíamos poner una placa alusiva, en una de las mesas, recordando del hecho. Ni la promesa de que asistirían prensa y radio a cubrir el acto; ni la seguridad de que los invitados pagarían su consumo encontraron eco en el dueño de la cantina. Zafio e ignorante, negó toda posibilidad. Nos fuimos con nuestro homenaje a otra parte. *La Nochebuena*, en Independencia y Luis Moya, acogió una tarde de tequila y poesía, en la que muchos

¹³ *Loc. cit.*

jóvenes ilusos declaramos nuestro absoluto amor a nuestros maestros, a la ciudad de México y a la esperanza en un mundo mejor. *La Castellana* seguía allí. Y decidimos vetarla.

Ahora, comenzando la segunda década de un nuevo siglo, el tiempo parece más ominoso. Los gobiernos “revolucionarios” cedieron el poder al enemigo histórico, al partido que desempeñó eficientemente su papel de villano del pueblo. Con un problema mayor: sin estar preparado para asumir el poder, llegó a él sin proyecto y sin discurso. O más bien, instrumentó sus ideas de gobierno apelando al discurso derrotado. Muy pronto demostraron que son más corruptos y menos hábiles que sus predecesores. Resultado: un país en caída libre; con la gente en medio de una guerra estúpida y los trabajadores cada vez con menos de los derechos tan arduamente conquistados.

Neruda y Huerta leyeron en la sede del Sindicato Mexicano de Electricistas. En los setenta aún estaba allí. Ahora, la administración panista desapareció Luz y Fuerza del Centro, dejó sin sustento a 40 mil familias y asegura que estuvo bien. Y han desaparecido suplementos culturales y periódicos; y Mexicana de Aviación tiene un porvenir incierto. Se habla de “calidad” en la educación y desaparecen materias humanísticas en secundaria y bachillerato. Las universidades públicas están amenazadas. Todo en nombre de un eficientismo ramplón. Lo peor: los partidos políticos se descararon: es un gran negocio, la mejor manera de vivir sin trabajar. Y el ciudadano no tiene a dónde volver la cabeza. PRI y PAN ya demostraron su cara atrocemente verdadera. La izquierda no existe. Atomizada y sectaria, no supo responder a su responsabilidad histórica. El PRD no es un partido de izquierda, pues sus cabezas son priístas resentidos.

Quizás la lectura del poema de Neruda haya sido un pretexto para estas líneas. Creo que más bien es un asidero, una búsqueda inaudita para verificar que todavía hay esperanza. Neruda ve en Stalingrado a la ciudad que sabe luchar aunque se quede sola; Efraín Huerta, a la ciudad de México como la posibilidad de que “los hombres que tienen en el pecho un perro enloquecido” salgan a la calle y la hagan suya.

Jorge Luis Borges escribe que un personaje de Bernard Shaw declara que ha dejado atrás “el soborno del cielo.”¹⁴ Y que Stevenson hubiera podido agregar que ha dejado atrás “la amenaza del infierno.”¹⁵ Neruda podría afirmar que, por eso su residencia vital está en la tierra, aquí y ahora; Huerta completaría la necesidad del absoluto amor, con todo lo que implica de riesgo y certidumbre. Por eso, por ellos, tal vez valdría la pena pensar en que, pese a los aciagos tiempos que corren, otros vendrán, menos convulsos y más propicios. Y claro que se debe pensar combatiendo en la propia trinchera, diciendo “merde” en la cara de los indignos, seguros de que un día la oscuridad será verdaderamente el alba “y no una puerta falsa para huir de rodillas.”¹⁶

¹⁴ Robert Louis Stevenson, *Fábulas*, p. 8.

¹⁵ *Loc. cit.*

¹⁶ Efraín Huerta, “Declaración de odio”, *apud. Poesía. 1935-1968*, p. 83.

Bibliografía

- Huerta, Efraín. *Poesía. 1935-1968*. México, Joaquín Mortiz, 1968. (Serie del Volador)
- . *Textos profanos*. México, UNAM, 1978. (Cuadernos de Humanidades, 11)
- Neruda, Pablo. *A éstos yo canto y yo nombro. Antología*. Comp. y prólogo, Darío Oses. México, FCE, 2004.
- . *Antología general*. España, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010.
- . *Confieso que he vivido*. México, Origen/Planeta, 1985. (Literatura contemporánea, 5).
- . *Tercera residencia*. Buenos Aires, Losada, 1972.
- Stevenson, Robert Louis. *Fábulas*. Prólogo de Jorge Luis Borges y Roberto Alifado. México, Lectorum, 2010.

Ramón Castillo*

Hay algunas cosas que no podemos concebir pero que,
con todo, podemos llegar a comprender...

Thomas Nagel, *Una visión de ningún lugar*

Resumen

A lo largo de este ensayo se evidencian algunos de los mecanismos técnicos utilizados por Gabriel García Márquez en su novela *Crónica de una muerte anunciada*. Dichas astucias técnicas están colocadas de tal manera que en el despliegue del supuesto reportaje en lugar de acercarnos a una descripción objetiva, el autor, por el contrario, nos arroja al páramo de la incertidumbre, creando, no obstante, un universo autosuficiente en el que se trasluce la mano sabia de un escritor consagrado.

Abstract

This essay aims at revealing some technical procedures consecrated author Gabriel García Márquez puts at work in his *Chronicle of a death foretold*. Instead of offering the reader an objective description, the strategy of a news report leads to uncertainty and to a self-contained universe.

Palabras clave/Key words: Crónica periodística, Ernest Hemingway / Journalist chronicle.

* Becario de la Fundación para las Letras Mexicanas.

Al recorrer el mundo con su presencia la mirada transforma lo que ve. La realidad se desenvuelve ajena e impertérrita ante sus espectadores pero al mismo tiempo comprometida, puesta en duda, tergiversada en la percepción que de ella se hacen quienes la viven. Así, cada perspectiva comprende una singularidad. Y la idea de este cúmulo de puntos de vista extiende las posibilidades de aquellos que desean emprender el trabajo de transmitir, mediante su recreación, el efluvio de lo ocurrido. De esta manera nace el artificio de la creación literaria. Una de las potencialidades del arte consiste, entonces, en ahondar la diferencia intrínseca a cada latitud desde la que se observa el mundo. No se intenta ceñir la vista hacia lo que de común se percibe, al contrario, la intención se apoltrona violentamente frente a lo que suponemos real para dejar en claro que aquella certidumbre no es más que una tranquilizadora ilusión. La potencia de una obra será medida bajo los parámetros de lo inaudito hecho verbo.

Una voz que ensalza su particular mirada de los casos y accidentes de lo cotidiano ejecuta con éxito la tarea esencial del artista. Inconforme con la asimilación rudimentaria y unidimensional de la realidad impuesta como hegemónica, el creador se apodera de cuanto le es útil para retratar, bajo sus condiciones, aquello que pueda enriquecer y multiplicar el paisaje convertido en hábito. Esta posibilidad para acercarse a un mismo suceso a través de variadas voces pone en entredicho la certeza de la explicación unívoca y objetiva. Gabriel García Márquez lo sabe bien cuando escribe *Crónica de una muerte anunciada*. En lugar de ofrecer una versión que de cuenta de un hecho de manera unánime, juega con el tejido de una trama en la que cada hilo refiere no las cosas como en verdad sucedieron sino como se recrearon en los ojos de cada individuo, no importando que las relatorias fueran algunas veces tímidas concomitancias y, la mayoría de las veces, notables divergencias. Al colombiano le interesa contar una historia de la que él mismo además de tener noticia, hasta cierto punto, también participó. Pero la astucia literaria extiende sus dominios más allá del elemental relato y se enfrasca en una estructura narrativa que utiliza los saltos y giros temporales con la misma soltura con la que se sirve de una forma deliberadamente factual: la crónica periodística. Los testigos tienen voz, oficio, edad y opiniones sobre el suceso descrito, y cada una de

estas personas, con su particular anecdótico, es una pieza útil para “componer con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria”.¹ Sin embargo, a pesar de las evidencias históricas que cualquier biógrafo puede corroborar, todo en esta novela es ficción, una ficción recreada a partir de trozos asimétricos unidos con dos virtudes irreprochables a cualquier narrador, la paciente costura del orfebre del lenguaje y la atinada malicia de quien sabe que la ficción no debe entrar en conflicto con la realidad, sino apenas completarla para llevarla más lejos.

Publicada un año antes de la consagración histórica que representó el otoño sueco para el novelista de Aracataca, *Crónica de una muerte anunciada* es, según palabras del autor, un “falso reportaje y, al mismo tiempo, una falsa novela. La historia falsa de un crimen verdadero”.² La historia de un asesinato recreado a través de un mosaico de voces y perspectivas relatado en una engañosa y efectiva primera persona. El narrador ha regresado al pueblo en el que veintiséis años atrás asesinaron a uno de sus amigos. La motivación para volver y reconstruir aquel infausto crimen es el asombro ante una tragedia con tintes griegos, una muerte que nada ni nadie pudo evitar pese a lo declarado de su ejecución.

Vale la pena detenerse y analizar algunas piezas de la maquinaria narrativa que García Márquez presume a lo largo de *Crónica de una muerte anunciada*. En *Diario de un mal año*, el también nobel, J.M. Coetzee a través de su personaje principal dice:

En la novela, la voz que pronuncia la primera frase, luego la segunda y así sucesivamente —llamémosla la voz del narrador— no tiene, de entrada, ninguna autoridad. La autoridad es preciso ganársela; sobre el novelista recae la responsabilidad de desarrollar, partiendo de la nada, esa autoridad.³

García Márquez se gana esa potestad cuando al comienzo del libro suelta la afirmación irrefutable, a la par que enigmática, de la muerte de Santiago Nasar. El lector ha quedado subyugado bajo

¹ Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, p. 13.

² Tomado de *Le Monde*, 16-V-1980; citado por Jacques Joset en su “Introducción” a *Cien años de soledad*, p. 21.

³ J. M. Coetzee, *Diario de un mal año*, p. 167.

tal comienzo, ¿quién es Santiago Nasar?, ¿por qué lo mataron?, ¿por qué se levantó a esperar el buque en el que llegaba el obispo? De entrada, un asesinato genera la clásica expectativa propia del género negro. Pero *Crónica de una muerte anunciada* no es un relato policiaco, o no es sólo eso, es una recreación que falsea la realidad a través de las herramientas que el periodismo utiliza para recrearla, idealmente, de manera fidedigna; y al mismo tiempo, es también una novela que sabe aprovechar los altos vuelos de la imaginación. Apenas con esa primera línea, el novelista se ha ganado la autoridad necesaria para que el lector le ofrezca su atención.

Conforme el texto se va desarrollando los datos se ofrecen de manera suelta, no lineal, como pistas un tanto caóticas aunque no exentas de interés. Estamos frente al desarrollo de una investigación que no alcanza las habituales certezas del relato detectivesco, en el cual ningún detalle escapa y cada pieza cae en su lugar sin mayor problema. Se podría incluso decir que la novela es una parodia del género negro. Aquí lo único seguro es la evidencia de un asesinato terrible que conmovió a toda una población y que nadie pudo explicar desde sus motivos. Es una vuelta de tuerca realista al género policiaco, no hay explicación absoluta porque la realidad misma es así, imperfecta e incomprensible, asaz ingrata.

Anudados a esto, los desplazamientos temporales, prolepsis y analepsis, permiten crear un conjunto amplio y coherente que, no obstante, desafía con soltura y destreza la linealidad de las narraciones más ortodoxas. Cada una de las partes que le dan cuerpo a la novela se instala en una temporalidad y espacialidad distinta, técnica envolvente que magnifica la tensión narrativa conforme va añadiendo información nueva. El dominio de los acontecimientos es, entonces, una condición previa para que la voz que guía nuestra lectura despliegue en las páginas su esfuerzo por contar el triste fin del joven Santiago Nasar. Sabemos de inmediato que la investigación ha concluido, que cada uno de los personajes inmersos en el drama ha dado su punto de vista y que la tarea del narrador es colocar esos jirones de realidad frente a sus ojos e intentar, reconociendo de antemano su inevitable derrota, reconstruir lo que sucedió aquella mañana lejana.

A primera lectura, la transparencia se erige como el logro más notable, la prosa es límpida, sencilla. No hay ningún tipo de floritura verbal, por el contrario, las cláusulas se muestran diáfanas y amables. Ahí radica, pues, el primer y magistral efecto lle-

vado a cabo por el colombiano. La engañosa, y siempre complicada, sencillez. Cuenta Cyril Connolly que los escritores que sienten predilección por lo abigarrado en sus composiciones buscan en la oscuridad un refugio para su pobreza verbal o imaginativa. Por ello, no es coincidencia que Connolly celebrara la parquedad estilística de Hemingway. La economía verbal que el americano perfecciona con asombrosos resultados en, por ejemplo, el relato *Los asesinos* es una efectiva muestra de ello. Los diálogos se suceden uno a uno acrecentando la tensión conforme el lector comprende el motivo por el que esos dos matones han entrado al restaurante, su poder de intriga es una derivación de la sobriedad narrativa. García Márquez tiene en consideración tal enseñanza y la ejecuta con la malicia propia del escritor que sabe a dónde quiere llegar y cuales serán las mejores herramientas para lograrlo. La intriga por saber cómo fue el asesinato, las motivaciones y los implicados se alimenta y engrandece de la administración dilatada de los datos y la fluidez de los acontecimientos.

Además de la notable asimilación de Hemingway, el autor se emparenta con otro americano, igualmente laureado con el Nobel. William Faulkner dejó huella indeleble en el estilo de García Márquez debido a la voraz lectura que éste realizara del autor de *Las palmeras salvajes* durante sus años de iniciación literaria. La influencia es clara en varios de los elementos que sobresalen con mayor notoriedad en la novela. Quizá sea la introducción del discurso directo la táctica más importante en la narración así como la que debe más a Faulkner, pues al referir las palabras textuales de los involucrados con la tragedia de Santiago Nasar y con ellas construir el mosaico de referencias, el autor busca una finalidad doble. Por un lado, se plantea ante el lector una construcción sistemática en la que se intenta esclarecer un misterio, una investigación periodística con miras a alcanzar cierta objetividad, en otras palabras, obtener una certeza racional del hecho. Sin embargo, por otro lado, y en ese punto radica la maestría del autor, ese mismo andamiaje formal es lo que impide llegar a una conclusión absoluta. Los testimonios se contradicen, la información a veces resulta insuficiente y, además, quedan misterios sin resolver.

Es posible rastrear algunos de los elementos que animan a *Crónica de una muerte anunciada* en el cuento “Una rosa para Emily”, de Faulkner. La estructura del relato es muy similar a lo que leemos en las páginas escritas por García Márquez. La acción central de la historia ya ha sucedido; se utiliza el estilo directo

para recrear la vida de la extravagante señorita Emily mediante el testimonio de los habitantes del pueblo; existe un misterio que el lector tiene que resolver y los saltos temporales son frecuentes. Al final del cuento se aclaran muchas cosas, pero no todas, quedan hilos sueltos que abren un mar de conjeturas. Si bien hay pistas que pueden sugerir una determinada hipótesis, el narrador no puede adjudicarse el derecho a explicitar cómo sucedieron las cosas, la imposibilidad es inherente a la narración y a la estructura testimonial. ¿La señorita Emily mató a Homer Barron o éste murió por causas que no se mencionan? Nadie lo puede saber con absoluta seguridad, aunque el asesinato sea la respuesta más obvia, tampoco es irrefutable, por lo que la duda queda ahí, incómoda. De hecho, la insinuación es el arma más poderosa al terminar el texto. En *Una rosa para Emily* así como en *Crónica de una muerte anunciada* encontramos la injerencia de una colectividad matizada que habla y participa de los eventos. El pueblo, en ambas historias, tiene un papel de primera importancia, ya sea por su responsabilidad o por su presencia como espectador. Muchos son los datos reunidos a partir de las fuentes que dan forma a ambas narraciones, pero ninguno de ellos es definitivo en tanto que no existe en cualquiera de las dos piezas literarias un narrador omnisciente que coloque de manera indiscutible el lugar y significación de cada pieza en el tablero. Pero García Márquez da un paso allende a lo planteado por Faulkner al evidenciar, y divertirse con, los escollos de la voz narrativa. Los primeros que saltan a la vista surgen de las dudas, los conflictos y equívocos entre narrador y autor, divergencias que el colombiano suscita, al parecer divertido, cuando escribe sobre un hecho real en primera persona, pero con total libertad imaginativa mezcla hechos reales con ficticios.

Dasso Saldívar, en su amena y bien informada biografía del autor de *Cien años de soledad*⁴, da cuenta de la trágica muerte de Cayetano Gentile Chimento a manos de los hermanos Víctor Manuel y José Joaquín Chica Salas, para vengar el agravio cometido contra su hermana, Margarita, justo antes de casarse con Miguel Palencia. Los sucesos, tal cual los relata Saldívar, son casi exactamente los mismos que se narran en la novela, basta

⁴ Dasso Saldívar, *García Márquez. El viaje a la semilla. La biografía*.

cambiar los nombres por Santiago Nasar, Pedro y Pablo Vicario, Ángela Vicario y Bayardo San Román, respectivamente. La novela es una “recreación” de lo sucedido en Sucre cuando el autor tenía veinticuatro años. Entonces, la trampa que coloca García Márquez consiste en empalmar la realidad con la ficción, por eso califica al libro de “falsa novela”. Para ahondar en los equívocos y posibles interpretaciones biográficas, agrega también los nombres de su familia, madre y hermanos. Cuando la voz del narrador alude a su hermana Margot o a “mi hermano Jaime, que entonces no tenía más de siete años”⁵, las concomitancias entre la voz que da cuenta de los hechos en el libro y el artífice fáctico de la escritura y la del autor se entremezclan con el único propósito de confundir los planos de crónica autobiográfica y ficción absoluta. Otro hecho notable por su introducción en la novela es aquel cuando el narrador le pide matrimonio a una niña acabada de salir de la primaria. Una vez más, Dasso Saldívar en *El viaje a la semilla* informa oportunamente del suceso. La niña, que en el libro tiene el nombre de Mercedes Barcha, es la misma Mercedes Barcha con la que el autor está efectivamente casado y la anécdota, si bien no sucedió en la fiesta de bodas descrita en *Crónica de una muerte anunciada*, sí ocurrió en un baile de estudiantes a la edad señalada por la novela⁶. Este tipo de guiños, que son más que los aquí referidos, son divertimentos del colombiano y coquetas trampas para que cualquier lector medianamente familiarizado con su biografía se pregunte cuánto de verdad hay en lo que lee, sin apenas sospechar que todo está dispuesto con divertida malicia para provocar ese tipo de cuestionamientos. Se confirma, pues, que el artificio es el soberano recurso de la creación.

Fuera de aquellas referencias cruzadas entre planos distintos de la realidad existen otros elementos inherentes al texto que también están dispuestos para crear ambigüedad. Observemos algunos de ellos. La situación atmosférica el día del asesinato es, por decir lo menos, llamativa y ejemplar en cuanto a lo buscado por García Márquez a lo largo de todo el libro, en otras palabras, evidenciar que la verdad es más resbaladiza de lo que aparenta.

⁵ García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, p. 34. En adelante, entre paréntesis, consignaré el número de página correspondiente a las citas.

⁶ Los capítulos 9 y 12 de la biografía citada fueron de particular ayuda para extraer estos datos.

Al principio de la primera parte (las cursivas son nuestras) el narrador dice:

Muchos coincidían en el recuerdo de que era una mañana radiante con una brisa de mar que llegaba a través de los platanales, como era de pensar que lo fuera en un buen febrero de aquella época. *Pero la mayoría estaba de acuerdo* en que era un tiempo fúnebre, con un cielo turbio y bajo un denso olor de aguas dormidas, y que en el instante de la desgracia estaba cayendo una llovizna menuda como la que había visto Santiago Nasar en el bosque del sueño (10-11).

La oposición de “muchos coincidían” con “pero la mayoría estaba de acuerdo” es de entrada ya una declaración de la táctica de entrevistar a las personas del pueblo y, a la vez, de no omitir las divergencias que sus relatos puedan albergar. Más adelante, otros participantes de la tragedia aseguran:

Recuerdo con seguridad que eran casi las cinco y empezaba a llover (76); “No estaba lloviendo”, recordaba Pablo Vicario. “Al contrario –recordaba Pedro–, había viento de mar y todavía las estrellas se podían contar con el dedo” (83); “Por supuesto que no estaba lloviendo” me dijo Cristo Bedoya (137).

Entonces, ni siquiera el narrador está completamente seguro de las condiciones y prefiere, en un gesto de honestidad periodística, decir las cosas tal cual se las relataron, y además no teme admitir que, en su caso, el recuerdo de aquel día es “muy confuso” (59). A partir de este tipo de detalles es posible entender el calificativo de “historia falsa de un crimen verdadero”.

Otro juego similar es el cúmulo de calificativos reunidos para describir a Santiago Nasar. Victoria Guzmán asegura que “era idéntico a su padre, una mierda” (17); Margot, la hermana del narrador, confiesa: “me di cuenta de pronto de que no podía haber un partido mejor que él” (28-29); Polo Carrillo, dueño de la planta eléctrica, y su esposa, aseguraban que Santiago Nasar “creía que su plata lo hacía intocable [...] como todos los turcos” (132-133). Las observaciones sobre Bayardo San Román son de igual ambivalencia, Magdalena Olivier dice que “parecía marica [...] y era una lástima, porque estaba como para embadurnarlo de mantequilla y comérselo vivo” (37); mientras que la madre del narrador sólo dice de él que es “un hombre muy raro” (37); Ángela

Vicario lo recuerda de esta otra forma: “yo detestaba a los hombres altaneros, y nunca había visto uno con tantas ínfulas [...] me parecía demasiado hombre para mí” (41 y 48); y el narrador añade su particular percepción:

lo conocí poco después que ella [su madre], cuando vine a las vacaciones de Navidad, y no lo encontré tan raro como decían. Me pareció atractivo, en efecto, pero muy lejos de la visión idílica de Magdalena Olivier. Me pareció más serio de lo que hacían creer sus travesuras, y de una tensión recóndita apenas disimulada por sus gracias excesivas. Pero sobre todo, me pareció un hombre muy triste (39-40).

Gabriel García Márquez no desea unificar las distintas perspectivas que acumula en su narración, por el contrario, lo que busca es reunir todas esas voces para ampliar y enriquecer la imagen que él crea para transmitir el hecho. Pareciera que la intención manifiesta es ofrecer un retrato paródico, aunque habría que matizar que no exento de verdad y equilibrada manufactura estilística, de la realidad y las divergencias y equívocos que en ella se dan cita a cada momento. Cada punto de vista ofrece una visión subjetiva y por ello incapaz de encumbrarse como axioma irrefutable, sin embargo, tampoco se anula la importancia que las diversas perspectivas ofrecen. Ninguna es superior a cualquiera por el simple hecho de que la objetividad no es un hecho cotidiano sino, apenas, una flácida utopía hacia la obtención de certezas. O, como dijera con gran fortuna el filósofo Thomas Nagel en su resplandeciente ensayo *Una visión de ningún lugar*, quizá no sea posible llegar a la objetividad absoluta, tal vez existan factores intrínsecos a la naturaleza humana que nos lo impidan; sin embargo, partir de la consciencia de que existen diversos puntos de vista individuales podría ser el único camino para trascender nuestras propias limitaciones y así crear una imagen más compleja y rica del mundo.

Por esa razón, en *Crónica de una muerte anunciada*, el equívoco, la indeterminación y la imposibilidad son motores de la narración, y pese a la necesidad de encontrar razones a todo, la novela es efectiva precisamente por lo que no dice, y en esta falta de certeza es donde hinca con mayor intensidad el impulso imaginativo. García Márquez escribe una deslumbrante y pequeña obra maestra, un relato que aprovecha diversos recursos

para engañar lúdicamente al lector al prometerle una narración fidedigna, una crónica periodística, y, en cambio, presentarle una novela que sobrepasa las contingencias propias de la realidad para hacerlas arte.

Bibliografía

- García Márquez, Gabriel. *Crónica de una muerte anunciada*. México, Oveja negra-Diana, 1981.
- Saldívar, Dasso. *García Márquez. El viaje a la semilla. La biografía*. Barcelona, Folio, 2005.
- Joset, Jacques. “Introducción”, en García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Faulkner, William. *Una rosa para Emily*, en Monterroso, Augusto y Bárbara Jacobs. *Antología del cuento triste*. México, Alfaguara, 1997.
- Coetzee, J.M. *Diario de un mal año*. México, Mondadori, 2008.
- Nagel, Thomas. *Una visión de ningún lugar*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

Y SU RELACIÓN CON EL TEATRO

Eduardo Ari Guzmán Zárate*

Cada palabra esconde una cierta carga metafórica dispuesta a estallar apenas se toca el resorte secreto, pero la fuerza creadora de la palabra reside en el hombre que la pronuncia.

Octavio Paz, *El arco y la lira*

Resumen

En el presente ensayo se reflexiona sobre la figura de Octavio Paz y su labor como promotor y difusor teatral y dramaturgo en el marco de Poesía en Voz Alta, uno de los momentos históricos donde se estaba haciendo teatro de vanguardia en México. El texto es una invitación a repensar la figura de Octavio Paz, a releer su única obra teatral, *La hija de Rappaccini*, y a evaluar su determinante participación dentro de la historia del teatro mexicano de la segunda mitad del siglo xx.

Abstract

This essay includes a reflection on Octavio Paz as theater promoter and drama writer in the context of Poesía en Voz Alta (“Poetry Aloud”), an avant-garde epoch of theater in Mexico. It also invites to review Paz’s role in the history of theater in Mexico during the second half of the twentieth century and to revisit *Rappaccini’s daughter*, the only drama piece Paz wrote.

Palabras clave/Key words: Poesía en Voz Alta, *La hija de Rappaccini*, Nathaniel Hawthorne / Poetry Aloud, *Rappaccini’s daughter*.

* Escuela de Periodismo Carlos Septién García.

Si se repasasen las manifestaciones teatrales mexicanas del siglo xx, el Teatro de Revista, la Comedia Mexicana, el Grupo de los Siete Autores Escolares del Teatro, el Teatro de Ahora, el Teatro Universitario, el Teatro Ulises, el Teatro Guiñol de los Estrictistas, el Teatro Orientación, la Generación Teatral de Medio Siglo, Poesía en Voz Alta, la Nueva Dramaturgia Mexicana, sólo por mencionar algunas, encontraremos una constante: los dramaturgos mexicanos no perdieron de vista las exploraciones teatrales que se hacían en el extranjero, sea que haya sido de manera consciente o inconsciente, para elaborar sus obras dramáticas que, por el hecho de haber sido creadas en este suelo, son mexicanas, pero que no las exime de formar parte de un canon literario, llamémosle universal.

En este sentido centro mi atención en uno de los grupos mencionados, Poesía en Voz Alta (1956), en donde está la figura de Octavio Paz, figura fundamental (para bien o para mal), si de literatura mexicana se habla, y que en las siguientes líneas se reflexionará sobre su labor como promotor y difusor teatral y dramaturgo en un momento histórico en el que, desde nuestro punto de vista, verdaderamente se estaba haciendo teatro de vanguardia en nuestro país. Este texto es una invitación a repensar la figura de Octavio Paz, de releer su única obra teatral, *La hija de Rappaccini*, y evaluar su determinante participación dentro de la historia del teatro mexicano.

Comprendo cuando se dice que el teatro no es para leerse sino para ser representado, pues entre la obra y la representación media el director, por lo que valdría decir que ya no es la obra en principio y quizá el objetivo sea ése, que no lo sea. Por lo tanto, estaríamos ante dos obras absolutamente distintas: una la del autor y otra la del director.

Ahora bien, el autor escribe la obra para que un grupo teatral la represente, es decir, el autor ha escrito con la conciencia de que su texto contiene una representación virtual, en otras palabras, que el texto dramático goza de teatralidad, misma que se puede observar, principalmente, en las acotaciones y en los diálogos. Pero me pregunto: ¿cómo afecta a la obra el hecho de que su autor no sea, por llamarlo de alguna manera, un hombre de teatro, sino un hombre de letras que explora el teatro con el teatro mismo?

Mi primera respuesta es que el resultado es una obra cuyo texto dramático no responde a una específica convención teatral,

por lo tanto es una obra que goza de libertad. Es el caso de Octavio Paz, que no fue “formalmente” del mundo del teatro, sino poeta (aunque tampoco se le recuerde como tal sino como ensayista o diplomático) y que deja un legado teatral que es necesario retomar.

Un poco de historia. En la ciudad de México, durante la década de los años cincuenta, el teatro respiraba aires de exploración. Esto se puede observar en dos instituciones que trabajaron (hasta nuestros días) en pro del teatro: el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En el primero destaca la figura de Salvador Novo¹ como director del Departamento de Teatro y en la segunda, la de Rodolfo Usigli² y sus famosos cursos.

También fueron los años de representaciones como por ejemplo: *Rosalba y los llaveros* (1950), de Emilio Carballido; *Los signos del zodiaco* (1951), de Sergio Magaña; *Las cosas simples* (1953), de Héctor Mendoza; *La hora de todos* (1955), de Juan José Arreola, sólo por mencionar algunas. En éstas se puede apreciar un cambio respecto de la concepción teatral de Usigli, que sería la convención teatral de esos años.

¹ Salvador Novo, quien fuera Jefe del Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes y organizara, fundara y dirigiera la escuela de Teatro del INBA en 1947, en la que también dio clases, descubre a dos de los que son considerados hoy día como los dramaturgos más importantes del teatro mexicano: Emilio Carballido y Sergio Magaña, quienes representaron sus obras en la temporada teatral dedicada a la dramaturgia mexicana de 1950, en el Palacio de Bellas Artes, *Rosalba y los llaveros* y *Los signos del zodiaco*, respectivamente.

² Rodolfo Usigli, figura fundacional para la profesionalización del teatro en México y del que resulta inevitable no mencionarlo si de teatro se habla, siempre manifestó su preocupación por la enseñanza del teatro, misma que se ve reflejada en la fundación de los cursos dramáticos en la Universidad Nacional, donde Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Jorge Ibarguengoitia y Sergio Magaña fueron sus alumnos más destacados. Su influencia es notoria en la dramaturgia de estos jóvenes autores. “[Rodolfo Usigli] Recibió la influencia conceptual de Georges Bernard Shaw, pero también de Ibsen, de Strindberg y sobre todo de Pirandello. [...] Ejerció la enseñanza y la promoción teatral; fue maestro de las nuevas generaciones de autores y fundó en febrero de 1940 el ‘Teatro de Medianoche’ con la finalidad de alentar la formación de autores y de públicos. [...] Si bien este proyecto no tuvo el éxito deseado, entre sus logros está el haber convertido en una escuela del actor y del espectador, y haber prescindido del apuntador.” Véase, Domingo Adame, *Teatros y teatralidades en México Siglo xx*, pp. 143-143.

Otro organismo importante para la difusión teatral fue el Departamento de Difusión Cultural de la UNAM, coordinado por Jaime García Terrés durante los años 1956 a 1965 y que echó andar Poesía en Voz Alta (1956). En un principio, el proyecto fue leer poesía pero Octavio Paz propuso que se hiciera teatro:

con la integración de Octavio Paz los planes cambiaron. Una vez que el proyecto había empezado a cobrar forma, García Terrés invitó a Paz con la idea de incluir algo de poesía surrealista. Paz asistió a las reuniones acompañado por la pintora Leonora Carrington. Desde un principio, Paz manifestó sus objeciones a la idea central del proyecto –esto es, presentar recitales de poesía–, pues, en sus propias palabras, le parecía una idea “académica” y “aburrida”. Si los poetas no van a leer su propia poesía, si se va a invitar a actores, entonces hagamos un teatro imaginativo. ¡Qué es el teatro si no la encarnación de las palabras en nuestro cuerpos!... ¡Hagamos un teatro, no sólo de situaciones, no sólo de ideas, sino de la palabra.³

En este momento se puede hablar de la figura de Octavio Paz como animador y promotor del teatro.

El primer programa de Poesía en Voz Alta estuvo a cargo de Juan José Arreola y dedicado al teatro español: “La función iniciaba con la Égloga IV de Juan del Encina [...], y terminaba con una escena de *Así que pasen cinco años*, de Federico García Lorca”⁴. Para el segundo, Octavio Paz fue el director:

Se trataba de tres traducciones hechas por Paz de obras de dramaturgos del absurdo o de la vanguardia poética: *El canario* de Georges Neveux, *Osvaldo y Zenaida, o los apartes* de Tardieu, y *El salón del automóvil* de Eugene Ionesco. En este programa se incluyó también la adaptación que el propio Paz hizo de *La hija de Rappaccini* de Hawthorne. Todas estas obras trataban el tema del amor.⁵

Con estos dos programas se puso de manifiesto otra forma de hacer y entender el teatro que contrasta con la convención del momento: un teatro realista. Poesía en Voz Alta le dio importancia

³ Roni Unger, *Poesía en Voz Alta*, p. 35.

⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁵ *Ibid.*

a la palabra, lo que le dio a las obras un lenguaje pleno de imaginación. El grupo exploró las posibilidades de hacer teatro pues sus participantes eran amigos y amantes del teatro.⁶

Como se puede apreciar, esta década gozó de una efervescencia teatral, fomentada por dos instituciones, INBA y UNAM, así como de la figura de Octavio Paz como promotor y dramaturgo en Poesía en Voz Alta. Pero antes de pasar a su faceta de dramaturgo daré un apunte más sobre el Paz promotor y es cuando en 1985 da a conocer en la revista *Vuelta*, *La familia interrumpida*, obra de teatro de Luis Cernuda.

Paz tenía la obra de Cernuda guardada en una caja y la mantuvo ahí, por olvido, por varios años. Al hallarla, señaló Paz:

Al abrirla, encontré mi ensayo. También encontré otras cosas y, entre ellas, un legajo enteramente olvidado por mí. En su primera página, escrito a máquina, se lee: *Luis Cernuda* y abajo: *Fantasías de provincia (1937-1940)*. En el extremo inferior derecho se indica el contenido: tres narraciones y una pieza de teatro.⁷

Tres años después de la publicación en *Vuelta*, *La familia interrumpida* fue editada por la editorial Sirmio. En esta edición Paz escribe el ensayo titulado “Juegos de memoria y olvido”, en donde ofrece una explicación de la figura de Cernuda y de la obra. De este ensayo de Paz, considero pertinente anotar cómo conoció a Cernuda:

Lo conocí en el verano de 1937, en Valencia. Fue un encuentro fugaz. Una mañana acompañé a Juan Gil-Albert, que era el Secretario de *Hora de España*, a la imprenta en donde se imprimía la revista. Ahí encontramos a Cernuda, que corregía alguna de sus colaboraciones. Gil-Albert me presentó y él, al escuchar mi nombre, me dijo: “Acabo de leer su poema y me ha encantado”. Se refería a la “Elegía a un joven muerto en el frente de Aragón”, que debía aparecer en el

⁶ El grupo estaba conformado por Juan José Arreola, Octavio Paz, Leonora Carrington, Juan Soriano, José Luis Ibáñez, Héctor Mendoza, Nancy Cárdenas, Tara Parra, Rosenda Monteros, Carlos Fernández, Héctor Godoy, María Luisa Elío, Eduardo McGregor.

⁷ Octavio Paz, “Juegos de memoria y olvido”, en Luis Cernuda, *La familia interrumpida*, p. 16.

próximo número de *Hora de España* (septiembre) y que uno de mis amigos, Altolaguirre o Gil-Albert, le habían mostrado en pruebas de imprenta. Le respondí con algunas frases entrecortadas y confusas. Admiraba al poeta pero ignoraba que la cortesía del hombre era igualmente admirable. [...] Conversamos un rato, no recuerdo ahora de qué, probablemente acerca de la vida en Valencia durante aquellos días y de la creciente fiscalización que los “scripantes del Partido”, como los llama en un poema, ejercían sobre los escritores. En esta rápida conversación se mostró cáustico, inteligente y rebelde. Advertí también una veta de melancolía y cierta desconfianza. No se equivocó Salinas al llamarlo el Licenciado Vidriera y la furia de Cernuda ante el apodo delata que la flecha dio en el blanco.⁸

Me he permitido transcribir esta anécdota de Paz pues nadie como él para reconstruir este encuentro que a la postre sería fundamental para mantener una relación epistolar que duraría varios años. Ahora bien, llama la atención que, al igual que Paz, Cernuda haya escrito teatro y una bella obra que es *La familia interrumpida* y que, como *La hija de Rappaccini*, sigan siendo ignoradas por las compañías teatrales.

Como se puede apreciar la relación de Paz con el teatro fue como promotor y difusor tanto en Poesía en Voz Alta como fuera del grupo. También, animador del teatro, pero del que no se hacía a la manera de Usigli. Prefirió otro, en el que se percibe la presencia de lo que Martín Esslin nombró teatro del absurdo, del teatro de Pirandello, especialmente la obra *Seis personajes en busca de autor*; el de García Lorca con sus obras breves “irrepresentables”, *Así que pasen cinco años* o *El público*. Éste es el teatro que, viéndose en perspectiva, formó un canon literario en el que se puede incluir la única obra teatral de Paz.

Octavio Paz difundió un teatro que para los años cincuenta mexicanos representó un hito, hoy poco atendido, pero históricamente fundamental. Y para los años ochenta, lo volvería hacer con la publicación de *La familia interrumpida* de Luis Cernuda, obra de la que valdría la pena un estudio más profundo así como su divulgación, ya sea para llevarla a escena, o simplemente para leerla.

⁸ *Ibid.*, pp. 16-17.

La otra relación de Paz con el teatro es como dramaturgo, con su obra *La hija de Rappaccini*, creada expresamente para el segundo programa de Poesía en Voz Alta. De hecho es la única obra que produce el grupo. Carlos Fuentes fue el encargado de redactar una nota para el programa, en la que se puede leer:

La de Paz –primera obra larga, y primera mexicana, que monta este grupo– acaso señala un nuevo rumbo a nuestra literatura teatral, por lo común anecdótica, al hermanar su tema y su propósito escuetamente humanos con un lenguaje de conflicto, apretadas imágenes y contraste lírico, bien enraizado en las tensiones, la conciencia y las fórmulas solares del hombre y el paisaje mexicano.⁹

Héctor Mendoza fue el director y Leonora Carrington creó la escenografía de la obra. La crítica de entonces, como lo señala Roni Unger, estuvo dividida, entre sus detractores y los que la vieron con buenos ojos.¹⁰ Me atrevo a decir que esta división continúa hasta nuestros días. Incluso, valdría decir que después de esta primera representación la obra tardó 33 años en ser publicada. ¿Por qué?

La hija de Rappaccini fue editada en 1990 por ediciones Era, mismo año en que a Paz se le otorgara el Nobel. En la contraportada se lee un texto escrito por el propio Paz, en donde explica que su obra es una adaptación del cuento de Nathaniel Hawthorne, pero con enormes diferencias entre uno y otro. Diferencias que deben existir cuando las dos obras comparten anécdota pero se valen de otros recursos y discursos para contarla: el narrativo y el teatral.

La hija de Rappaccini cuanta la historia de Beatriz, creada por el doctor Rappaccini. Por sus venas corre veneno, lo que le da la facultad de ser vida y muerte al mismo tiempo, pero un día conoce a Juan, joven estudiante, lo contagia de muerte y, para poder curarse, debe hacerla beber una poción.

Sólo esta obra teatral figura entre las obras completas de Octavio Paz. ¿Por qué ya no escribió más? En lo personal pienso que no hacía falta y que todo lo que tenía que decir lo hizo en esta

⁹ Roni Unger, *Poesía en Voz Alta*, p. 59.

¹⁰ Para leer las críticas remito al lector a las páginas 64-69 del texto de Unger citado anteriormente.

única obra en donde se lee y se ve la importancia de la palabra en el teatro. Todo lo que dicen los personajes sugieren situaciones que sólo se pueden representar en escena, pues la palabra es el personaje principal de la obra.

Un ejemplo que me puede ayudar a explicar esto es el papel que juega la rosa en la obra. En la escena II, Isabel le da a Juan un ramo hermoso. En la siguiente escena Beatriz dice: “Me gustaría tener una rosa y olerla; adornarme el pelo con jazmines; o deshojar una margarita, sin que sus pétalos se incendiasen entre mis manos”¹¹. Más adelante, misma escena, Juan le avienta el ramo de rosas a Betriz y le dice: “¡Son rosas acabadas de cortar! Si las huele, le dirán mi nombre” (27). En la escena IV, El Mensajero se cuestiona sobre si Juan notó el cambio de las rosas al tomarlas Beatriz: “¿Habría notado que el ramo de rosas, como si hubiese sido tocado por el rayo, ennegreció apenas Beatriz lo tomó entre sus brazos? A la luz indecisa del crepúsculo, y con la cabeza mareada por lo efluvios del jardín, no es fácil distinguir una rosa seca de acabada de cortar” (29). En la escena XI, Juan le pide a Isabel una rosa acabada de cortar, ésta se la da y Juan dice, con la rosa en la mano:

Una rosa roja, un pequeño corazón trémulo entre mis manos. Una rosa con sed. (*Sopla entre ella.*) ¡Refréscate, aspira vida! (*La rosa ennegrece. Horrorizado, la arroja al suelo*) ¡Es verdad, es verdad! ¡Mi aliento mata, llevo la muerte en la sangre! ¡Estoy maldito, cortado de la vida! Un muro de veneno me separa del mundo... y me une a un monstruo. (48)

Con estos ejemplos bastan para poner de manifiesto cómo la rosa sólo ennegrece al tiempo que la palabra la refiere. Es de llamar la atención que primero la rosa aparezca físicamente ante los ojos del lector/espectador y que después sólo exista en la imaginación de éstos. Este efecto sólo se puede crear en el teatro, pues es lugar donde la ficción y la realidad conviven. Si se es una o se es otra o son las dos al mismo tiempo, como en la obra de Paz, no importa, si se disfruta del juego de ilusión, pues la rosa existe en cuanto es pronunciada y recreada en la imaginación del lec-

¹¹ Octavio Paz, *La hija de Rappaccini*, p. 25. En adelante, entre paréntesis, sólo consignaré la página correspondiente a la cita.

tor/espectador. Con este recurso la obra de Paz está cuestionando al teatro realista de su época.

Valdría la pena decir que urge reescribir una historia del teatro mexicano del siglo xx, donde esté la figura de Octavio Paz como animador, promotor, difusor del teatro, así también como dramaturgo. Estamos en el tiempo en que una relectura de la historia de México, tanto en el ámbito literario, cultural, como en el político, en todos los cuales la figura contradictoria de Octavio Paz está. No se puede entender nuestra historia sin la figura de Octavio Paz, pues fue un hombre de letras que siempre demostró ir un paso delante, un visionario, siempre explorando las posibilidades de la palabra ya sea en poesía, ensayo o en el teatro.

Bibliografía

- Adame, Domingo. *Teatros y teatralidades en México siglo xx*. México, Universidad Veracruzana, 2004.
- Cernuda, Luis. *La familia interrumpida*, precedido de “Juegos de la memoria y olvido” por Octavio Paz. Barcelona, Sirmio, 1988.
- Paz Octavio. *Teatro de signos*. 2ª. ed., selec. de Julián Ríos, Madrid, Fundamentos, 1974.
- . *El arco y la lira*. 4ª. ed., México, FCE, 2006.
- . *La hija de Rappaccini*. México, Era, 1990.
- Santí, Enrico Mario (selecc. y pról.). *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*. México, Era/ UNAM, 2009.
- Unger, Roni, *Poesía en Voz Alta*. Tr. Silvia Pelez, revisada por Rodolfo Obregón, México, Conaculta/ UNAM, 2006.

VARGAS LLOSA

EN LOS ANDES

Vladimiro Rivas Iturralde*

Resumen

Mario Vargas Llosa noveló espléndidamente diversos espacios del Perú: Lima, Piura, la Amazonía, además de hacerlo con igual maestría espacios ajenos a su patria como el sertón brasileño, República Dominicana, París, el Congo, etcétera. El artículo pretende examinar la relación conflictiva e insuficiente del novelista con los Andes peruanos en tanto que espacio literario. Para ello, se analiza la única novela que escribió exclusivamente sobre tal entorno: *Lituma en los Andes*. Se atribuye esa insuficiencia a la formación racionalista europea, de Vargas Llosa, que le conduce a cierta incomprensión del mundo mágico indígena.

Abstract

Mario Vargas Llosa novelized splendidly several Peruvian landscapes: Lima, Piura, and the Amazon. He also depicted foreign spaces magnificently, such as the Brazilian *sertão*, the Dominican Republic, Paris, Congo, and many others. This essay examines the complex and lacking relationship between the novelist and the Peruvian Andes as a literary space. For that purpose, *Death in the Andes*, the only novel Vargas Llosa devoted to that region, is analyzed here. It is argued that Vargas Llosa's European rational upbringing hindered his full understanding of the indigenous magical universe.

* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

Palabras clave/Key words: *Lituma en los Andes, Historia de Mayta, Sendero Luminoso, José María Arguedas, mito / Death in the Andes, The real life of Alejandro Mayta, Shining Path, José María Arguedas, myth.*

Todo gran narrador acaba construyendo un mundo personal, con sus leyes propias, su geografía peculiar, su exclusivo sistema de fuerzas. El San Petersburgo de Dostoyevski, el Dublín de Joyce, el Londres de Dickens, el París de Balzac, el Buenos Aires de Borges, el Yoknapatawpha County de Faulkner, el mar de Melville, el Asia meridional de Conrad, el Caribe de Carpentier, el Sertao de Guimarães Rosa, el Macondo de García Márquez, la Santa María de Onetti, la Cuernavaca de Lowry, la Ciudad de México de Bolaño, el campo mexicano de Rulfo, son sólo algunos ejemplos ilustres de estas geografías imaginarias.

Mario Vargas Llosa recreó Lima particularmente en *La ciudad y los perros* y en *Conversación en la Catedral*. Son, incuestionablemente, las dos grandes novelas de la capital peruana, a pesar de que también hay otras, como *Historia de Mayta*, con páginas memorables destinadas a describir la miseria de Lima. Sin embargo, si se observa la frecuencia y la intensidad con que ha explorado las tres regiones geográficas del Perú, se concluye que, aunque habiendo nacido en Arequipa, la Sierra ocupa, en cantidad y calidad, un lugar menos relevante que, por ejemplo, el concedido a la selva amazónica o a la costa, zona donde se ubican Lima y Piura, dos ciudades estrechamente vinculadas biográficamente al escritor.

La Amazonía ocupa un lugar preponderante en la geografía literaria de Vargas Llosa. Está presente, básicamente, en *La casa verde*, *Pantaleón y las visitadoras*, *El hablador* y en buena parte de *El sueño del celta*. Muchas de las mejores páginas de *La casa verde* y *¿Quién mató a Palomino Molero?* están dedicadas a Piura, a la que convierte en un vivo territorio ficcional. Otras de sus novelas “peruanas”, como *La tía Julia y el escribidor* y *Los cuader-nos de don Rigoberto*, trazan una geografía puramente ficticia, de pura creación verbal: la primera trata de las invenciones del “escribidor” de guiones radiofónicos, que inagotablemente inventa historias e inagotablemente las confunde, y la segunda, de las invenciones eróticas de un modesto empleado que busca escapar de su vida mediocre. *Elogio de la madrastra* y *Travesuras de la*

niña mala son también discursos eróticos, casi atemporales, carentes del nervio y poderío narrativo del autor. El resto de sus novelas discurre épicamente en otros lugares del planeta, como Brasil (*La guerra del fin del mundo*); Santo Domingo (*La fiesta del Chivo*); el Congo, la Amazonía y Londres (*El sueño del Celta*); Francia y Tahití (*El paraíso en la otra esquina*).

Ante este panorama, resulta sintomático y revelador que el escenario menos frecuentado, pero con la escritura más comprometida ideológicamente, sea el que tiene que ver con la región peruana más ajena a él en tanto que escritor: la andina. Está presente en dos novelas, no de las mejores, por cierto: parcialmente, en *Historia de Mayta* (1984) y totalmente, en *Lituma en los Andes* (1993), y en un libro acerca de José María Arguedas: *La utopía arcaica* (1996), que constituye, además de un brillante ensayo crítico, una suerte de sucedáneo de la gran novela andina que Vargas Llosa no quiso escribir, y una confesión de su distancia frente a ese mundo que se identifica con lo indígena y lo mágico.

Atribuyo esta distancia irreductible a la formación europea y a la mentalidad clásica, racionalista, de Vargas Llosa, que lo volvían impermeable al misterio y la magia del mundo indígena. Nutrido desde joven por el racionalismo francés, por la literatura de Sartre, Camus y Flaubert, difícilmente podía comprender con los ojos de la sensibilidad ese otro Perú, al que tampoco interesaba demasiado hacer suyo. Su propia biografía lo mantuvo alejado, culturalmente hablando, de ese Perú profundo, indígena, que Arguedas tan bellamente observó. Pero no le podemos exigir a Vargas Llosa convertirse en otro indigenista como Arguedas. Cada quien hace lo que puede y escribe desde la situación en la que le ha tocado vivir. Por eso, los territorios peruanos mejor observados y recreados por el novelista son los aventureros de la Costa (incluido Lima) y la Amazonía, donde se desarrollaron algunos de sus años de juventud y que mucho contribuyeron a formarlo como hombre y escritor. Sin embargo, su aguda conciencia intelectual le hizo advertir que el mundo andino –cuna del Perú arcaico, tradicional y profundo– constituía en su vida literaria una ausencia, un agujero, una falta, prueba de lo cual constituye su brillante libro sobre Arguedas.

Lituma en los Andes es la novela andina de Vargas Llosa y, junto con *Historia de Mayta*, la más profundamente ideologizada, por estar consagrada a condenar la lucha armada en el Perú y, por ende, en toda Latinoamérica. Ambas son novelas políticamente

comprometidas con el Perú, escenario, entonces, de la lucha de Sendero Luminoso, la guerrilla más sanguinaria del mundo, con la excepción del *jemer rojo* camboyano.

Sendero Luminoso fue una organización político-militar que inició sus acciones en 1980, fundada y comandada durante doce años por el profesor universitario Abimael Guzmán, alias Comandante Gonzalo, quien fue capturado en Lima en 1992 junto con su compañera, Elena Iparraguirre, durante la presidencia de Alberto Fujimori. Caída la cabeza, Sendero Luminoso se desarticuló, pero ha seguido acometiendo acciones esporádicas y aisladas. El nombre de la organización proviene de una máxima del ideólogo socialista peruano José Carlos Mariátegui (1894-1930), autor de *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1929): “El marxismo leninismo abrirá el sendero luminoso hacia la revolución”.¹ La orientación de Sendero Luminoso era radical: en plena época de la ruptura entre el comunismo soviético y el chino, Sendero Luminoso optó por la línea maoísta, considerando que el sistema soviético había perdido su pureza doctrinaria y tenía un fondo burgués en su ideología y práctica políticas, por lo cual la verdadera revolución peruana debía combatir no sólo a la burguesía nacional y sus instituciones sino a toda ideología y práctica revisionista, como el socialismo soviético o cubano, e iniciar su guerra popular en el campo. El sueño político-militar senderista consistía en una invasión campesina generalizada a las ciudades y la consecuente transformación del país entero, dirigida por un consciente y bien organizado campesinado que impondría al país un régimen comunista. Este sueño no pretendía tomar como referencia el supuesto comunismo primitivo de los incas, quienes no tuvieron dinero ni propiedad privada. Escribe Vargas Llosa:

En contra de la imagen que algunos irredentos aficionados al color local quisieron fabricarle, Sendero Luminoso no fue un movimiento indigenista, de reivindicación étnica quechua, antioccidental, expresión del viejo mesianismo andino. Quienes hayan hecho el esfuerzo de leer los densos escritos del camarada Gonzalo –la cuarta espada del marxismo– o los documentos senderistas, saben que

¹ En: [es.wikipedia.org/wiki/Sendero Luminoso](http://es.wikipedia.org/wiki/Sendero_Luminoso).

no hay en ellos la menor intención de resucitar el imperio de los incas ni de preservar las costumbres y la cultura indígena. Más bien el designio es “incendiar la pradera”, según la metáfora de Mao: acabar con todo lastre del pasado y reemplazar la vieja sociedad por otra, modelada según las formas extremas del comunismo que encarnaron la China de la Revolución Cultural y la Camboya de los jémeres rojos.²

La práctica para hacer realidad este sueño se convirtió en pesadilla. Los campesinos de las alturas andinas, que por cualquier motivo se resistían u oponían al discurso de los senderistas, eran pasados por las armas y abandonados en los campos, a merced de los perros y los buitres; los retenes del ejército y la policía eran atacados, y los pelotones, víctimas de emboscadas; los puentes, carreteras y plantas de luz y agua, destruidos. En las ciudades y en la misma Lima se hizo presente el terror. Vargas Llosa describe magistralmente, en su crónica sobre los ocho periodistas y dos guías asesinados el 26 de enero de 1983 en Uchuraccay, las imágenes alucinantes de las primeras manifestaciones de existencia de Sendero Luminoso:

La mayoría de los peruanos oyó hablar de Sendero Luminoso por primera vez en las postrimerías de la dictadura militar, una mañana de 1980, cuando los limeños se encontraron con un espectáculo macabro: perros ahorcados en los postes del alumbrado público. Los animales tenían carteles con el nombre de Deng Tsiao Ping, acusándolo de haber traicionado la Revolución. De esta manera anunció Sendero Luminoso su existencia. La costumbre de ahorcar perros para simbolizar sus fobias sigue siendo costumbre “senderista”. Lo hace aún, en ciertas aldeas, para graficar –ante un campesino que, a menudo, ignora qué es China– su desprecio hacia el “perro” Deng Tsiao Ping, que hizo fracasar la Revolución Cultural.³

Parte del horror de este episodio radica en su irrealidad ideológica. En la guerra, muchos miles de inocentes, situados entre dos fuegos, perdieron la vida o sus bienes. La guerra dio lugar también a abusos injustificables y terribles de las fuerzas militares

² Mario Vargas Llosa, *La utopía arcaica*, p. 330.

³ Mario Vargas Llosa, “Historia de una matanza”, en: <http://www.lettraslibres.com/pdf/1168.pdf>, pp. 7-8.

y paramilitares. Esta guerra cobró, como se ha dicho, cerca de setenta mil vidas.

El gobierno de Belaunde nombró a Vargas Llosa presidente de la comisión investigadora de la masacre de Uchuraccay. Bajo el nombre de Comisión Vargas Llosa, concluyó que la matanza había sido cometida por los comuneros, que, presas de miedo y furia, habían tomado a los periodistas por senderistas. Tal conclusión fue injustamente vilipendiada y repudiada en los medios izquierdistas peruanos, por considerar que subestimaba la responsabilidad de los militares en la matanza. Tranquilizadas las aguas de la tormenta inicial, el tiempo parece haber dado la razón a la comisión presidida por Vargas Llosa.⁴

Se lee, en el informe más extenso y puntual de otra Comisión, la que lleva el nombre de Uchuraccay, esta cita a Vargas Llosa, que refleja su idea de la existencia de dos Perús, uno profundo y otro oficial:

El que haya un país real completamente separado del país oficial es, por supuesto, el gran problema peruano. Que al mismo tiempo vivan en el país hombres que participan del siglo xx y hombres como los comuneros de Uchuraccay y de todas las comunidades iquichanas que viven en el siglo xix, para no decir en el siglo xviii. Esa enorme distancia que hay entre los dos Perú está detrás de la tragedia que acabamos de investigar.⁵

En éste y muchos textos más, Vargas Llosa defiende la incorporación del Perú real —el indio con toda su cultura— al Perú oficial, al país que busca el desarrollo socioeconómico en el siglo xxi y que tiene en Lima su cuartel general. Tal idea nos va a servir para argumentar sobre la visión que del mundo indígena tiene el autor en *Lituma en los Andes*.

Suele Vargas Llosa publicar artículos que constituyen la semilla de la novela que va a escribir o que ya está escribiendo. Así lo hizo, por ejemplo, en “La odisea de Flora Tristán”,⁶ semilla de

⁴ Prueba de ello es la adhesión combativa de Alicia Sedano, viuda de uno de los periodistas, a Vargas Llosa y su informe.

⁵ En: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf>, p. 151

⁶ Mario Vargas Llosa, “La odisea de Flora Tristán”, en *Letras Libres*, núms. 30 y 31, septiembre y octubre de 2002.

El paraíso en la otra esquina o en “Las raíces de lo humano”,⁷ anuncio de *El sueño del celta*. Conjeturo, por tanto, que, para redactar *Lituma en los Andes*, partió de su crónica de Uchuraccay. Hay en ambos textos una matanza ritual, que tiene como escenario a una comunidad indígena y, como telón de fondo, la guerra de Sendero Luminoso. La crónica data de 1983; la novela, de 1993.

El argumento de *Lituma en los Andes* es el siguiente: el cabo piurano Lituma (personaje que aparece también en *La casa verde*, en *¿Quién mató a Palomino Molero?*, en el cuento “Un visitante” de *Los jefes* y en un radioteatro de *La tía Julia y el escribidor*) y el soldado cuzqueño quechuahablante Tomás Carreño son enviados por los altos mandos policiales a la aldea andina de Naccos, con la misión de investigar la extraña desaparición de tres personas: el mudito Pedro Tinoco, el albino Casimiro Huarcaya y el capataz de una obra de carretera, Demetrio Chanca, llamado realmente Medardo Llantac. Realizan la investigación bajo la amenaza constante de los senderistas, opuestos al sistema por medios extremadamente violentos y crueles. Las pesquisas sacan a la luz extrañas y lúgubres leyendas andinas en torno al llamado “pishtaco”, especie singular de asesino que practica el canibalismo y extrae la grasa a los hombres para sobrevivir en las alturas, y a quien se le atribuyen las desapariciones. Lituma se muestra escéptico y conjetura que los responsables son los senderistas. Pero uno de los peones de la carretera confiesa que los tres desaparecidos habían sido sacrificados a los “apus”, las deidades tutelares de las montañas, según la cosmovisión andina. Paralelamente, se narran los amoríos de Tomasito con Mercedes —una cabaretera de Piura, a la que rescató de un mafioso apodado “El Chancho”, quien la había contratado para que le realizara prácticas sadoomasoquistas—. Carreño mata al mafioso, huye y se esconde hasta que es enviado a las alturas de Naccos. Luego de muchos vaivenes —requiebros, convivencia, separación—, Mercedes llega al páramo de Naccos para unirse de nuevo a Carreño. Cumplida la misión, Lituma es ascendido a sargento y enviado a servir en un puesto policial en la selva —punto de encuentro con *La casa verde*, aunque la acción de esta novela ocurre cuatro décadas atrás—.

⁷ Mario Vargas Llosa, “Las raíces de lo humano”, en *Letras Libres*, núm. 21, diciembre de 2001.

De este contrapunto de acciones diversas que le quitan unidad a la novela, lo que más me interesa examinar es la visión que Vargas Llosa tiene de Sendero Luminoso y del mundo andino, visión que pasa por la de los mitos. La investigación policial sólo es un pretexto para enfrentarse con los mitos y la cosmovisión andina. La historia de amor entre Tomasito y Mercedes es tan lateral como las de horror de Sendero Luminoso. Todo ello –tan dispar y heterogéneo– en una sola trama novelesca.

Una prueba de la distancia que toma Vargas Llosa frente a este mito radica en que no aparece *vivido*, como en Arguedas, o *recreado* por la mirada infantil, sino *explicado* por la mirada científica de un profesor danés. El racionalismo de Vargas Llosa tiene que valerse de este expediente para ingresar en el mundo del mito. El punto de vista en *Los ríos profundos* no es el de un investigador adulto interesado en el folklore rural. Es el de un niño culturalmente mestizo que no explica los mitos indígenas sino que directamente los vive y los recrea. La magia del mundo indígena es transfigurada y transmitida por la percepción infantil. De ahí la intensidad poética de esta singular obra maestra de la novela latinoamericana. Frente a esta visión interior del mundo indígena, la de Vargas Llosa en *Lituma en los Andes* resulta exterior y distante, entre turística y científica, con mayor razón si se considera la inexorable objetividad del novelista, quien, al servirse del punto de vista del cabo Lituma –por criollo y costeño, lejano de la cosmovisión indígena de los Andes–, añade más distancia respecto de lo narrado. A través de la exposición de dos ingenieros, Vargas Llosa advierte que los sacrificios a los “apus” tienen sus raíces en los extremadamente crueles del pasado incaico.⁸ Vargas Llosa conoció los mitos en forma libresca, leyendo la obra maestra de James Frazer, *La rama dorada*, mientras trabajaba para Francisco Porrás Barrenechea entre 1953 y 1954, para quien fichó los mitos y leyendas peruanos.⁹ Más tarde, evidentemente, leyó los mitos recogidos por Arguedas.

Pero el más grave problema de la novela respecto de los mitos es que no existe en ella una comunidad que les dé vida y anime, pues sin comunidad no hay mito. El mito es un lenguaje, una creación social, y, ante todo, una experiencia ritual comunitaria.

⁸ Vargas Llosa, *Lituma en los Andes*, p. 170.

⁹ Vargas Llosa, *El pez en el agua*, pp. 262 y 324.

El mejor ejemplo de esto son los ritos de paso, como los de los nacimientos, bautizos, bodas o fallecimientos. Pero los mitos en *Lituma en los Andes* son, en cambio, experiencias intelectuales ornamentales, alejadas de la vida comunitaria que es consustancial a todo mito auténtico. Existen sólo para señalar la analogía con ciertos mitos helénicos —una analogía forzada y vaga, hay que decirlo—. Naccos es una aldea perdida en las alturas andinas, de cuya vida comunitaria sabemos muy poco. Los personajes alienan una vida individual —de víctimas o de testigos, más que una vida social: Pedro Tinoco, Casimiro Huarcaya, Dionisio, Adriana, Timoteo Fajardo, etcétera— y carecen de esa vida comunitaria que da sustento al mito verdadero. Se argüirá que ellos, en tanto que individuos, son depositarios del mito. Muy poco hay en la novela que nos haga pensar en esta posibilidad. Un profesor danés o dos ingenieros criollos no son, no pueden ser, depositarios confiables del mito. Por esto deploro que Vargas Llosa haya elegido un camino que no le convenía —el del mito—, en vez de orientarse hacia la novela realista, próxima al reportaje, con Sendero Luminoso en el centro de la historia y la reflexión. Ese realismo casi periodístico ha sido siempre el fuerte del novelista.

El de los “apus” —esos dioses tutelares de los montes que reciben sacrificios humanos— parece ser el mito andino más relevante de cuantos aparecen en la novela. Además de los “apus”, está la leyenda del “pishtaco” —caníbal que se nutre de grasa humana— y a partir del cual Vargas Llosa reelabora de manera sucinta y forzada el mito del minotauro y el laberinto. El pishtaco Salcedo, sobreviviente de la caída en un profundo barranco andino, se convierte en una vaga reminiscencia del minotauro heleno —menos auténtica, menos creíble, que aquel Misitu, el toro de *Yawar Fiesta*, la primera novela de Arguedas—. Adriana es Ariadna y Timoteo Fajardo, más que una reinención de Teseo, es una parodia y una caricatura.

Aparece también, y también de modo sucinto, el mito de Dionisos y las bacantes, a través del cual el novelista describe el papel social de la fiesta en general, y de cierta fiesta indígena peruana en particular. Como en la mitología griega, Dionisio —así se llama el personaje que se confunde metafóricamente con el dios griego— enseña a los hombres el arte de la música y la danza. Ha descubierto la bebida del pisco. Maestro de la fiesta, enseña a los hombres a perderse en ella y encontrarse con los demás hombres. Posee virtudes priápicas poderosas y cura una “epidemia

de pichulitis” (suerte de priapismo andino). En las alturas andinas, en medio de bailes orgiásticos, su cohorte de locas (las bacantes) lo devoran, mientras que en el mito griego ellas devoran al rey Penteo, por dudar de la divinidad de Dionisos y haberlo encarcelado. La analogía con el mito helénico es evidente, y el acto de establecer esa analogía, una operación intelectual, un acto de distanciamiento del novelista frente al mito andino descrito. La postura de Vargas Llosa frente al mito, lo hemos dicho ya, es racional, crítica, intelectual, nunca inocente y de entrega, como sí advertimos, por ejemplo, en Arguedas, Rulfo o García Márquez o, incluso, en Carpentier y Lezama. El realismo de Vargas Llosa poco tiene que ver con el mito. No quiero decir que la creación y recreación vivencial de los mitos carezcan de un elemento intelectual poderoso, sino que en ellos predomina ese elemento irracional que ha conducido a los psicoanalistas –desde Freud, pasando por Jung– a analizar la relación entre el mito y el inconsciente. Vargas Llosa escribe en *La utopía arcaica* una declaración de fe racionalista que nos autoriza a pensar que su presentación de los mitos en *Lituma en los Andes* es más bien paródica y caricaturesca:

Una cultura mágico-religiosa puede ser de un notable refinamiento y de elaboradas asociaciones –de hecho lo son la mayoría de ellas–, pero será siempre *primitiva* si aceptamos la premisa de que el tránsito entre el mundo primitivo y tribal y el principio de la cultura moderna es, justamente, la aparición de la racionalidad, la actitud “científica” de subordinar el conocimiento a la experimentación y al cotejo de las ideas y las hipótesis con la realidad objetiva, actitud que, según mostró el mismo Karl Popper en *The open Society and its Enemies*, iría sustituyendo la cultura tribal por la sociedad abierta, el conocimiento mágico por el científico, y disolviendo la realidad humana colectivista de la horda y la tribu en la comunidad de individuos libres y soberanos.¹⁰

Quien así piensa, niega paladinamente su adhesión sentimental y literaria a un mundo primitivo, regido por los mitos. Si asocio estas ideas a la cosmovisión de *Lituma en los Andes* es porque

¹⁰ Vargas Llosa, *La utopía arcaica*, pp. 186-187.

Vargas Llosa, a pesar de su realismo militante, se permite ventilar sus opiniones a través de sus narradores. De tal modo descarga esta sentencia: el Perú andino sigue siendo una región primitiva, anterior a la racionalidad y a la modernidad. Pero en la novela los mitos nunca inciden de manera sustancial en los hechos narrados, nunca viven en ella como su razón de ser, sino como incrustaciones artificiales: *Lituma en los Andes* no es, de ninguna manera, una novela mítica.

Lituma en los Andes es una novela regida por la sangre, con escenas de minuciosa violencia: la matanza de vicuñas a manos de los senderistas frente a la mirada aterrada y perpleja del guardián de la reserva, el mudo Pedrito Tinoco; la tortura a que éste es sometido por los soldados; el sacrificio de Casimiro Huarcaya a los apus andinos; todo el aislado capítulo de la detención a la naturalista d'Harcourt y sus acompañantes por parte de los senderistas, y el sumario juicio político contra ellos, fragmento intenso y terrible que muestra lo que pudo haber sido la novela si Vargas Llosa se hubiese decidido a tratar exclusivamente el tema de *Sendero Luminoso*. Considero este episodio lo mejor de la novela: aquí está el gran narrador que es Vargas Llosa, aquí, todo el horror de *Sendero luminoso*. En la novela, los hombres son sacrificados a dioses terribles erigidos por la fe religiosa (los apus), la mitología (el minotauro, Dionisos), pero ningún altar es tan sanguinariamente dictatorial como el ideológico de Sendero Luminoso. Por esto deploro que el autor no haya tratado a fondo el tema de Sendero Luminoso. Y me permito hacer aquí lo indebido: hablar de la novela que hubiera querido y no de la que es. A pesar de los indiscutibles aciertos de *Lituma en los Andes*, creo que Vargas Llosa desperdió la oportunidad de hacer la gran novela de Sendero Luminoso y de profundizar y ampliar su crítica de la guerrilla, iniciada en *Historia de Mayta*. Él mismo ha dado pie para que emitamos este juicio, ajeno, es verdad, a la crítica literaria objetiva. Es que estuvo siempre apuntando hacia el tema de Sendero Luminoso sin atreverse a disparar. Redujo la novela a la interpretación superficial de un par de mitos indígenas y a una historia amorosa entre un soldado y una bailarina de cabaret redimida por el amor, con la guerrilla como simple telón de fondo. Sólo en el aislado y gran capítulo sobre la señora d'Harcourt salta al primer plano el movimiento terrorista y se insinúa la gran novela que pudo haber sido. Con su arte narrativo, el mismo Vargas Llosa se encarga de privilegiar este episodio. Si lo hubiese desarrollado hasta sus últimas consecuencias,

hacia atrás y hacia adelante, mostrando en primer plano a los líderes, Abimael Guzmán y sus secuaces, reinventándolos en la novela, desentrañando todo el horror e irrealidad de su ideología, examinando a fondo los móviles humanos, ideológicos y demenciales de la lucha que emprendieron, nos habría dado seguramente una gran novela política y demoníaca, los *Demonios* latinoamericanos que tanta falta nos hace. Pero para lograrlo, habría tenido que echar mano de una tremenda introspección psicológica en sus personajes, cosa que le ha sido negada por su propio desinterés en la psicología. Novelista de la objetividad y la exterioridad, Vargas Llosa no es ni ha sido nunca proclive a la introspección, sino un novelista de tramas y estructuras novelísticas. Sus personajes caen siempre atrapados por las redes de las acciones, que vertiginosamente los arrastran hacia otras acciones, de manera que poseen los rasgos caracterológicos apenas suficientes para hacerlos creíbles y verosímiles dentro de las estructuras narrativas. Ni psicología ni mito, entonces, sino estructura narrativa, narración pura. Y en eso, en el arte de narrar, Vargas Llosa es un maestro consumado.

Bibliografía

- Arguedas, José María. *Cuentos completos*. Buenos Aires, Losada, 1974.
- . *Los ríos profundos*. Madrid, Losada-Alianza, 1981.
- . *Yawar Fiesta*. Lima, Biblioteca de la literatura peruana, 2003.
- Comisión de la verdad sobre Uchuraccay. En: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf>.
- Eurípides. “Bacantes”, en *Tragedias*, III. Introducciones, traducción y notas de Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado. Madrid, Gredos, 1979.
- Gerdes, Dick. *Mario Vargas Llosa*. Boston, Twayne Publishers, 1985.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México, Ediciones Solidaridad, 1969.
- Ortega, Julio. “Vargas Llosa: el habla del mal” y “¿Quién mató a Vargas Llosa?”, en *Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura*. México, Fondo de Cultura Económica. pp.169-180.
- Vargas Llosa, Mario. “Historia de una matanza”. En: <http://www.letraslibres.com/pdf/1168.pdf>, pp. 7-8.
- . *Lituma en los Andes*. Barcelona, Planeta, 1993.
- . “La odisea de Flora Tristán”, en *Letras Libres*, núms. 30 y 31, septiembre y octubre de 2002.
- . *El pez en el agua*. México, Alfaguara, 2010.
- . “Las raíces de lo humano”, en *Letras Libres*, núm. 21, diciembre de 2001.
- . *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

LA AMAZONÍA DE VARGAS LLOSA

Vicente Francisco Torres*

Resumen

Entre la diversa y prolija narrativa de Mario Vargas Llosa, la amazonía peruana tiene un sitio relevante. Ese interés ha quedado plasmado en novelas como *La casa verde*, *Pantaleón y las visitadoras* y *El hablador*. El objeto de este trabajo es la relación de esas novelas y la biografía del novelista.

Abstract

Peruvian Amazonia epitomizes a significant theme in Mario Vargas Llosa's extensive narrative, mostly in his novels *The green house*, *Captain Pantoja and the special service*, and *The storyteller*. This essay aims at establishing links between these novels and the biography of their author.

Palabras clave/Key words: Telúrico, *La casa verde*, *Pantaleón y las visitadoras*, *El hablador*, *El sueño del Celta* / Telluric, *The green house*, *Captain Pantoja and the special service*, *The storyteller*.

* Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.

En 1903, Horacio Quiroga sufrió una especie de *caída de Damasco*: mientras iba como fotógrafo en una expedición a San Ignacio, comandada por Leopoldo Lugones para estudiar las ruinas jesuíticas, se le reveló la selva,¹ 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.²

En 1966, Mario Vargas Llosa deslumbró al mundo con *La casa verde*, novela que era un portento de técnica y se desmarcaba de la narrativa telúrica que Carlos Fuentes, Guillermo Cabrera Infante, Julio Cortázar y el mismo Vargas Llosa cuestionaron ampliamente por parecerles una especie de protonovela. *La casa verde* mostraba los típicos escenarios criollistas pero los trataba con técnicas narrativas contemporáneas; era un relato moderno de América. Lo que la técnica obnubilaba quedó de manifiesto en 1971, cuando el autor mencionó, en *Historia secreta de una novela*, lo que la realidad le había dado para la escritura de esa obra. Me atrevo a decir que *Historia secreta de una novela* permite hacer una lectura cabal de *La casa verde*.

¹ “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 hurañía, 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*, pp. 20 y 21.

² Vid. “El sacrificio del intelecto: Horacio Quiroga”, en *El pecado original de América*, pp. 79-88.

Si el viaje de Horacio Quiroga a Misiones fue determinante para la elaboración de sus libros más significativos, una incursión de Vargas Llosa a la Amazonía peruana propiciaría una parte esencial de su vasta y diversa obra: en 1958, como acompañante del antropólogo mexicano Juan Comas, estuvo durante varias semanas en la selva y esa visita quedó grabada al fuego en su recuerdo, pero estuvo latente, guardada en los pliegues más recónditos de la memoria y de las sensaciones y sigue operando como un manantial, inagotable hasta hoy, de una serie de libros como *Pantaleón y las visitadoras* (1973), *El hablador* (1987) y *El sueño del celta* (2010).

En aquel viaje a la selva vio muchas cosas que nutrieron la novela que le dio el Premio Rómulo Gallegos 1967: el reclutamiento de niñas indígenas que hacían las religiosas con el fin de *civilizarlas* pero que en realidad acababa dotando a Lima de sirvientas y prostitutas; la explotación y el robo a que vivían sometidos los indígenas caucheros; el aura mítica de Tushí (en *La casa verde* es Fushía), un japonés que venía huyendo de Iquitos, tenía una banda de indígenas renegados y soldados desertores para robar caucho y pieles de tapir, jaguar y caimán. El penetrante olor de las bolas de caucho ahumadas quedó tan grabado en sus sentidos que, en su novela más reciente, *El sueño del celta*, medio siglo después, aparece muy a menudo. Este viaje de juventud le dio una de las lecciones más perdurables para su oficio, que expresó así en 1968, en Washington:

Mis sentimientos eran encontrados. Ahora lo entiendo mejor, pero hace algunos años me avergonzaba confesarlo. De un lado, toda esa barbarie me enfurecía: hacía patente el atraso, la injusticia y la incultura de mi país. De otro, me fascinaba: qué formidable material para contar. Por ese tiempo empecé a descubrir esta áspera verdad: la materia prima de la literatura no es la felicidad sino la infelicidad humana, y los escritores, como los buitres, se alimentan preferentemente de carroña.³

A pesar de la intensidad del viaje con el Dr. Comas, cuando quiso emprender la escritura de su novela, no era capaz de nombrar

³ Mario Vargas Llosa, *Historia secreta de una novela*, p. 46.

la selva y se entregó a una serie de lecturas amazónicas que lo vacunaron contra el *vicio descriptivo*. Sin embargo, cuando enlista las limitaciones de la narrativa amazónica que leyó, menciona el pintoresquismo y el dialectismo como rémoras pero, los lectores de hoy, advertimos que en *La casa verde* no dejan de estar presentes.

En París, mientras escribía la novela, iba al Jardín de plantas a mirar la flora amazónica y repitió el camino de Henri Rousseau, el más famoso pintor de junglas que realizó sus telas selváticas sin haber puesto un pie en el monte; sus hojas, lianas y espesuras salieron del Jardín de plantas, de diarios, libros y revistas.⁴

De su breve trato con el ámbito selvático (antes de publicar la novela volvió a la jungla y, con la ayuda involuntaria del ejército, hizo un segundo recorrido) derivan los rasgos de *La casa verde*, una novela de voces, de mezcla de líneas narrativas, de diálogos no señalados con guiones o comillas, de muchos personajes, en suma, muy faulkneriana.

La casa verde se instaura también en la tradición prostibularia de la literatura hispanoamericana,⁵ que va de *Santa a Juntacadáveres*, de “Hombre de la esquina rosada” a *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de *El lugar sin límites* a *Los errores*, de *Nacha Régules* a *El roto*. A manera de contrapunto, muestra dos escenarios: la Amazonía, descrita como una “mujer caliente”⁶ y Piura, su contraparte, desértica y castigada por la arena de los médanos, impulsada por los vientos que bajan de la cordillera. En Piura está asentado el burdel, pintado de verde; verde era el color del arpa del fundador del prostíbulo por la simple y sencilla razón de que Anselmo era oriundo de la selva.

⁴ Véase Cornelia Stabenow, *Henri Rousseau*, 1992.

⁵ Véase Rodrigo Cánovas, *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana. La alegoría del prostíbulo*, 2003.

⁶ Esta idea coloca a nuestro autor en una tradición pues, tal como había observado el escritor brasileño Paulo Prado, los europeos siempre atribuyeron la sexualidad desbordada al ámbito tropical. Véase “La lujuria” (1928), en *Ensayistas brasileños*, pp. 165-194.

Desde Iquitos, faro de peruanidad engastado
en el inmenso verdor de nuestra selva.

El Sinchi.

Pantaleón y las visitadoras (1973) marca un giro de 180 grados en la visión y tratamiento del ámbito amazónico. Se mantiene el interés por la forma de la novela (armada con puros diálogos y cartas cursis, transcripción de programas radiofónicos, recortes periodísticos, informes, memoranda y partes militares), pero el tratamiento es humorístico y la densidad de la escritura se atempera. Una de las mayores virtudes de la novela es la capacidad del autor para elaborar distintos tipos de discurso: el untuoso del Sinchi, el salaz y pícaro de los empleados del sexo servicio, el sarcarrón de los militares y el frívolo de la esposa –ella reiterará que la selva vuelve a los hombres unos *fosforitos*– y la madre de Pantaleón. Precisamente a esta virtud se deben varios registros, como el ingenuo e involuntariamente confesional con que Pantaleón se refiere a su vida privada: informa cómo ha llegado a su casa de madrugada y borracho y cómo lo riñó su mujer, sin olvidar que tuvo que operarse las hemorroides con un médico civil para no involucrar a la sanidad militar en su misión secreta.

La transcripción del programa radiofónico del Sinchi, y en particular su sección cultural, permiten que Vargas Llosa inserte brevarios culturales sobre Iquitos, como el que se refiere a la Casa de Fierro, un hermoso hotelito en el que se hospedó el magnate cauchero Anselmo del Águila, en Alemania, durante uno de sus viajes a Europa. Le gustó, lo compró y, desarmado, lo trajo a la Amazonía. El palacete era obra del constructor de la Torre Eiffel, y apto para climas fríos, pero en el trópico se convertía en un horno durante el día. Fue cambiando de dueño hasta que se convirtió en el Club Social porque sólo se hacía habitable por las noches. Como se ve, esta Casa de Fierro fue otro de los fastos arquitectónicos, como el palacio de la ópera de que da cuenta la película *Fitzcarraldo*, que propició el auge cauchero en el siglo XIX.

El argumento de la novela es producto también del primer viaje del autor a la Amazonía (1958). Escuchó a los nativos amazónicos quejarse de que, cuando los soldados que estaban custodiando las fronteras tenían su día de descanso, se emborrachaban y violaban a cuanta mujer se cruzaba en su camino. En su

segundo viaje a la región (1965), advirtió una queja distinta: los hombres pedían que el servicio de visitadoras se extendiera a civiles y ancianos. Esta circunstancia determina el ingreso del humor a la literatura de Vargas Llosa.⁷

La historia es patética porque a un militar le encargan organizar un sexo servicio itinerante en las fronteras selváticas del Perú para que la tropa no viole ni deje muchachas con la vida echada a perder. Este asunto es llevado hasta sus últimas consecuencias porque Pantaleón Pantoja, un militar que no sabe sino cumplir órdenes neuróticamente bien, lleva la organización a un nivel de eficacia sorprendente. El asunto se complica con el subtema del Hermano Francisco, un mesías tropical que crea templos (él los llama arcas) y, en su empresa redentora, crucifica animales primero y personas después. Este subtema inyecta tensión a la novela porque la mamá de Pantaleón y las sexo servidoras se hacen seguidoras del Hermano Francisco. Si el tono humorístico de la novela se veía venir con la solemnidad con que Pantoja toma su misión, éste se acentúa con la manera en que redacta sus informes y solicitudes, la minuciosidad con que examina a las aspirantes a visitadoras, los cuestionarios que redacta para saber en dónde solicitan los servicios de su empresa y hasta con la justificación de las facturas de sus consumos en los antros que visitó en busca de personal femenino. Cuando informa de las edades de sus pupilas, echa mano de los tantos dichos que colman la novela. Todas son jóvenes, pero como las contrató en un tugurio en penumbras, pudo errar porque “en la sombra todos los gatos son pardos”. Anexa también las facturas de folletos y libros que compró con temas como la virilidad, perversiones y enfermedades venéreas. El colmo humorístico de la novela es que la compañía, llamada Pantilandia por el vulgo, se va a pique no por su fracaso, sino por su excesivo éxito.

Las muchas cuñas humorísticas⁸ que están sembradas por la novela, la convierten en un todo disfrutable.

⁷ “Pero reconozco que en el asunto de Pantaleón hay un elemento risueño, un elemento humorístico congénito a la materia narrativa.” Véase Ricardo Cano Gaviria, *El buitre y el ave fénix. Conversaciones con Mario Vargas Llosa*, p. 90.

⁸ Los soldados empiezan a robarse a las visitadoras para amancebarse con ellas; cuando asesinan a la *Brasileña*, amante de Pantaleón, éste le rinde honores militares porque pensaba que la mujer le hacía un servicio invaluable al ejército;

La generación del *boom*, como sabemos, representó un salto cualitativo de la literatura latinoamericana, pero no sólo en lo que a la narrativa se refiere, sino al conjunto de ensayos que esos mismos narradores escribieron para explicar su trabajo y lo que estaba pasando en la narrativa del momento.

Carlos Fuentes, Guillermo Cabrera Infante y Mario Vargas Llosa rompieron lanzas contra el telurismo, lo que produjo las obras canónicas de un momento de nuestras letras. No fueron las únicas, pero sí las más destacadas, novelas como *María*, *La vorágine*, *Doña Bárbara*, *Raza de bronce* o *El mundo es ancho y ajeno*. En su *Diccionario del amante de América Latina*, publicado primero en francés en 2005, Vargas Llosa escribió:

Odio la palabra *telúrico*, blandida por muchos escritores y críticos de la época como máxima virtud literaria y obligación de todo escritor peruano. Ser *telúrico* quería decir escribir una literatura con raíces en las entrañas de la tierra, en el paisaje natural y costumbrista y preferentemente andino, y denunciar el gamonalismo y feudalismo de la sierra, la selva o la costa, con truculentas historias de *mistis* (blancos) que estupraban campesinas, autoridades borrachas que robaban y curas fanáticos y corrompidos, que predicaban la resignación a los indios [...] la palabra *telúrico* llegó a ser para mí el emblema del provincialismo y el subdesarrollo en el campo de la literatura.⁹

Sin embargo, en *El buitre y el ave fénix*, dijo:

los asuntos de *La ciudad y los perros* y *Conversación en la catedral* se refieren a un mundo que yo conozco desde dentro, del que formo parte más integralmente que del mundo de *La casa verde*. *La casa verde*, en lo que se refiere a la parte selvática, era para mí un mundo distante, que conocí desde fuera, muy pasajera y superficialmente, del que tenía una visión que no hay más remedio que llamar superficial.¹⁰

al final del libro, Pantaleón lleva siempre una esclava de plata, grabada con su nombre, que le compraron con una cooperación todas sus empleadas...

⁹ Mario Vargas Llosa, *Diccionario del amante de América Latina*, pp. 379 y 380.

¹⁰ Ricardo Cano Gaviria, *op. cit.*, p. 95.

De aquí podemos inferir que Vargas Llosa no le concede importancia a los elementos de la naturaleza porque no vivió en íntima relación con ella, como los autores ya citados o como Horacio Quiroga. De aquí que no tenga sentido descalificar a los autores de antaño, porque sus obras se siguen leyendo en virtud de que no se agotan en el costumbrismo ni en el paisaje, sino muestran al ser humano sufriendo en esos ámbitos, con todas sus pasiones, sus crisis y alucinaciones. Y Vargas Llosa, aunque atiende otras cosas, aunque no sabe nombrar ese mundo, es igualmente valioso y revelador. Cada uno en su tiempo, con sus estilos y sus intereses hacen nuestra gran literatura.

Pues bien, *El hablador*, que invoca nuevamente el primer viaje de Vargas Llosa a la selva, sin renunciar a las búsquedas formales que tanto han interesado a nuestro autor (“es en el dominio de la forma donde realmente se juega todo en literatura”,¹¹ le dijo a Cano Gaviria), resulta la novela que guarda más semejanza con el indigenismo y los textos de recreación antropológica, porque en el diálogo y la confrontación de opiniones entre el narrador y Mascarita se dirime el viejo pero capital dilema de qué hacer con los grupos autóctonos, si luchar por su aislamiento o integrarlos al progreso que, con todos sus asegunes, marcha como una aplanadora que no respeta ningún sitio, por más apartado que se encuentre o por más difícil que sea su acceso.

La novela consta de dos líneas narrativas: en la primera, Vargas Llosa cuenta un tercer viaje a la Amazonía, como reportero de una estación de radio, hecho que no sabemos si sea real, pero para efectos literarios eso no tiene importancia. La segunda línea narrativa es un largo relato etiológico, cosmogónico, histórico y filosófico de Mascarita sobre los machiguengas; esto aderezado con singulares versiones de *La metamorfosis* y de la crucifixión de Cristo. Mascarita, por el lunar rojo que invadía la mitad de su rostro, es un marginado y, como tal, se refugia en la selva. Su problema personal se hace consonante con la marginalidad de los indígenas; por eso se integra a ellos y se convierte en su narrador, en su juglar y en su distractor. Saúl Zuratas no encontró la tranquilidad en Lima porque el lunar le daba una apariencia monstruosa. Se refugia en la Amazonía porque sabe que los

¹¹ *Id.*

machiguengas asesinan a los hijos que nacen con algún defecto y, cuando siendo ya joven se mezcle con ellos, lo crearán un ser divino porque, de lo contrario, sus padres lo habrían matado. El mismo Saúl, cuando adopta como mascota a un loro baldado, lo bautiza como Mascarita y le transfiere su propio sobrenombre. Lo enseña a pronunciar esa palabra que acentúa el dramatismo de saberse deforme y, en consecuencia, destinado al sufrimiento por su fealdad, que lo pone en desventaja en el mundo de las ciudades.

Vargas Llosa testimonia el imparable avance de la tecnología y los medios de comunicación, que arrasarán con el arcadismo rupestre de antaño, pero también llevarán la destrucción de un orden en el que los hombres vivían en armonía con la naturaleza. El relato del autor hecho desde Italia, y el manadero verbal de Mascarita, junto con el planteamiento de su drama personal, enriquecen y superan los elementos indigenistas y de recreación antropológica, le dan la dimensión universal a la novela que tanto ha preocupado a Mario Vargas Llosa.

4

Al autor le sucede lo que a los machiguengas, que permanecían junto a los misioneros pero un día desaparecían para internarse en la selva. Obedeciendo un llamado muy hondo, siempre vuelve, por diversas razones, al mundo tropical, que ha sido escenario de paraísos y utopías.¹² Vargas Llosa, después de entregar novelas urbanas y cosmopolitas, regresa al escenario del sueño, del recuerdo y las sensaciones para entregar novelas verdes y fragantes, olorosas a río y a bosque, aunque a veces domine el penetrante olor del caucho ahumado.

La literatura universal ha dado cuenta de la explotación colonial en los trópicos. Los hombres de ciencia (Humboldt, Darwin, La Condamine) han dado su versión de esa arcadia; la literatura latinoamericana ha sido pródiga en documentar el

¹² Es muy sintomático que Morgana Vargas Llosa, hija del novelista, haya titulado *Las fotos del paraíso* (Madrid, Alfaguara, 2003) al libro que documenta la investigación de campo que nuestro autor hizo para escribir *El paraíso en la otra esquina* (Madrid, Alfaguara, 2003) que, como sabemos, es la biografía novelada de Paul Gauguin.

drama de caucheros y madereros. Tenemos toda una tradición tanto universal (a la que habría que agregar los libros de viajes) como latinoamericana a la que volvió Vargas Llosa, con *El sueño del celta*, el mismo año en que le fue otorgado el Premio Nobel de Literatura.

Mario Vargas Llosa ha asumido, de modo muy peculiar, la dicotomía de americanismo y cosmopolitismo. Se aleja del regionalismo y busca siempre que los temas americanos estén en relación con los hechos que tienen lugar en diversas regiones del planeta. No es sólo un asunto de coloquialismo o argumentos truculentos, sino de compartir las circunstancias históricas. En *El paraíso en la otra esquina*, novela centrada en la vida de Paul Gauguin, el vínculo entre la Polinesia y el mundo americano proviene de Flora Tristán, la luchadora social que va por Europa con sus afanes pero también va al Perú y, además, es pariente de nuestro autor.

En *El sueño del celta*, una biografía novelada que lo remite nuevamente a la Amazonía, los lazos entre Europa, África y América vuelven a tenderse mediante uno de los temas más visitados de la novela de la tierra latinoamericana: la explotación del caucho, que tuvo entre sus más destacados representantes a B. Traven y José Eustasio Rivera. La novela se centra en la vida del irlandés Roger Casement, fervoroso lector de libros de viajes y un ser que encarna la idea del hombre que apunta el epígrafe de José Enrique Rodó: "Cada uno de nosotros es, sucesivamente, no uno, sino muchos. Y estas personalidades sucesivas, que emergen las unas de las otras, suelen ofrecer entre sí los más raros y asombrosos contrastes."

Casement era un idealista que, en el auge del colonialismo, pensaba que los europeos debían llevar civilización, comercio y cristianismo a los pueblos coloniales para salvarlos de la ignorancia y las enfermedades. Pero su experiencia en el Congo pronto le abrió los ojos sobre la verdadera cara del colonialismo; no estaban allí para civilizar, sino para expoliar del modo más brutal: exterminaron, hicieron reclutamientos forzosos, decapitaron caciques, cortaron manos a granel, hicieron expediciones punitivas, establecieron cuotas obligatorias de caucho imposibles de cumplir...

En el Congo, Casement conoció a Joseph Conrad, quien le llamó el Fray Bartolomé de las Casas británico por la defensa que hacía de los nativos. Si los ingleses pensaban que *El corazón de las tinieblas* es una parábola de cómo África vuelve salvajes

a los civilizados que van a ella, y Conrad hablaba de los horrores cometidos lo mismo por negros que por blancos, Casement dijo que allí no se retrataba al África, sino se pintaba el infierno, que es la encarnación del mal absoluto.

Después de haber pasado veinte años en África, Casement rindió un informe y llegó a la conclusión de que la codicia era la que destruía todo. El hule era la causa del sufrimiento de los africanos; si no se agotaban los árboles de caucho, entonces se agotarían los africanos.

La explotación de la tierra africana, bajo la denominación de Estado Independiente del Congo, adoptado como una *propiedad* por Leopoldo II, rey de Bélgica, pese al terrible informe que preparó Casement, no tuvo marcha atrás e inspiró al irlandés los pensamientos más demoledores: “Si algo he aprendido en el Congo es que no hay peor fiera sanguinaria que el ser humano.”¹³ Sabía también que las leyes están hechas para formalizar el abuso, para que las canalladas sean actos conforme a derecho. Vino a reparar, además, en que Irlanda, su patria, era una colonia inglesa. Así como los ingleses se apoderaron de Irlanda, los europeos se habían apoderado del Congo.

Gracias al prestigio que le ganó su informe africano, fue comisionado para investigar las crueldades que, según trabajos periodísticos del ingeniero norteamericano Walter Hardenburg, publicados en el semanario londinense *Truth*, cometía la compañía inglesa Peruvian Amazon Company contra los aborígenes caucheros americanos. Aunque la compañía era propiedad de Julio C. Arana —un peruano que había empezado su fortuna vendiendo sombreros de palma por las calles de Rioja, donde nació, una aldea perdida en la selva amazónica—, tenía oficinas y accionistas ingleses.

Los nativos de las orillas del río Putumayo, como los congoleses, no sólo eran obligados a entregar una cuota de caucho, sino sufrían otras atrocidades: en las levadas los cazaban, los colgaban como castigo, los marcaban como reses, con una C y una A (para que no se fugaran a los campamentos colombianos), les pesaban mal el chile y los engañaban en las tiendas de raya. Hay en el

¹³ Mario Vargas Llosa, *El sueño del celta*, p. 98.

libro episodios que hacen palidecer algunas páginas de nuestras más desaforadas novelas de denuncia.

Casement estaba en Brasil como diplomático desde 1906, pero se trasladó a Iquitos en 1910 para iniciar sus investigaciones que resultaron una pesadilla. Mientras en Londres las oficinas de la Peruvian funcionaban a todo lujo, con personal uniformado que facturaba las remesas de caucho, en el Putumayo los capataces extinguían a los huitototos, ocaimas, muinanes, nonuyas, andoques, rezigaros y boras.

Casement permaneció tres meses en La Chorrera, capital del enorme territorio entre los ríos Napo y Caquetá donde tenía sus operaciones la Peruvian Amazon Company. De aquí salió *El libro azul. Informe sobre el Putumayo*, publicado en 1912, que contribuyó a la ruina de la compañía: quedó en evidencia que explotaba el caucho de un territorio que no tenía en propiedad. Las ventas pararon y surgieron deudas que obligaron a Arana a vender su casa de Ginebra, su mansión de Biarritz y su palacete londinense. También sus cuentas bancarias fueron congeladas. Otro elemento histórico contribuyó a esta ruina: empezó a importarse el hule de las colonias inglesas en Asia (Singapur Ceilán, Malasia, Java, Sumatra), en donde se sembraron las matas contrabandeadas desde la Amazonía por el aventurero inglés Henry Alexander Wickham.

En esta novela aparece el clásico dilema de civilización y barbarie, en donde la primera solía pertenecer a los centros metropolitanos y la segunda a los africanos o a los americanos: para los europeos la civilización consiste en los beneficios monetarios que se obtienen de la explotación de los recursos de la naturaleza y en imponer una religión sobre las creencias de los nativos. Las costumbres que no les simpatizan, son desterradas con violencia. Si los indígenas estaban en paz en sus aldeas, sin explotar los recursos de la naturaleza para producir riqueza, viene el europeo y dice que viven en la edad de piedra. Pero los papeles se invierten porque los capataces europeos empiezan a formar su harén con varias indígenas o, tal como cuenta Vargas Llosa, en *Historia secreta de una novela*, el modelo de su personaje Fushía, de *La casa verde*, era un japonés que, cuando se disponía a robar una aldea amazónica, se pintaba como los aborígenes y luego se entregaba a unas orgías que superaban las de los propios nativos.

El sueño del celta tiene tres partes: primero, la estancia de Casement en África, después en América y, la tercera, consecuencia de las anteriores, su labor independentista que lo puso en una

serie de contradicciones, no por una incongruencia de sus ideas, sino por la manera en que se presentaron los hechos.

El gobierno inglés celebró sus informes sobre el Congo y la Amazonía, lo tenía incluso entre su personal diplomático, pero Casement sentía que no podía representar a un estado que sojuzgaba a su patria. Decidió entonces trabajar para que, con la ayuda de Alemania, vistos los nubarrones de la primera Guerra Mundial, pudiera Irlanda conseguir su independencia.

Pero el apoyo no se dio y él, desde Alemania, volvió a Irlanda para tratar de impedir una insurrección sin futuro. Casement fue aprehendido por conspiración y ninguno de sus méritos bastó para que le conmutaran la pena de muerte. Como prueba se exhibió su Diario, entre fantasioso y realista en el que, junto al espionaje, quedó apuntado otro “pecado”: su homosexualidad que, junto a sus luchas más nobles, lo había llevado por callejones y hoteles de mala muerte en busca de una pareja. Incluso un espía que le puso el gobierno inglés, le sonsacó información a cambio de favores sexuales.

El tema de la explotación cauchera en África propició la airada escritura de diversas obras.¹⁴ No cabe duda que a Vargas Llosa el irlandés le interesó por sus ideales libertarios, por su complejidad como ser humano y porque lo remitió a su Amazonía, a su pasión amazónica, tan importante para el nacimiento de *La casa verde*, *Pantaleón y las visitadoras* y *El hablador*.

¹⁴ Véase *La tragedia del Congo*, México, Alfagurara, 2010, que recopila *El crimen del Congo*, de Arthur Conan Doyle, y *El soliloquio del Rey Leopoldo*, de Mark Twain.

Bibliografía

- Cano Gaviria, Ricardo. *El buitre y el ave fénix. Conversaciones con Mario Vargas Llosa*. Barcelona, Anagrama (Informal), 1972.
- Cánovas, Rodrigo. *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana. La alegoría del prostíbulo*. Santiago de Chile, LOM (Texto sobre Texto), 2003.
- Conan Doyle, Arthur. *El crimen del Congo*. En *La tragedia del Congo*. México, Alfagurara, 2010.
- Jitrik, Noé. *Horacio Quiroga*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina (Enciclopedia Literaria), 1967.
- Mata, Rodolfo y Regina Crespo. *Ensayistas brasileños*. México, UNAM (Ensayos y Poemas), 2005.
- Murena, Héctor A. *El pecado original de América*. 2ª. ed., Buenos Aires, Sudamericana (Piragua), 1965.
- Prado, Paulo. “La lujuria” (1928). Trad. de María del Socorro Gutiérrez Magallanes y Lina Rosa Palomo, en *Ensayistas brasileños*. México, UNAM (Ensayos y Poemas), 2005, pp. 165-194.
- Stabenow, Cornelia. *Henri Rousseau*. Traducción de Jorge Pablo Kummetz, Colonia, Benedikt Taschen Verlag, 1992.
- Twain, Mark. *El soliloquio del Rey Leopoldo*, en *La tragedia del Congo*. México, Alfagurara, 2010.
- Vargas Llosa, Mario. *Historia secreta de una novela*. Barcelona, Tusquets (Cuadernos Marginales), 1971.
- . *Diccionario del amante de América Latina*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2006.
- . *El sueño del celta*. México, Alfaguara, 2010.
- . *El hablador*. México, Seix Barral (Biblioteca Breve), 1988.
- . *Pantaleón y las visitadoras*. Barcelona, Bruguera, 1980.
- . *La casa verde*. Barcelona, Seix Barral (Biblioteca Formentor), 12ª.ed., 1972.
- . *El paraíso en la otra esquina*. México, Alfaguara, 2003.
- Vargas Llosa, Morgana. *Las fotos del paraíso*. Madrid, Alfaguara, 2003.

Variaciones

PEPINES, CHAMACOS Y *LOS AGACHADOS*, EXPRESIONES DE UNA CULTURA POPULAR

Ezequiel Maldonado*

El pueblo mexicano se inició en la lectura precisamente con las historietas [...] Como toda iniciación, esta lectura inaugural tiene algo de pecaminosa. Para las minorías cultas y los amantes de las “buenas letras”, la inesperada pasión popular por los pepines es una trasgresión; una suerte de masiva prostitución espiritual de los inocentes, que debe ser refrenada en nombre de la moral y las buenas costumbres literarias: mejor un pueblo de analfabetos puros que una nación de lectores contaminados.

Juan M. Aurrecochea y A. Bartra

Resumen

A partir de los años treinta y hasta los ochenta del siglo pasado, la historieta mexicana juega un papel importante en la alfabetización del pueblo y en la toma de conciencia social; además, se vuelve un vicio popular. Le han llamado literatura de banqueteta y de peluquería, con su dosis de pornografía velada o explícita. Se trata, también, de una educación sentimental y un escape de las opresiones de la vida cotidiana. En este trabajo se hace un recuento del cómic mexicano durante ese periodo y se expone la confrontación entre cultura popular y cultura de masas. Rafael Araiza, Germán Butze, Gabriel Vargas, Gaspar Bolaños y muchos autores más marcaron toda una época y transformaron –como es el caso de Gabriel Vargas y *La Familia Burrón*– la conciencia individual en conciencia ciudadana: evolución ideológica donde se afianzó una conciencia de clase.

* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

Abstract

Mexican comics played a key role in the acquisition of both literacy and social consciousness from the 30's to the 90's of the past century. Comics also became a popular vice. They have been referred to as 'street literature' or 'barber shop literature'. They have been known for their small doses of implicit or graphic pornography. They are also a means for sentimental education and a break away from everyday hardships. The essay offers an overview of the Mexican comics of the period within the tension between popular and mass culture. Rafael Araiza, Germán Butze, Gaspar Bolaños, and Gabriel Vargas with his *La Familia Burrón*, are some of the comic writers who left their hallmark while transforming individual consciousness into citizen consciousness, an ideological evolution that gave rise to a class consciousness.

Palabras clave / Key words: Historieta mexicana, cultura popular, cultura de masas / Mexican comics, popular culture, mass culture.

En el presente ensayo¹ se hace un breve recuento de la historieta mexicana de los años cuarenta a los ochenta del siglo pasado, época de esplendor con tiradas masivas. La lectura, ¿la mirada?, de los pepines y chamacos es un genuino vicio nacional. En esas décadas se difunden *Los Supersabios* de Butze, *Rolando el Rabioso* de G. Bolaños, *A Bacatazo Limpio* de Araiza, *Lágrimas, Risas y Amor* de Yolanda Vargas Dulché y la célebre *Familia Burrón* de Gabriel Vargas, años en donde la seducción de los *inocentes* se manifiesta en las historias románticas y de aventuras pero también en anécdotas seductoras y lúbricas. De 1968 a 1977, Eduardo del Río, Rius, escribió e ilustró sus famosas historietas *Los Supermachos* y *Los Agachados*. Antes de incursionar en este medio había sido un caricaturista político excepcional. A diferencia de la historieta tradicional que Rius consideraba aberrante e insulsa, él se empeña en crear una con humor y de corte político, fuera de serie en el ámbito mexicano. *Los Agachados* combina la

¹ Una variante de este texto fue difundida en la página web *La pacarina del Sur*, No. 5, Julio-sept. 2010.

sátira política con la crítica social. Rius populariza temas científicos y culturales de difícil acceso para lectores no iniciados.

Esta popularización de temas, propios de la academia universitaria, plantea una contradicción que hasta hoy pareciera irresoluble pues confronta dos modos de ver el mundo: cultura popular *versus* cultura de masas. Al lado de dicha contradicción, está el público al que va dirigida la revista, pues ha rebasado su condición de inocente y es un público leedor y lector proveniente de capas medias universitarias. En este ensayo se indaga asimismo sobre el posible origen del adoctrinamiento y proselitismo de partidos, sectas y religiones que elaboraron folletos y catecismos, formativos y educativos, para un público masivo; y se plantea que posiblemente Rius partió de esta intuición en su proyecto político-humorístico personal. Varias generaciones de mexicanos aprendieron a leer y se formaron en la visión del universo difundida por las historietas. Con la desaparición de la editorial Novaro, y en boga el proyecto neoliberal, a principios de los ochentas, hubo un franco declive de estas publicaciones.

Historietas ilustradas en México

Como bien lo expresa el epígrafe, la popularización de las historietas se vincula a masivas campañas alfabetizadoras de un pueblo que antes de los años cuarenta era mayoritariamente iletrado, pero “millones de compatriotas, que aún no habían experimentado los placeres de la letra impresa, perdieron su virginidad literaria sumergiéndose en las seductoras páginas de las revistas de monitos”.² Si la *Ilíada* y la *Odisea* del proyecto vasconcelista inhibieron la vocación lectora de un pueblo, los pepines y chamacos, las paquitas y paquines liberaron con creces, aunque pervertida, esa aspiración cultural. “A diferencia de

² Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *Puros cuentos. Historia de la historieta en México, 1934-1950*, p. 13. Vid. Anne Rubenstein, *Del Pepín a Los Agachados. Cómic y censura en el México posrevolucionario*. Sobre el alfabetismo como cuestión política, señala: “El compromiso del gobierno con la educación también favoreció a los editores de historietas porque causó un aumento asombroso del alfabetismo. El censo de 1930 registraba una tasa de alfabetización de alrededor de 33% entre los mexicanos de más de 6 años. En 1940 esa cifra había subido a 42% y llegó a 56 % en 1950,” p. 21.

libros y periódicos serios las revistas de monitos no inhiben al principiante ni exigen promesas solemnes y compromisos prolongados: son fáciles, accesibles y desechables.³ Se adaptan al gusto del cliente: son románticas, lúbricas y siempre truculentas. Por cinco o diez centavos se compran o se alquilan, el lector voraz tiene garantizada media hora de placer. Ya Ramón Valdiosera, en 1940, se encargará del guión y dibujo de las aventuras de Ulises con las sirenas o Germán Butze recreará, parodiando, los cantares de gesta, en su versión mexicana, con las delirantes hazañas de *Rolando el Rabioso* y su escudero Pitoloco.

En este vicio nacional, el puesto de periódicos, cual biblioteca ambulante de literatura portátil, requiere de una banqueta-asiento para los asiduos lectores / veedores / alquiladores de historietas. El mito de la literatura infantil se hace añicos ante un público predominantemente adulto. Para este público se difunde una literatura secreta *sólo para adultos* leída y vista en zonas permisivas o de tolerancia, como las peluquerías, con las primeras revistas porno mexicanas: *Sexo*, *Vida Alegre* y *Vea*, amén de la violencia y sexo de *Alarma*, que alimentarán la libido mexicana:

Esta prensa de peluquería –que transforma el trivial acto de cortarse el pelo en ritual de iniciación erótica, provocando asociaciones perversas en varias generaciones de mexicanos– combina literatura picante con fotografías lascivas y dibujos pornográficos. Y por esta vía la sexualidad más o menos explícita llega a la historieta [...] una vez asumido que la mayor parte del público era adulto, las heroínas comenzaron a sexualizarse. Así, con el tiempo, la modosa Adela Negrete, creada por José G. Cruz en las páginas de *Paquito* en 1935, se transforma en la frondosa supermujer de *Adelita y las guerrilleras*.⁴

³ Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *op.cit.* Destaca una foto donde el general Lázaro Cárdenas recibe a los pequeños víctimas de la guerra civil española. El recibimiento tenía que ser completo y a la mexicana: admiramos rostros de españolitos muy contentos y con sus paquitos y pepines bajo el brazo.

⁴ *Ibid* p. 39. “Mariño, fundador de las series realistas de charros, es también el principal exponente de la historieta cachonda de corte sadomasoquista. Yolanda, superhembra y ultravíctima [...] aparece por vez primera en la revista *Alarma*, y sus lectores seducidos por la nueva heroína, reclaman la urgente necesidad de una línea editorial hasta entonces inédita en México: los monitos lúbricos.” (p. 38)

En lo que fue llamada la edad de oro de la historieta mexicana, 1934-1963, auge de pepines y chamacos, una velada o explícita pornografía suave se desplaza en las páginas de revistas picantes que combinan fotografía y dibujo propio de publicaciones sicilípticas modernas como *Vea* y *Modelos* y *Modelitos*. Al respecto, Carlos Monsiváis describe a un público masculino hambriento de referencias sexuales en el alto consumo de esta pseudopornografía historietil, clave para entender este fenómeno junto con la liberación de una censura y una industria cultural que ajustará determinada moral a la demanda.

Este reconocimiento del sexo nunca trasciende el ardor de un adolescente una noche de lunes imaginándose una noche de sábado. La historieta se actualiza mínimamente y su autocensura es tan vigorosa como la censura. Lo explícito –la exhibición de la genitalia, por ejemplo– sería su ruina. El *cómic* mexicano se alimenta de insinuaciones o exhibiciones unilaterales, de respetar el espacio psicológico entre la lectura y las represiones.⁵

Arias Bernal, monero de *Vea*, y Audiffred, con sus viñetas picantes, nunca rebasarán lubricidad o cachondeo permitidos. Su-Mu-Key y Brenda Conde, ombliuistas del Tivoli, serán recreadas en la modesta versión de *Sexo y Vida Alegre* alternando con anuncios de enfermedades secretas o afrodisiacos.

Esta seducción masiva de los *inocentes* se verifica a través de las revistas de monos pioneras: *Paquín* aparece en 1934, *Paquito* y *Chamaco* son de 1935 y *Pepín* se publica en marzo de 1936.⁶ Esta última resulta vanguardista al inaugurar, entre 1937-1938, las variantes en formato y periodicidad constantes en la década de los cuarenta. En los pepines y chamacos veremos, ¿leeremos?, nuestras propias frustraciones y carencias en figuras entrañables

⁵ Carlos Monsiváis, “Reír llorando (notas sobre la Cultura Popular Urbana)”, p. 82.

⁶ Aurrecoechea y Bartra, *op. cit.* p. 72. El tiraje de estas revistas es impresionante: “La masificación del cómic es uno de los más significativos fenómenos culturales de los cuarenta, pero su otra cara es un impresionante proceso de acumulación en la industria editorial [...] (el tiraje de las revistas) resultan cuatro millones y medio de ejemplares a la semana [...] La cifra de seis millones, gruesamente estimada, se aproxima significativamente al número de los mexicanos que saben leer”, pp. 21-22.

de una educación sentimental a toda prueba: *Los Supersabios* (1936) de Germán Butze y *Rolando el Rabioso* (1939) de Gaspar Bolaños. En la primera, surgen personajes como Panza, Pepe y Paco, compañeros de aventuras juveniles acotadas ante una futura vida adulta que se torna infernal; los villanazos, el sabio Solomillo y el Médico, la mamá de Panza, doña Pepita Piñón, y el abuelo, personaje siniestro. ¿Cómo resistir al escapismo que ofrecen las aventuras con Pepe y Paco al lado de una vida cotidiana opresiva y frustrante, una madre posesiva, abnegada y golpadora, un abuelo egoísta y cínico? Germán Butze, considerado el mejor dibujante mexicano de historietas, incursiona en la publicidad donde crea el emblema de *General Popo* y diseña las tiras comerciales del *Dr. Bell* o pomada de *La Campana*, el linimento de *Sloan*, los *Chiclets Adams*, los tacuches de *High Life*. Aurrecoechea y Bartra destacan en Butze el equilibrio de blancos y negros y la complejidad de poner el dibujo al servicio de la narración.⁷

Otra historieta emblemática de esta época es *Rolando el Rabioso*, personaje ingenuo, berrinchudo y atropellado en un humor que parodia las gestas medievales, entre otras la *Canción de Roldán* y al *Orlando furioso* de Ariosto. Otro personaje es Pitoloco, escudero rejego y miedoso pero con una fidelidad a prueba y casi siempre de travesti en defensa de sus ideales. ¿Si Cervantes en *El Quijote* la emprendió contra los libros de caballerías entonces Bolaños podría homenajear, en clave paródica, a Palmerín y a Amadís? Otro excelente caricaturista es Rafael Araiza con su *A Bacatazo Limpio* con la frustrada y perversa Bruja Rogers y el pugilista Kanguro Carey, que nació para la gloria deportiva. A Araiza se le ha calificado como ícono de la desmesura, del mal gusto y de una ideología ignominiosa:

Ha sido el monero mexicano más desorbitado y excesivo [...] pasa del melodrama y la aventura escapista, a la farsa surreal [...] de héroes redimidos del arrabal, a *freaks* desubicados y esquizoides; de caricaturas expresionistas al modo de Chester Gould, a una me-

⁷ *Ibid.*, pp. 272-273. Vid. Rius, "Butze" *Los moneros de México*, p. 75; vid. Francisco Vidargas, "Para documentar el sentido del humor", *De San Garabato al Callejón del Cuaco*, pp. 88-93. Aquí sobresalen un grabado multicolor y una tira sobre *Los Supersabios*.

táfora visual desaforada y escatológica que se anticipa al *comic underground*; de la moralina populista a la franca amoralidad.⁸

Practicante de la estética de *lo grotesco*, donde combina el melodrama optimista con la sátira paranoica de una realidad de pesadilla, plasma sus bajas pasiones y sus fobias junto a esperanzas e ideales, y todo en medio de la vulgaridad más rampante o lo que considera las buenas costumbres. Dice Carlos Monsiváis:

Desbordado, machista, conservador, homófobo, Rafael Araiza hace de sus deficiencias sus ventajas y del mal gusto o la vulgaridad sus diferencias específicas (su atractivo por lo tanto) con el cómic norteamericano. Todo en Araiza es desenfreno, los ojos que persiguen por el suelo a una mujer apetecible, el puño que atraviesa el estómago, los sesos que enmarcan el suicidio. Humor entonces es comentario de la actualidad, reprimendas morales a partir del examen de la moda, la lucha libre, los problemas de la vivienda, los ídolos del cine y la música popular. Araiza, partidario de las buenas costumbres, sabe del sitio eterno de la mujer en la sociedad y en una de sus historietas de Chamaco, Quinceañera, la villana es una joven que se atreve a fumar, y su homofobia es notable.⁹

Si Gaspar Bolaños recrea el medievo caballeresco en donde el cantar de gesta deviene en chacoteo, Araiza percibe la realidad cual degenere, en una desmesura y delirio sin fin, Butze representa el escapismo, la añorada aventura juvenil, de una realidad opresiva, Gabriel Vargas por su parte asume su tiempo y circunstancias y en sus crónicas es *un ejemplo privilegiado del poder creativo y testimonial del cómic mexicano moderno*. Su obra, *La Familia Burrón*, es centro y clave de la historieta en México con casi sesenta personajes de carne y hueso, con una historia, cultura y tradiciones, pero Don Jilemón Metralla y Bomba, cábula de cábulas, y antihéroe de *Los Superlocos* con el Güen Caperuzo y su carnalita Caledonia no van a la zaga de trascendencia. Personajes populares que, a más de setenta años de creados, son modelo de lenguajes, modos y costumbres del barrio, primordialmente, pero también del campo.

⁸ *Ibid.*, p. 324.

⁹ Carlos Monsiváis, "Cultura popular. Reír llorando", *op. cit.*, p. 75.

Esta crónica narrativa, la de *La Familia Burrón*, “deja constancia de los fluidos hábitos verbales, fisonómicos, indumentarios, urbanísticos y hasta musicales del México popular”¹⁰. Pero va más allá de estos registros sociales: en su crónica testimonial, Vargas transita por el alemanismo, caricaturizado consciente o inconscientemente por el cínico y tranza Don Jilemón Metralla, por el modelo desarrollista en pleno agotamiento y la época de la insultante concentración y centralización de la riqueza nacional y, por ende, el mayor empobrecimiento popular en lo que se llamó *El milagro mexicano*. En sus personajes es evidente la transformación de una conciencia individual a una ciudadana o, en otros términos, de una conciencia en sí y para sí; en el propio autor se perfila una evolución ideológica, recreada en su vocación plebeya de considerarse un autor ofrendado a llevar alegrías a quien ha sido el centro de su labor: el pueblo

El humor en la historieta

La fuente originaria del humor se manifiesta en la cultura popular o más bien, a esta cultura se le identifica con la risa sobre otros valores. Se afirma que el sentido cómico es de origen plebeyo. Mientras el pueblo ríe a carcajadas los sectores ilustrados, capas medias o pequeña burguesía, son solemnes y si acaso esbozan una sonrisa, con algunas excepciones de la época: Salvador Novo, Julio Torri, Renato Leduc. Dicen Aurrecochea y Bartra que “La historieta es el primer territorio de la narrativa popular mexicana liberada por el humor. Pero esta hilaridad plebeya es novedosa, no tanto por su comicidad, como por la modalidad privada de la risa que reclama.”¹¹ El humor es de vieja data en la cultura

¹⁰ Aurrecochea y Bartra, *op. cit.* p. 352. Monsiváis señala: “Durante más de 30 años, *La Familia Burrón* ha sido de modo óptimo, y pese a las inevitables reiteraciones, una obra maestra de la historieta que crea y revela un sentido del humor popular, no sujeto a la mecánica del chiste y capaz de modificar satíricamente el lenguaje de todos los días [...] anteproyecto de obra abierta (Los Burrón) describe un proceso y lo lleva a sus consecuencias enloquecidas: la vida cotidiana y las iconóferas de la clase media baja, del proletariado, del lumpenproletariado.” C. Monsiváis *op. cit.*, p. 77.

¹¹ Aurrecochea y Bartra, *op. cit.*, p. 217.

popular, es un humor socializado, una especie de rito liberador, humor compartido en circos, teatros de revista y carpas.

La cultura popular –humor incluido– está hecha de vivencias colectivas, señalan Bartra y Aurrecochea, hasta que la alfabetización se generaliza. Entonces el disfrute intimista de bienes culturales deja de ser privilegio de élites y deviene patrimonio más o menos masivo. Con el acceso multitudinario a la letra impresa, parte de la experiencia cultural se privatiza. Y también la representación humorística tiene que explorar nuevos territorios.¹²

Los moneros, en su intento por trasladar la risa carpera a las historietas mediante el humor verbal, soporte de cómicos en su relación directa con el público, fracasan rotundamente: no es lo mismo la risa privada del cómic que los recursos teatrales y el bullicio de risas gregarias. “Al pasar a la historieta, el humorismo mexicano transita de la carcajada colectiva de teatros y carpas a la íntima sonrisa de buró, sin duda menos estruendosa pero quizá más duradera y reflexiva.”¹³ Las célebres historietas de esta época, *Supersabios*, *Rolando*, *A Batacazo*, son series abiertas de humor narrativo y largo aliento, aventuras humorísticas y crónicas satíricas de tipos y costumbres, a diferencia de las revistas no especializadas, con un panorama en que abundan las sangronadas y el chiste ramplón.

Los últimos años del sexenio lopezportillista fueron la cúspide de las historietas ilustradas y las fotonovelas producidas en México. El fin de ese sexenio, con sus escándalos financieros y la quiebra de las ilusiones, marcó inexorablemente el fin del auge historietista. Entre 1976 y posiblemente hasta finales de 1982, las revistas de historietas gozan el privilegio de ser las principales fuentes de entretenimiento lector. Por su forma y contenido, este tipo de publicaciones era muy superficial: la vida humana y sus referentes psicológicos, sociológicos y culturales estaban al margen de la historieta no se diga de la fotonovela. Bien lo señala Ruffinelli:

Por lo general, expresan situaciones y actitudes tipificadas: la lucha del bien contra el mal, la preeminencia de las virtudes sobre los vicios.

¹² *Ibid.*, p. 218.

¹³ *Ibid.*, p. 222.

La finalidad explícita es, pues, moral. Como son revistas dirigidas a un público infantil, buscan inculcar didácticamente enseñanzas positivas y construir en el niño sistemas de valores de acuerdo con la moral adulta y de la sociedad en que el adulto vive.¹⁴

Ahí radicó una de las variadas trampas: revistas hechas por adultos con toda la carga paternal, racista, homofóbica, desviada sexualmente y con preceptos moralinos que no alteran la vigencia de un orden social conservador.

La moral convencional en las historietas ilustradas. En historietas mexicanas como *Kalimán* o *Lágrimas, Risas y Amor*, las nociones sobre el bien y el mal, la audacia y la cobardía, la serenidad frente a la furia, el amor frente al odio, se viven mediante variados ejemplos que nos proporcionan los valores morales, religiosos, políticos vigentes. Éstos eran valores “nacionales” originados por la clase social poseedora de los medios de producción; otros valores, muy semejantes a los descritos, los proporciona la propaganda norteamericana a través de *Superman*, *Lorenzo y Pepita* o *Batman*. Es así que la “conciencia moral” es aquella interiorizada o asimilada desde la infancia al través de la familia, la escuela, las historietas, la TV, las relaciones sociales; la apropiación de estas normas se realiza de manera *inconsciente*: crea en nuestro pensamiento una especie de “policía” o “voz interior”: señala cómo actuar, qué decir, vigila el respeto al orden establecido. Este policía no sólo reprime el acto mismo sino también la intención: se identifica con el súper-yo, el cual observa la no violación de las leyes, reprime y castiga todo intento de trasgresión por medio de la culpa.

En el año de 1976 Irene Herner realizó un estudio sobre las historietas y fotonovelas mexicanas. A casi treinta y cinco años de su publicación, asombran los enormes tirajes de historietas que alcanzan los 70 millones de ejemplares mensuales: es decir, 840 millones de historietas y fotonovelas anuales.¹⁵ Época de campa-

¹⁴ Jorge Ruffinelli. *Comprensión de lectura*, pp. 22-23. Vid. Rius, “Las historietas: el método más barato para embrutecerse... (o cultivarse... según)”, *Los Agachados*, pp. 13-44.

¹⁵ Vid. Irene Herner, *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México*, cit. en Jorge Ruffinelli, *op. cit.*, pp. 26-27. Vid. Rubenstein, “La creación de la historieta mexicana, 1934-1952”, *op. cit.*, pp. 37-49.

ñas educativas y fomento a la lectura seria que pretendía men- guarse los pésimos hábitos lectores. Dorada época del *comic* y que la propia SEP intentó contrarrestar con historietas educativas, con tirajes de veinte millones, sobre historia de México, clásicos de la literatura. Ante campañas alarmistas de que los mexicanos no leían en esa época, la suma estratosférica de 840 millones minimizó la estridencia. Claro que se leía pero eran fotogramas, letras con monitos, onomatopeyas y toda la parafernalia que envolvían a historieta y fotonovela.

En 1976-77 era posible identificar en los puestos de periódicos las revistas: *Fuego*, *Por Favor*, *Libro Semanal*, *Novelas de Amor* y las celebridades que todo mundo leía: *Kalimán* y *Lágrimas*, *Risas y Amor*. La primera llegó a editar 8 millones de ejemplares mensuales y *Lágrimas* 4 millones 800 mil, en periodo similar. Excepto las historietas edificantes que proponía la SEP, en la forma y el contenido de las historietas más vendidas y alquiladas predominó la violencia y una velada pornografía. Las aventuras, el espionaje, las relaciones amorosas, las guerras, la pobreza eran temas recurrentes mientras que se omitían la devoción por el trabajo, la organización proletaria, la plena existencia. Ruffinelli señala: “La historieta y la fotonovela no constituyen de por sí medios de comunicación degradantes o envilecedores. Como cualquier otro medio, su uso puede ser positivo o negativo.”¹⁶ En efecto, las historietas, con formas y contenidos diferentes, podrían constituirse en transmisores culturales de primer orden. Eso lo descubrieron los chilenos de la Unidad Popular durante el breve pero intenso periodo de Salvador Allende: el potencial educativo y cultural de los *cómics*.

Como en la mayoría de los procesos, los intelectuales mexicanos fuimos incapaces de cristalizar el potencial que significó el universo historietil, de escribir guiones propios o realizar adaptaciones de cuentos o relatos. No potenciamos la educación sentimental de estudiantes leedores y lectores de historietas que, sin muchos problemas, hubiesen creado y recreado historietas utilizando su imaginación y sensibilidad, sus cualidades escenográficas, musicalizadoras, adaptadoras. Hubo algunos casos excepcionales entre la intelectualidad como el de Gonzalo Martré con

¹⁶ Ruffinelli, *op. cit.*, p. 27.

sus guiones sobre el celebrado *Fantomas, la Amenaza Elegante* que, posteriormente, Cortázar recrea en su *Fantomas contra los vampiros multinacionales*; Armando Bartra y Paco Ignacio Taibo II publicaron *El mitin del comic*. Bartra y Aurrecochea han seguido el pulso a este medio masivo con su portentosa *Historia de las historietas en México*.

En Argentina, Ricardo Piglia publicó *La Argentina en pedazos*: excelentes crónicas sobre relatos de Borges, y Cortázar, Arlt, Discépolo y otros con los portentosos trazos de Solano López, Enrique y Alberto Breccia, Carlos Nine; también las creaciones de *El Eternauta I* y *El Eternauta, el Regreso* de H.G. Oesterheld, Francisco Solano López y P. Maiztegui, es un clásico de la narrativa argentina: “uno de los pocos íconos populares surgidos del mundo de las historietas. Su mensaje, hoy como ayer, continúa vigente: resistir no sólo es posible, también es necesario.”¹⁷ En este universo de las historietas ilustradas, destaca la actividad creadora de un monero mexicano fuera de las aulas universitarias.

Rius y sus Agachados

Eduardo del Río, alias Rius, nace en Zamora Michoacán, en 1934. Muy joven, desempeña oficios múltiples: en un bar de la ciudad de México, distribuye publicaciones, burócrata en el departamento de censos, empleado en una funeraria hasta que un amigo le sugiere que lleve sus dibujos a la revista de humor *Ja-Já*. Es el año de 1955 y quien estuvo en un seminario salesiano y vio frustrada su incipiente carrera sacerdotal ¿y académica? trabaja de día en la funeraria y dedica sus ratos libres a la caricatura. A principios de los años sesenta colabora en el periódico *Ovaciones* y cuando el caricaturista Abel Quezada abandona el diario, Rius, con la audacia juvenil, se propone como sustituto y lo aceptan.¹⁸ De ahí

¹⁷ Vid. H. G. Oesterheld y F. Solano López, *El Eternauta, el regreso*, p. 271.

¹⁸ Vid. Harold E. Hinds, Jr y Charles Tatum, *No sólo para niños. La historieta mexicana en los años sesenta y setenta*. México, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2007. Dicen estos autores: “Sin embargo, debido a la naturaleza controversial de muchas de las caricaturas de Rius, *Ovaciones* pronto lo despidió. Durante los años siguientes, de forma alternada, estaba desempleado o trabajando para diversas publicaciones de la Ciudad de México, como *México en la Cultura*, *Política*, *La Prensa*, *¿Por Qué?*, *Novedades* y *El Universal*. La mayoría de estas

el inicio de una fulgurante carrera de quien se dice deslumbrado por dos caricaturistas, Saul Steinberg y Abel Quezada; no les echa la culpa de considerarse pésimo dibujante y se autonombra *monero*: epíteto que toma de los maestros graduados en San Carlos y escuelas de arte, como Cabral, Arias Bernal, Fa-Cha, Audifred y otros que manejarán adecuadamente las proporciones anatómicas, el sombreado, los volúmenes, la perspectiva. Estos maestros señalan que para ser un buen caricaturista había que saber dibujar. Rius lo comenta:

Por esos mismos años apareció en escena un tal Saul Steinberg, que hacía otra clase de dibujo. Nada de sombras ni volúmenes ni tercera dimensión: sólo línea. Los maestros concluyeron al ver su trabajo que el Sr. Steinberg no sabía dibujar. Sólo hacía monitos [...] [a los seguidores del tal monero Steinberg] los viejos maestros los llamaron pintamonos o moneros. Y como soy tan mal dibujante que llevo 50 años haciendo monitos, pues me considero –copiador de Saul, y de Abel y de Isacc– un vulgar monero [...] En estos 50 años he caído en cuenta de que, para hacer una buena caricatura, el dibujo puede pasar a segundo plano. Que se puede hacer un cartón político efectivo y crítico, con el mínimo de líneas y monos *mal hechos*. Y que también se puede lograr el mismo efecto, ejecutándolo magistralmente con todas las de la ley. Tan efectivo resulta un Magú que un Naranjo. Un Trino que un Helioflores [...] Desde luego, lo ideal es esa combinación de buen dibujo y buen texto.¹⁹

Con ese sentido autocrítico, de quien es plenamente consciente de sus *limitaciones*, Rius transita en 1966 de ser monero a historietista, o más bien a la expresión lograda del pinta monos y del escritor de historias con la historieta ilustrada *Los Supermachos*. Este tránsito *cierra* un ciclo como monero y abre un espacio que, en los años sesenta, considera insulso y mediocre de la historieta ilustrada y que Rius catalogó como morbosa y ridícula, “le da a la gente violencia, sadismo, *amor*, falsos valores, aventuras fantásticas,

revistas y periódicos estaban en manos de intereses políticos conservadores y moderados.” P. 105.

¹⁹ Rius, *Los moneros de México*, p. 234.

en fin [...] opio de la mejor calidad, como dijo Bertrand Russell.²⁰ Rius califica a célebres historietas como *Lágrimas, Risas y Amor* o *Memín* como cursis y sin contenido moral o cultural alguno, ni el más mínimo mensaje de superación o progreso, y considera que los editores de tales engendros se defienden con tres razones: a) que en los países cultos también se editan porquerías; b) que la industria editorial emplea a miles de dibujantes, argumentistas, impresores, voceadores, etc. y c) el argumento fundamental, que todas las historietas están aprobadas por la Secretaría de Educación Pública.²¹ Finalmente, el autor concluye que a la SEP no le importa lo que se edite mientras no se ataque al gobierno.

En 1960 Rius y Vadillo, excepcional caricaturista político, logran entrar a la revista más importante y prestigiada de México, a lo que Rius llamó la conquista del *Siempre*. “Por vez primera se lograba publicar en una publicación no-partidista, dice Rius, temas que ningún periódico aceptaba. Creo que ese nuestro trabajo sirvió de ejemplo a la caricatura que siguió a nosotros.”²² En 1968 nace la revista de humor político *La Garrapata* con la dirección colectiva de AB, Helio Flores, Naranjo y Rius. Tras innumerables problemas con el gobierno, la revista desapareció en ese año fatal. Dice Rius: “La importancia de *La Garrapata* fue el haber sido la primera revista de humor político hecha en el México posrevolucionario, sin ligas con ningún grupo político ni patrocinio gubernamental.”²³ Rius fue fundador también de las revistas *La Gallina*, *El Mitote Ilustrado*, *El Chahuistle* y *El Chamuco*. Es autor de más de cien libros y ha recibido premios nacionales e internacionales.

²⁰ Rius, “Las historietas: el método más barato para embrutecerse (o cultivarse... según)”, en *Los Agachados*. Dice Rius: “La historieta en México ha seguido la huella americana y el país ha sido invadido por historietas gringas traducidas al español o historietas mexicanas hechas al estilo gringo [...] poquíssimas son las que se salvan y educan un poco a la par que entretienen: *Chanoc* es una.” Pp. 38 y 42.

²¹ *Ibid.*, pp. 40-43.

²² Rius, *Un siglo de caricatura en México*, p. 102. En el mismo texto Froylan Manjarrez señala: “Si se estudia la caricatura política mexicana antes de la entrada de Vadillo y Rius a ella, podrá verse toda una colección de caricaturas anti-comunistas [...] y pro-gobiernistas. Inclusive Abel Quezada siempre ha estado dentro de la corriente anticomunista, aunque con más sutileza que sus predecesores. Y sólo cuando Vadillo y Rius entraron a la caricatura, pudimos ver una nueva visión de las cosas.” P. 103.

²³ *Ibid.*, p. 113.

Con *Los Supermachos*, en 1966, abre un espacio inédito dentro de los cómics mexicanos: crea la *primera historieta política en el mundo*. En un ambiente preñado por la Guerra Fría entre las superpotencias de la época, el recién triunfo de la Revolución Cubana y la secuela guerrillera en América Latina, prevalecía en nuestros lares una atmósfera plenamente anticomunista y cualesquier manifestación o síntoma de una visión de la realidad progresista, o simplemente diferente a la imperante, era tachada de comunista o adversa a los valores tradicionales de la justicia y paz de los cementerios. La censura era feroz sobre todo en medios impresos, en radio y TV, y un poco laxa o relajada en el medio de las historietas. No es gratuito, en esta atmósfera ominosa, con Díaz Ordaz en el poder, el asalto al diario *Excélsior*. Una parte de los despedidos, la más conservadora, impulsó la Editorial Meridiano y ahí Rius creó *Los Supermachos* con una gran aceptación de capas medias estudiantiles y hasta sectores ilustrados. Tal vez por ello el sistema decidió cortar por lo sano:

La oposición a su sátira mordaz de las políticas y prácticas de ciertos políticos llevó al director de Editorial Meridiano a censurar la historieta de Rius. A menudo el autor no sabía que los editores habían alterado el número de *Los Supermachos* en turno, hasta después de que éste había sido impreso y distribuido. El conflicto entre Rius y el editor escaló hasta el punto en que contrataron secretamente a otros caricaturistas para reemplazarlo [...] Incapaz de tolerar la censura de su historieta, Rius dejó Editorial Meridiano en 1967. Desgraciadamente, no pudo llevarse consigo al famoso elenco de *Los Supermachos* porque, sin saberlo, había cedido todos los derechos sobre los personajes en un acuerdo previo con el editor.²⁴

La genial creación de Rius, *Los Supermachos*, dio vida a entrañables personajes como Calzontzin, Don Perpetuo del Rosal,

²⁴ Harold E. Hinds y Charles M. Tatum, *op. cit.*, pp. 105-106. En estos años la censura del Estado mexicano se intensifica contra sus críticos. Rius no era la excepción; ante protestas y demandas estudiantiles, la represión derivó en la masacre del 2 de octubre de 1968. Dicen los autores: "En 1969, después de un intento anterior fallido, la policía lo secuestró y lo turnó a los militares. Lo encarcelaron sólo por un día en una prisión militar en Toluca, luego, lo llevaron a las montañas cercanas, donde la policía le dijo que sería ejecutado por sus crímenes contra el gobierno (... finalmente lo soltaron)." P. 107.

Chon Prieto, Doña Emerenciana, Fiacro Franco, habitando en San Garabato, estado de Cucuchán, microcosmos que refleja los vicios y las virtudes de su época en una sociedad racista, machista, persignada y anticomunista. Estos personajes son genuinos arquetipos que representan cualidades o vicios y que el autor lleva hasta las últimas consecuencias. Especie de modelo reconocible, como el tiranuelo presidente municipal, los corruptos, agresivos y gandallas policías, las persignadas beatas pueblerinas, el reaccionario burgués. Para quienes leímos en los sesentas *Los Supermachos*, nos era relativamente sencillo identificar a cada uno de estos personajes *inventados* por Rius con personalidades de carne y hueso que deambulaban en la política nacional. Rius arremete contra los falsos valores establecidos y remueve conciencias pequeño burguesas en una época donde la clase en el poder se aferra al pasado y sectores medios y populares preludian libertades de diversa índole. Es una lucha ideológica, por desgracia, asumida por un artista aislado, eventualmente con la colaboración familiar,²⁵ pero contemporáneo de una izquierda ortodoxa y poco sensible que no percibe la importancia capital de este medio gráfico. Todo lo contrario, desde esa izquierda se le verá con desdén, altanería y con el sectarismo de quienes poseen la verdad al estar abrevando en las fuentes primordiales, directas, y no en textos masticados a través de un mediador como Rius.

Después de las aventuras / desventuras de Rius, en 1968 escribe e ilustra *Los Agachados*. Éste es una especie de *remake* de *Los Supermachos* pues metamorfosea las características y perfiles de sus anteriores personajes con nuevos ropajes, nombres diferentes, espacios pueblerinos pero similares pensamientos y actitudes, en donde la recreación de arquetipos es un *leit motiv*. Ahora el pueblo se llamará Chayotitlán, con un intelectual de izquierda, el profesor Gumaro, cuya ideología, cultura y opiniones políticas lo asimilan con Calzonzin; el licenciado Trastupijes, con emblemático nombre que nos recuerda a Don Perpetuo; Doña China con preo-

²⁵ En efecto, en tarea titánica, Rius dibujaba, establecía el montaje, editaba, y en detalles de producción recibía la ayuda de su esposa e hija. En la página principal de *Los Agachados* aparecía el elenco: Ideas, monos y texto: Rius; color: Rosita Dobleú; efectos especiales: Chávez Peón; sonido: Raquel. No era una simulación el dramatismo de la consigna en portada: Números agotados de *Los Agachados*, hechos a mano por el agotado Rius.

cupaciones similares a Doña Emerenciana; Don Céforo, con personalidad y rasgos parecidos al Chon Prieto de *Los Supermachos*. La rica veta de personalidades de *Los Supermachos* encontró sus clones intelectuales corregidos, aumentados y tal vez empobrecidos en *Los Agachados*. Esta revista no es la segunda parte de *Los Supermachos* pero sí prevalece una línea de continuidad enarbolada por la lucha ideológica *versus* el diversionismo ideológico impulsado por el sistema capitalista imperante en nuestro país.

En reiteradas ocasiones, el caricaturista Rius reconoció su principal carencia: no saber dibujar. Fue una especie de estigma y, a la vez, una falsa modestia que le permitía trazar sus personajes sin la rigidez ni el apego al canon de sus mayores y sí la aparente sencillez de la línea, y siguiendo a quien renovó el humor y la sátira de su época al mezclar las antiguas tradiciones caligráficas y las influencias cubistas, y derivar en figuras estilizadas, con el *modelo* de Steinberg. Al lado de portentosa influencia, Rius es un continuador de las dos corrientes fundamentales de la agitación política mexicana del siglo XIX: la sátira política y la crítica social. Una renovada y eficaz maestría en otro estilo del dibujo que lo separa años luz de sus maestros, como apuntan Hinds y Tatum:

Es, principalmente a través de su destreza contrapuntística entre los diferentes planos de la narrativa, la gráfica y el uso de los globos de diálogo, que [Rius] es capaz de mantener un consistente nivel elevado de ironía y sátira [...] Rius ilustra el contenido de la narrativa y, al mismo tiempo expresa su opinión de una manera humorística, invitando al lector a participar del humor [...] Otro recurso que realza la sátira es el amplio uso de material gráfico prestado, que sirve para reforzar el contrapunto que se da entre los planos narrativo, gráfico y el globo de diálogo. Rius integra material de muchas tradiciones artísticas, pero, sobre todo, del grabado del siglo XIX, cuyo aspecto tieso y pasado de moda contrasta vivamente con su propio estilo más suelto. La yuxtaposición de los dos estilos le permite a Rius extraer las posibilidades humorísticas que surgen de su contraste e incongruencia.²⁶

²⁶ Harold E. Hinds y Charles M. Tatum, *op. cit.*, pp. 109-110.

Es una especie de pastiche al revés: no se trata ni de imitación ni falsificación la combinación de motivos prestados de obras de autores célebres –Picasso, Rafael, Da Vinci– con los monos de Rius, pues el resultado reviste una gran originalidad y una recreación novedosa en la plástica caricatural. Es así que en *Los Agachados*, “¿De dónde vienen los niños?”, Rius contrasta pinturas europeas, conocidas o desconocidas, con sus creaciones pictóricas. Es así que en el famoso cuadro de ¿Lucas Cranach? vemos a Adán y Eva y la representación del árbol está simbolizada por una osamenta que sostiene fronda y manzanas y al lado apreciamos una cerámica griega, redondeada, con una pareja semidesnuda y en posición inequívocamente sexual. En otra página, en un grabado europeo, vemos a un indio con taparrabo y, al lado, una india semidesnuda junto a la foto de Marilyn Monroe y un par de luchadores griegos desnudos. Todos estos cuadros, figuras y cerámicas establecen un contrapunto entre la rigidez clásica y la libertad absoluta de trazos, líneas y monos *mal dibujados*.

En *Los Agachados*, mediante una aparente sabiduría popular personificada en Gumaro, un intelectual campirano, o Nopalzin, un indio con un enorme sentido común, y hasta Don Matatías, un filósofo ambulante, Rius nos devela en cada número temas muy polémicos y algunos de enorme complejidad, como el Opus Dei, los protestantes, el machismo, la pornografía, el suicidio; corrientes de pensamiento filosóficas y políticas: el marxismo, el maoísmo, el socialismo y celebridades como Che Guevara y Mao. Esta sabiduría se expresa al desentrañar temas cotidianos y otros sofisticados y, unos y otros, aparentemente ajenos o extraños a los sectores que leerían la revista. Sin embargo, se examinan temas demasiado cercanos y, por lo mismo, tópicos que los sectores populares no conocen a cabalidad pero que hablan de ellos con cierta *naturalidad* y, en ocasiones, con gran autoridad. Por ejemplo, en el número de *Los Agachados* dedicado a desentrañar la sexualidad, o la educación sexual en México, “¿De dónde vienen los niños?”, Rius requiere, al principio de la historietita, de un recuadro con el texto “Aviso a los niños y niñas” pero que, en sentido estricto, funciona como alerta a los padres de familia en un primer enunciado y, en la siguiente oración, ya se dirige de tú a

los niños y a las niñas.²⁷ Dicha advertencia, hoy la calificaríamos de intrascendente, pero que es reveladora de la sencillez/complejidad de un tema tabú en el México de 1972, con sus ingredientes polémicos e ideológicos de la época.

El tema de la divulgación científica o de la popularización de asuntos escabrosos o extraños, sencillos o complejos, resulta clave para comprender medianamente la apuesta en la que se embarcó Eduardo del Río. Estamos hablando de un centenar de temas o más que los personajes principales, Gumaro-Don Hans-Matatías-Indalecio, se encargan de explicar, de sistematizar de manera didáctica y, con el elemento esencial advertido, que los lectores aprendan riendo o esbocen una sonrisa y terminen politizados. Esta tarea, educar y, a la vez, concientizar a múltiples lectores utilizando texto e imagen fue la misión imposible que emprendió Rius sin la estrategia o logística de un equipo de operadores, como en las series de tv, y tan sólo con modestos apoyos familiares. En 1982, un Rius plenamente convencido sobre la función social de la caricatura, afirma: “Creo que cumple la función de concientizar al lector [...] Ello se logra en la medida en que la caricatura es buena, es decir que tiene humor y denuncia. La función de la caricatura creo que es la de educar un poco al pueblo, haciéndolo reír si se puede.”²⁸ En el inicio de esta titánica labor posiblemente analizó antiguas experiencias tanto de la derecha como de la izquierda, religiosas y laicas.

²⁷ Rius, “¿De dónde vienen los niños?, en *Los Agachados*. En el recuadro dice Rius: “Aunque este número ha sido hecho pensando que muchos niños lo leerán, será mejor que lo lean junto con sus padres o personas adultas, para que lo entiendan mejor y les sea útil (a los niños y a los padres). Dejar que tú –niño o niña– lo leas solo, no es en nuestra intención, pues podría hacerte bolas y confundirte en algunas cosas muy importantes para tu vida.” (P. 13). En la parte inicial de esta historieta, los editores de Posada publican una carta abierta dirigida al entonces Presidente de la República, Luis Echeverría, y se manifiestan contra una Comisión de Publicaciones que, entre otras cuestiones dice que el número 94 de *Los Agachados*: “Estimula la sensualidad, ofende al pudor y las buenas costumbres” [sic], p. 9.

²⁸ Rius, *Un siglo de caricatura en México*, op. cit. En el mismo texto, dice Magú: “La caricatura política debe cumplir una función social orientadora, igual que una editorial”; Naranjo, por su parte expresa: “La misión de la caricatura política es estrictamente informativa y en ello está su función social. No le veo yo ninguna otra función extra.” P. 162.

¿Mediante qué mecanismos transmitir información de primera mano a amplias masas de lectores? ¿Qué metodología utilizar para que esta popularización o divulgación no vulgarice información valiosa? ¿Qué otras personas u organizaciones emprendieron esta tarea y cuáles fueron sus éxitos y sus fracasos? Con la invención de la imprenta, hubo una preocupación por llevar a las grandes masas a la comprensión del saber, religioso o laico, como un afán de partidos, sectas, grupos o personas por transmitir el conocimiento a amplias masas. Su tarea prioritaria fue impulsar un proselitismo movilizador entre la población mediante mensajes breves, claros, esquemáticos. Por ejemplo, sin el saber científico y con el dogma por delante, los protestantes y católicos emprendieron ya en el siglo XVI, en la Contrarreforma, la elaboración de catecismos. Sin embargo, esta forma singular de proselitismo y adoctrinamiento fue adoptada, consciente o inconscientemente, no sólo por corrientes filosóficas, como el positivismo, sino también por organizaciones políticas revolucionarias, anarquistas y comunistas.

El anarquismo bakuniano del siglo XIX difundió un Catecismo Revolucionario en 1866,²⁹ en una modalidad de preguntas y respuestas, similar en la forma a los catecismos católicos. El modelo bakuniano fue adoptado en España, durante la Guerra Civil, y se le llamó Catecismo Comunista:

de pocas páginas, ilustrado de manera magnífica con una estampa a varios colores, en el anverso y en el reverso, donde mostraban delante de una fábrica a un obrero hercúleo rompiendo los tentáculos de un pulpo y en cada uno de los tentáculos representaba a la iglesia, el capitalismo, el Estado, los burgueses y el Rey, entre otros males.³⁰

Al respecto, señalan Hinds y Tatum sobre Rius:

Sus primeras obras sobre Marx, Lenin y el *Manifiesto Comunista*, están informadas y son informativas, aunque están excesivamente simplificadas. Traen a la mente la obra del escritor alemán del siglo

²⁹ Vid. Emilio J. Corbière, *Los catecismos que leyeron nuestros padres. Ideología e imaginario popular en el siglo XX*, p. 41.

³⁰ *Ibid.*, p. 42.

xix, Johann Most, cuyo libro sobre Marx sirvió para introducir a los trabajadores semiinstruidos al pensamiento comunista.³¹

En la Argentina de inicios del siglo xx, el socialista Enrique Dickmann difundió pequeños folletos de divulgación titulados “¿Oyes, Pedro?”³² de fácil lectura y desprovistos de erudición superflua.

Los catecismos comunistas

Pareciera un contrasentido hablar de catecismos de quienes se propusieron liberar a la humanidad mediante la razón y el conocimiento científico y con una ideología anti religiosa. Pero sí los hubo en pleno siglo xx en la China de Mao y en la Unión Soviética. Los chinos difundieron ampliamente, entre 1940 y 1941, *Cómo ser un buen comunista*, del dirigente Liu Shao Chi. En este texto doctrinario, se menciona la función dirigente del partido y el papel de las masas; también ofrece directrices sobre la capacitación de los miembros del partido comunista, los valores morales que debe poseer un auténtico dirigente de vanguardia. En la versión publicada en Argentina, una ilustración de la portada muestra a combatientes chinos enarbolando un arma y emitiendo un grito. Ahí mismo aparece la consigna “¡Por China Soviética!” En estos proyectos político / educativo / culturales, las mayores deformaciones se presentaron en el campo de la ex URSS con los famosos manuales soviéticos *marxistas-leninistas* que degradaron toda una concepción del mundo y presentan una versión edulcorada, idílica y maniquea, sin contradicciones, de la llamada comunidad socialista. Lo peor, la exportación de estos

³¹ Harold E. Hinds y Charles M. Tatum, *op. cit.*, p. 118.

³² *Ibid.*, pp. 42 y 207. Dickmann “Publicó un centenar de libros y folletos [...] logró una amplia repercusión en el pueblo trabajador y en los sectores medios [...] redactó pequeñas cartillas de propaganda con textos muy directos, personales, incitando al voto a favor del partido (socialista) o a diversos movimientos de tipo social. Eran muy pocas páginas, de dos a cuatro o cinco carillas, coloquiales, realistas, despojadas de toda pedantería doctrinaria.” Pp. 51-52.

manuales, historietas sin ilustrar, a los países tercermundistas y, en especial, a América Latina.³³

La izquierda mexicana, en su proyecto revolucionario, siempre tuvo en mente, creo que nunca lo llevó a la práctica, el acercamiento a sectores medios y proletarios a través de folletos, manuales y publicaciones diversas que divulgaran los principios del materialismo dialéctico e histórico pero sin degradar esta doctrina. En esa disyuntiva, ¿cómo introducir aspectos teóricos de una concepción del mundo sin caer en populismos o vulgarizaciones? En la mayoría de grupos y partidos de izquierda ortodoxa de los sesenta y setenta, se optó por formar cuadros dirigentes con la lectura de las fuentes originales marxistas-leninistas. Rius, cual investigador y estudioso, conocía algunos de los antecedentes reseñados, él fue seminarista, y sin compromisos partidarios tuvo la audacia y la frescura de emprender la enorme tarea: sin militancia partidaria se atrevió a dicha misión imposible: concientizar a los lectores mediante el sentido del humor, con su arsenal irónico y satírico.³⁴ Recordemos que nace en 1934 y, de seguro, padeció con la represión a los médicos y al movimiento ferrocarrilero en 1959, y la prisión a Valentín Campa y Demetrio Vallejo. Él mismo fue objeto de amenazas, secuestro y parodia de fusilamiento, en 1969. Con esos antecedentes no fue gratuita su militancia individual y su acercamiento a posiciones de izquierda y progresistas.

Una de las contradicciones a que se habrá enfrentado Rius es la de crear una historieta de corte popular y que tuviese una influencia masiva, o fundir las dos opciones; en los sesenta y setenta la polémica era inevitable y no era posible conciliar entre lo masivo y lo genuinamente popular. El célebre texto de Umberto Eco *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* apare-

³³ *Ibid.*, p. 54. Emilio J. Corbière en relación a los manuales del Diamat soviético, señala: “verdaderos compendios de sectarismo y dogmatismo a gran escala, que desnaturalizaron el marxismo, prostituyeron la ideología socialista y comunista y sirvieron para deformar más que para formar política y culturalmente a los militantes de izquierda.” P. 55.

³⁴ En su “Introducción” en *Marx para principiantes* señala Rius: “que [él] es un pobre Diabolo comparado con los ilustres teóricos marxistas quienes le aconsejaron no emprender el proyecto” p. 5.

ce en 1965, en su edición original, y en 1968 la edición en español;³⁵ es uno de los estudios pioneros en el análisis de la cultura masiva. Sobre el título, Eco señala lo injusto que resulta encasillar o calificar las actitudes humanas y ejemplifica en categorías como apocalípticos e integrados. A pesar del esquematismo, estos términos explican una realidad: la de una intelectualidad exquisita *versus* sectores populares sometidos a la dictadura de los medios masivos.

En el texto, Eco maneja una serie de conceptos que él denomina “fetiche” con un uso extensivo en la vida cotidiana. Uno de ellos es “cultura de masas”, que encuentra ambiguo, genérico y en torno al cual se polemiza entre las visiones catastrofista y alienada ante dicha cultura. Si partimos de la idea tradicional de cultura como tarea solitaria y aristocrática, entonces la cultura de masas deviene en anticultura; surge en el momento en que la presencia de las masas es evidente en el contexto histórico. Autores como Adorno y Morin sitúan esta época en el curso del siglo xx, con el impetuoso avance capitalista y sofisticadas técnicas en la difusión masiva, le llaman Segunda Industrialización impregnada de imágenes y sueños, no tanto de objetos.³⁶

Eco propone un análisis sin prejuicios de fenómenos masivos como la tv y el cine, la radio y las historietas, que tome en cuenta sus condiciones históricas, sociales, culturales. La predisposición de algunos investigadores a este fenómeno impide cualquier acercamiento. Es un reproche al intelectual que no intenta el estudio concreto de los productos masivos y las formas en que son consumidos; lo cual reduce a ilusión el producto masa; en lugar de estudiarlo para el conocimiento de sus características estructurales, lo niega plenamente. Paradójicamente, cuando decide analizarlo, traiciona su propia emotividad y manifiesta un complejo no resuelto de amor-odio. Así, la principal víctima del fenómeno masivo es el propio crítico. Es decir, sus

³⁵ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, pp. 11-21. Cfr. Theodor W. Adorno, *Intervenciones. Nueve modelos de crítica* (sobre todo los ensayos “Prólogo a la televisión” y “La televisión como ideología”, pp. 75-116).

³⁶ *Vid.*, Theodor W. Adorno y Edgar Morin, *La industria cultural*. También *vid.* A. Sánchez Vázquez, *El arte de masas*. Este autor coincide con variados postulados de Adorno y Morin en cuanto a conceptos con una función ideológica: conciencia de clase, hombre-masa, cosificación, etcétera.

prejuicios de clase y de otros géneros le impiden valorar principalmente el fenómeno masivo pero también la cultura popular. No sabemos si Rius leyó a Eco, o al revés, pero en su intento por conciliar cultura popular / cultura masiva ha dedicado gran parte de su existencia; los cientos de historietas y grandes temas no reflejan duda alguna: el nunca fue apocalíptico. ¿Pero, resolvió la contradicción?

La cultura popular se nutre de las raíces de los conocimientos ancestrales y se apropia de los jugos nutricios de la cultura ilustrada en sus variadas expresiones, en el campo y en la urbe. Reprimida, perseguida, humillada, traicionada por ciertas categorías sociales comprometidas con el extranjero, refugiada en los poblados, en los bosques y en el espíritu de las víctimas de la dominación, dice Amílcar Cabral, la cultura popular sobrevive a todas las tempestades, hasta que la lucha de liberación le devuelva todo su poder de florecimiento.³⁷ La burguesía de los países *periféricos* coquetea a menudo con lo popular apropiándose de recetas culinarias, artes, tradiciones, formas visuales y elementos gráficos que los sectores subalternos utilizan exitosamente en un tiempo y espacio determinados; esta clase en el poder presiona para transferir a los sectores marginados su ideología y cánones estéticos propios de la cultura ilustrada o producidos por la cultura de masas.³⁸ Por ello, es pertinente la pregunta ¿Rius pudo mediante su universo simbólico, sus dibujos y texto, sus representaciones verbales, sus originales *collages*, abrir espacios autónomos e independientes de la cultura de masas? ¿En el campo minado de las historietas ilustradas tradicionales, en el que el incursionó, logró desactivar mecanismos alienantes y ofrecer alternativas liberadoras? ¿Su concepción de la historieta, con una propuesta estética diferente y un proyecto ideológico alternativo, logró desmontar los mecanismos de la historieta tradicional, vinculada a los medios masivos? En un texto canónico, especie de testamento, sobre su oficio como monero, Rius expresa desencanto o un pesimismo optimista que le permite navegar en las aguas mansas y embravecidas del que ya ha dicho todo:

³⁷ Vid. Amílcar Cabral, "La cultura, fundamento del movimiento de liberación", *La cultura popular*, p. 139.

³⁸ Vid. Adolfo Colombres, *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*, p. 285.

Es grato ser monero: en ninguna otra profesión se dan el lujo de burlarse del papa o pitorrearse del presidente en turno, impunemente [...] Es satisfactorio saber que miles de gentes han aprendido a leer con la historieta. Y es buenérrimo saber que se considera a los moneros como la conciencia crítica de un país [...] En esta guerra tan desigual, el monero sigue estando en primera fila. Su trabajo, cuando es bueno, es esperado por esa gente sin nombre que forma la sociedad civil, como una especie de consuelo de los afligidos. Si los gobernantes y los poderosos se burlan de ellos, el monero con su trabajo se burla de los pinches gobernantes y poderosos. Pero esto es algo que no queda claro: si los moneros fuéramos tan peligrosos e influyentes, ya nos habrían fusilado a todos [...] La verdad es que sólo somos Juanesbautistas pegando de gritos en el desierto, filósofos del pesimismo y el desencanto, locos tranquilos que no sabemos si se ríen de nosotros o con nosotros.³⁹

En esta tarea asumida, ser un portavoz del pueblo, una especie de mediador intelectual y conciencia crítica, Rius ha pretendido instruir, hacer partícipe a esa sociedad civil de la cultura universal por medio de información científica contenida en libros y que él ha seleccionado: creación de un compendio cultural, mediante la exposición breve de los aspectos fundamentales de una o más materias. Como muchos de sus antecesores y sus contemporáneos, manifiesta la firme creencia en el valor de la cultura frente a la miseria e ignorancia populares. No hay duda del éxito económico alcanzado por editores y editoriales, de la influencia en capas medias, sectores estudiantiles que se informan de temas polémicos a través de las historietas. Sin embargo, en el terreno político, en la difusión masiva de una historieta de oposición, de un proyecto contracultural ¿cuál ha sido la influencia de Rius en el ámbito mexicano? Dice la profesora Anne Rubenstein: “El intento más sostenido de realizar un cómic anti-hegemónico, realizado por Rius, terminó en el fracaso. Analizar las razones por las que perdió el contacto con sus lectores es comprender la intensidad de las fuerzas que configuraron la cultura popular mexicana.”⁴⁰ Compleja tarea la planteada por esta autora

³⁹ Rius, *Los moneros de México*, p. 235.

⁴⁰ Anne Rubenstein, *op. cit.*, p. 280. Rius, *Un siglo de caricatura, op. cit.* Rius comenta: “el gobierno siempre ha tenido especial interés en contar con los

y, a la vez, perfila otra veta sobre la intelectualidad democrática, de izquierda y progresista, que se afilió a variadas causas revolucionarias pero terminó en el desencanto y la frustración. Un ejemplo:

Uno de los múltiples temas que exploró y se afilió nuestro autor es el relativo a China; por ello, lo recreará en los números 89 “La China Roja” (1968) y el 126 “*El libro Rojo* de Mao” (1973), de *Los Agachados*⁴¹. En el primero, exalta la figura del gran timonel, como revolucionario y, posteriormente, como estadista: “Mao-Tse-Tung, poeta y gran nadador, tremendo intelectual marxista, es adorado casi literalmente por 800 millones de chinos.” Utiliza fuentes testimoniales y compara la China feudal, botín de potencias extranjeras, y la China comunista con Mao en el poder. En el texto sobre el Libro Rojo, considera a este manual “Un verdadero evangelio ateo, una guía de conducta y trabajo” y establece paralelismos entre la vida política y social de esa China frente al sufrido Chayotitlán. A pesar de la pobreza del papel revolución y del pequeño formato, resaltan las bellísimas ilustraciones chinas, antiguas y contemporáneas. Rius, al igual que los jóvenes norteamericanos y franceses que blandían en la mano el pequeño libro, coreando citas y vitoreando el nombre del líder chino, terminará en la desilusión y tomará prudente distancia de lo escrito en los setentas. Un título a lo Rius: “De la cultura maoísta libresca a la socialdemocracia real”; otro título “¿Para qué leer literatura marxista si termina uno como un demócrata políticamente correcto?”

En la monumental producción caricaturesca de Rius se manifiesta una enorme simpatía por las mayorías de nuestro país. En el número 55 de *Los Agachados* hay un portavoz proletario que esboza un programa de gobierno con objetivos económicos, políticos y sociales. Dicen Hinds y Tatum:

caricaturistas en su trinchera, no en la oposición [...] Para ganarse a los hombres de la tinta china, el gobierno recurre a los mismos medios de control y corrupción con que ha tenido éxito en el periodismo en general.” Tal vez por ello dice Rubenstein: “Incluso aceptó financiamiento del gobierno para una serie de folletos sobre cuestiones ecológicas ilustrados en su inimitable estilo; podría decirse que se ha vuelto cómplice del Estado mexicano” [sic], p. 292.

⁴¹ Rius, “La China Roja”, *Los Agachados*, y “El Libro Rojo de Mao”, *Los Agachados*.

Una característica fundamental de la filosofía política de Rius es su admiración y confianza puesta en las masas —el proletariado— para ejercer, satisfactoriamente, su derecho a la autodeterminación. Esta fe implícita se puede observar en *Los Supermachos*, particularmente en la figura de Calzonzin, el sabio, mas no instruido filósofo de los oprimidos.⁴²

Sin embargo, se percibe cierta contradicción pues, por un lado, exalta el papel de las masas, o sociedad civil, pero, por otro, las considera incapaces de asumir “su derecho a la autodeterminación”. Su feroz y reiterada crítica al sistema no le ha impedido mantener su confianza en el corrupto y degradado sistema de partidos que impide, precisamente, la plena organización independiente de los sectores populares.⁴³ Va otro título *a lo* Rius, ¿En un país conducido por mafias políticas o criminales, o ambas a la vez, y con partidos políticos corruptos hasta la médula, sin un proyecto de nación o un programa de salvación nacional, es posible el voto libre y democrático?

En este ensayo se han abordado algunas pistas sobre la esforzada labor que emprendió Eduardo del Río en los sesenta y ochenta del siglo xx y las contradicciones, algunas irresolubles, entre cultura popular y cultura masiva; pareciera que el poder seductor de la cultura masiva difundida por los poderosos medios nunca fue puesto en riesgo. Insinuamos una posible trayectoria ideológica de corrientes religiosas, sectas, grupos y partidos políticos de izquierda que se atrevieron a incursionar en la difusión popular de concepciones doctrinarias, unas religiosas y otras de carácter científico. Para la izquierda ortodoxa de los años setenta y ochenta del siglo xx constituyó un reto la popularización del marxismo y nunca transitó a la utilización de medios populares como las historietas, cuestión que si hizo Rius en condiciones precarias y sin convicciones partidarias.

⁴² Hinds y Tatum, *op. cit.*, p. 118.

⁴³ En las pasadas elecciones federales, con un enorme número de votantes hartos de los partidos políticos, Rius promovió el voto por correo electrónico: “cierto que todos los partidos son un asco, pero no llegan a ser del tamaño del *PRIAN*, campeones de la impunidad [...] Hay que salir a votar para impedir que los *PRIANISTAS* se eternicen en el poder [...] Queremos que cambien las cosas, pero no lo vamos a conseguir (ni un poquito) con el voto en blanco o la abstención”, <http://mxrosh76.blogspot.com/2009/06/una-comu>

Estos lectores contaminados e *inocentes* serán una constante que preocupará a Rius: su elevación educativa e información cultural y, sobre todo, su politización. Así, resulta clave la rotunda afirmación de Rubenstein sobre el fracaso de Rius al enterarse de lectores mayoritariamente de capas medias, estudiantiles, y no los sectores populares o marginales que era el público esperado por nuestro autor. Considero que la moneda está en el aire pues investigaciones a profundidad demostrarían ese aparente fracaso sobre el seguimiento y trayectoria lectoras de quien se afanó durante más de una década, de 1966 a 1977, aproximadamente, de ilustrar cientos de temas con elevados tirajes. Lo que no está en discusión, es la importancia capital como creador de caricatura política en una época de caricaturistas políticos francamente reaccionarios y apegados al orden establecido. La historia consigna a la caricatura política mexicana antes y después de Rius. Así el humor ilustrado, la sátira y la ironía populares, desplegadas en la historieta, se los debemos agradecer a quien trastocó y dinamitó la formalidad y acartonamiento político-culturales al fin del siglo xx.

Bibliografía

- Acevedo, Juan. *Para hacer historietas*. 4ª. ed. Madrid, Popular, 1990.
- Adorno, Theodor W. y Edgar Morin. *La industria cultural*, trad. Susana Constante. Buenos Aires, Galerna, 1967.
- Aurrecoechea, Juan Manuel y Armando Bartra. *Puros cuentos. La historia de la historieta en México, 1874-1934*. México, Conaculta-Museo Nacional de Culturas Populares-Grijalbo, 1988.
- . *Puros cuentos. Historia de la historieta en México, 1934-1950*. México, Conaculta-Grijalbo, 1993.
- Barajas Durán, Rafael (el Fisgón). *El país de El Ahuizote. La caricatura mexicana de oposición durante el gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada (1872-1876)*. México, FCE, 2005.
- Bartra, Armando *et al.* (dirección colectiva). *SNIF. El mitin del nuevo cómic*. México, SEP-Nueva Imagen, 1980.
- Bolléme, Geneviève. *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo "popular"*, trad. de Rosa Cusminsky de Cendrero. México, Grijalbo-Conaculta, 1986 (Colección Los noventa, núm. 47).
- Colombres, Adolfo. *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2005.
- Colombres, Adolfo (comp.). *La cultura popular*. 5ª. ed. México, Premiá-Culturas Populares, 1987.
- Corbière, Emilio J. *Los catecismos que leyeron nuestros padres. Ideología e imaginario popular en el siglo XX*. Buenos Aires, Sudamericana, 2000 (Colección Memoria de los argentinos).
- Dorfman, Ariel. *Ensayos quemados en Chile. Inocencia y neocolonialismo*. Buenos Aires, De la Flor, 1974.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, trad. Andres Boglar. Barcelona, Lumen, 1968.
- González, Jorge. "Cultura(s) popular(es) hoy", en *Comunicación y cultura. La comunicación masiva en el proceso político latinoamericano 10*. México, UAM-X, 1983.
- Gubern, Román. *El lenguaje de los cómics*. Barcelona, Península, 1972.
- Hinds, Harold E. Jr y Charles M. Tatum. *No solo para niños. La historieta mexicana en los años sesenta y setenta*, trad. de Francisco Ledesma. México, Instituto Cultural de Agusalientes, 2007.

- Hopenhayn, Martín. *Ni apocalípticos ni integrados. Aventuras de la modernidad en América Latina*. Santiago de Chile, FCE, 1995.
- Lacassin, F. *Tarzan ou le Chevalier crispé*. Paris, Union Générale D' Editions, 1971.
- Monsiváis, Carlos. "Cultura popular. Reír llorando", en *Política cultural del Estado mexicano*. México, SEP, 1983.
- Monsiváis, Carlos, et al. *De San Garabato al Callejón del Cuaco*. México, Museo del Estanquillo-Conaculta, 2009.
- Morin, Violette. "El dibujo humorístico". *Análisis de las imágenes*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Piglia, Ricardo. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993.
- Ramírez Sánchez, Xóchitl y Eduardo Nivón Bolán. "El estudio de la cultura de masas en México". *Cultura y Pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*. México, Conaculta, 1995.
- Rius, Eduardo del Río, *Un siglo de caricatura en México*. 4ª. ed. México, Grijalbo, 1984.
- . *Los moneros de México*. México, Grijalbo, 2004.
- Rubenstein, Anne. *Del Pepín a Los Agachados. Cómic y censura en el México posrevolucionario*, trad. Victoria Schussheim. México, FCE, 2004.
- Ruffinelli, Jorge. *Comprensión de la lectura*. México, Trillas, 1996.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. "El arte de masas", en *Estética y marxismo*, T II. México, Era, 1970.

Hemerografía

- Rius. “Números agotados de *Los Agachados*, hechos a mano por el agotado Rius”, *Los Agachados* No. 1 (contiene “La filatelia”, “Las olimpiadas”, “Los partidos políticos”, “Los presos”, “Los cocolazos del 68”). México, Posada, marzo de 1974.
- . “Números agotados de *Los Agachados*, hechos a mano por el agotado Rius”. *Los Agachados* No. 2 (contiene “Los hippies”, “El foot ball en 1970”, “Las historietas o Los cómics”, “La coca cola” y “Las guerrillas cubanas”). México, Posada, abril de 1974.
- . “Números agotados...”, *Los Agachados* No. 3 (contiene “Homeopatía”, “Vote por Nopálzin”, “La tele”, “La caricatura” y “Los presos políticos”). México, Posada, mayo de 1974.
- . “Números agotados...”, *Los Agachados* No. 5 (contiene “El Che Guevara”, “Los judíos”, “El arte moderno”, “Malthus vs Echeverría” y “Los protestantes”). México, Posada, junio de 1974.
- . “Números agotados...”, *Los Agachados* No. 6 (contiene “De dónde vienen los niños”, “El eclipse”, “Vietnam”, “Las medicinas” y “El machismo”). México, Posada, julio de 1974.
- . “Números agotados...”, *Los Agachados* No. 9 (contiene “Los halcones”, “El Opus dei”, “La conquista del espacio”, “El petróleo” y “Chile”). México, Posada, agosto de 1974.
- . “Números agotados...”, *Los Agachados* No. 10 (contiene “La vida inútil de Reuter Nopalzin”, “Los masones”, “La delincuencia”, “La publicidad” y “La China roja”). México, Posada, septiembre de 1974.
- . “Números agotados...”, *Los Agachados* No. 12 (contiene “Yerberos”, “Cristo marciano”, “Elecciones”, “El Tata” y “¿LEA nos lleva al socialismo?”). México, Posada, septiembre de 1974.
- . “Números agotados...”, *Los Agachados* No. 13 (contiene “México y los gringos”, “Franco y Dios”, “S.A.”, “¿Los mexicanos somos seres inferiores?”, “¿Son necesarias las mujeres?” y “¡Hay sabios mexicanos!”) México, Posada, octubre de 1974.
- . “Números agotados...”, *Los Agachados* No. 15 (contiene “Poesía indígena”, “Quetzalcóatl”, “Manual práctico pa tumbar al gobierno”, “Calendario Azteca”, “Deporte prehispánico” y “Cortés en Cholula”). México, Posada, noviembre de 1974.

- . “Números agotados...”, *Los Agachados* No. 16 (contiene “La música clásica”, “¡Silencio!”, “La URSS”, “La conquista de México” y “El libro rojo de Mao”). México, Posada, noviembre de 1974.
- . “Números agotados...”, *Los Agachados* No. 17 (contiene “¡Chin, la sociedad de consumo!”, “¿Nos cambiaron a Cristo?”, “La inútil comida mexicana”, “El suicidio y el humor negro” y “La pornografía”). México, Posada, diciembre de 1974.

Vicente Francisco Torres*

Facundo, subtítulo *Civilización y barbarie*, es un libro profundamente argentino que adquirió una gran importancia latinoamericana. Publicado originalmente en 1845, es un texto aluvional que participa de la biografía, la historia, la narración, el ensayo y el panfleto pero siempre aparece entre las grandes obras de nuestra literatura.¹ Su autor, Domingo Faustino Sarmiento (1811–1888) fue un hombre que puso pasión en todo lo que hizo (periodismo, docencia, política, milicia, gobierno); Argentina le rinde tributo unánime y nosotros leemos con admiración ésta su desafortunada obra cumbre y revisamos con delectación sus cuadros de viaje.

Aunque en ocasiones se le han escatimado méritos artísticos a *Facundo*, argentinos eminentes como Ezequiel Martínez Estrada, Ricardo Rojas, Enrique Anderson Imbert y Noé Jitrik han salido al paso. Sarmiento es dueño de una prosa grandilocuente y desafortunada. Su estilo es “acumulativo y efectista; trata menos de demostrar que de convencer”². Sus afirmaciones, dice Jitrik, “son corroboraciones robustecidas por valores verbales de emoción y lirismo”³. Su expresión es “suficiente, necesaria para hacer vibrar más cuerdas que la simple demostración histórica o racional”⁴. Sarmiento no esconde su interioridad, y “la consecuencia

* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

¹ Unamuno escribió: “Nunca tomé a *Facundo*, de Sarmiento, por una obra histórica, ni creo que pueda salir bien librada juzgándola en tal respecto. Siempre me pareció una obra literaria, una hermosísima obra literaria, una verdadera novela a base histórica.” Citado por Ezequiel Martínez Estrada, *Sarmiento*, pp. 123-124.

² Noé Jitrik, *Muerte y resurrección de Facundo*, p. 11.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

que se desprende necesariamente es que el espíritu literario predomina en la obra y la califica porque, ya se sabe, valoriza la carga que reside en la palabra, el modo específico de la palabra de significar cuando es tratada con espíritu literario”.⁵

Facundo es una mohonera en las letras y el pensamiento latinoamericanos porque acuñó la expresión, entre nosotros, de *civilización y barbarie*.

Teniendo como marco las luchas civiles iniciadas en 1810, Sarmiento se dispone a escribir la biografía de Juan Facundo Quiroga, sanguinario caudillo hijo de la pampa, para mostrar el atraso de la sociedad argentina y denunciar las tropelías de otro caudillo al que combatió, Juan Manuel Rosas, que encarnaba también la fuerza bruta y torrencial de la campaña que rodeaba las ciudades e impedía el progreso civilizatorio. “Las ciudades son islotes de civilización: la pampa las rodea como un mar de barbarie”, escribió Enrique Anderson Imbert.⁶

Para formular su hipótesis, Sarmiento partió del principio de que la geografía condiciona a los seres que la habitan: en las pampas están los gauchos que doman potros y matan reses. Sus más altos valores son la fuerza y la valentía. Como no están organizados es una sociedad urbana, se reúnen en las pulperías a beber y a competir con los cuchillos. Detestan a los habitantes de las ciudades –muchos de ellos emigrantes europeos– porque tienen cultura libresca, buenos modales, visten frac y viven en una organización civilizada: “el mal que aqueja a la república argentina es la extensión, escribe Sarmiento, enormes llanos en donde merodean los indios que asaltan a los troperos para robar el ganado y asesinar a los vaqueros”.⁷ Una vez asentado que la tierra produce un tipo especial de hombre, pasa a escribir la biografía de Juan Facundo Quiroga para establecer que las pampas producen gauchos salvajes, nómadas que han sojuzgado las ciudades, mismas que representan el progreso y el desarrollo industrial.

Juan Facundo Quiroga, *El Tigre de los Llanos*, fue un hijo de la pampa y uno de sus representantes más acabados: cruel, salaz, abusivo, colérico (le abrió a su hijo la cabeza con un hacha porque

⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁶ Enrique Anderson Imbert, *Genio y figura de Sarmiento*, p. 61.

⁷ Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo. Civilización y barbarie*, p. 31.

no podía hacerlo callar), golpeador de mujeres, arbitrario,⁸ jugador empedernido, valiente y necio hasta para encontrar la muerte a manos de Santos Pérez, tan salvaje y sanguinario como él; el fin de Facundo es la crónica de una muerte anunciada.

Después de este gaucho que asoló las ciudades vino Juan Manuel Rosas, otro sanguinario que anunciaba su carácter con la investidura encarnada. La crueldad era su mejor recurso para persuadir: “Por último, de entre estas fiestas se desprende al final la terrible Mazorca, cuerpo de policía entusiasta, federal, que tiene por encargo y oficio echar lavativas de ají y aguarrás a los descontentos y, después, no bastando este tratamiento flogístico, degollar a aquéllos que se les indique.”⁹ Su odio a los civilizados y extranjeros lo llevó a buscar un conflicto con Francia para aparecer como defensor de la independencia y atizar un *americanismo*.

Cuando Sarmiento publicó su *Facundo* con el que denostaba al gaucho, nos dice su biógrafo Enrique Anderson Imbert, ¡oh paradoja!, todavía no conocía la pampa (la vería siete años después, en 1852), pero confiaba en que la emigración europea remontaría los daños causados por la barbarie de Facundo y de Rosas.

Sarmiento, escritor incansable, encendido y prolífico, que tiene páginas artísticas memorables, no logró un libro redondo, pero el comienzo de *Civilización y barbarie* es uno de los arranques clásicos de nuestras letras. José Eustasio Rivera escribió: “Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la violencia...”¹⁰ A Sarmiento lo recordaremos siempre por líneas como éstas: “Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo!”¹¹

Facundo. Civilización y barbarie, libro que tantas polémicas ha desatado en nuestra literatura, fue descalificado en su tiempo por otro pensador notable. Escribió Alberdi: “La lucha entre campo y ciudad sólo existe en la cabeza de Sarmiento; el poder

⁸ Impuso a la gente una cinta colorada y, si no la llevaban, recibían una tanda de latigazos; a las mujeres rejegas les pegaban un moño rojo en el pelo, con brea.

⁹ *Ibid.*, p.237.

¹⁰ José Eustasio Rivera, *La vorágine*, p. 11.

¹¹ Domingo Faustino Sarmiento, *op. cit.*, p. 17.

de los caudillos nace del modo de ser de todo el país; Sarmiento mismo es un *Facundo de la prensa*".¹² Pero el novelista Manuel Gálvez escribió, en 1945: "Si Sarmiento no hubiera existido, la Argentina no sería lo que es."¹³

Domingo Faustino Sarmiento fue una contradicción viva. Generoso pero autoritario, adorador del progreso y la educación pero enemigo de los indios que deambulaban por la pampa defendiendo lo suyo. Sus obras fueron beligerantes, ajenas al reposo que produce las obras atildadas pero algunas de ellas, y siempre *Facundo*, se encuentran en las mejores colecciones literarias del planeta. Su obra maestra, mixtura de todos los géneros pero nunca parte del canon, fue cuestionada hasta por sus más grandes admiradores, como Ezequiel Martínez Estrada, quien siempre ponía pasión y erudición en sus ensayos, tal como muestran los que dedicó a William Henry Hudson y a Horacio Quiroga, al *Hermano Quiroga*, como lo llamó en un célebre libro. Escribió Martínez Estrada:

Sarmiento simplificó demasiado un problema y lo redujo a una antítesis: civilización (ciudad, Europa, Educación) y barbarie (España, América, campo) [...] El problema quedó transfigurado más bien que simplificado. No había tal barbarie, sino formas renitentes a la civilización, tradiciones de religión, mando, pereza, inmoralidad, codicia, crueldad, influyendo activamente en sentido contrario al esfuerzo por realizar una experiencia nueva de orden, justicia, trabajo y progreso. Pero tampoco había civilización, sino el intento de concluir con las fuerzas inertes del pasado, con la tendencia indígena, mestiza e inmigratoria que pugnaba por barbarizar para perdurar.¹⁴

Facundo ha ejercido una fuerte influencia entre filósofos, sociólogos y hombres de letras. Hasta donde sé, por los retratos sanguinarios y crueles que hizo, primero de Juan Facundo Quiroga y después de Juan Manuel Rosas, quien se mantuvo en el poder durante casi 20 años, a partir de 1835, es el fundador de la novelesca centrada en el dictador. Sus ideas sobre la naturaleza devoradora del hombre, y la preeminencia de las ciudades sobre

¹² Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 103.

¹³ *Ibid.* p. 186.

¹⁴ Ezequiel Martínez Estrada, *op. cit.*, p. 78.

las tierras del interior, me parece, subyacen en la animadversión contra la narrativa telúrica que mantuvieron, entre otros, primero Luis Alberto Sánchez en su hoy olvidado libro *América, novela sin novelistas*, y los narradores del *boom*.¹⁵ Veamos lo que escribió Mario Vargas Llosa:

Odio la palabra *telúrico*, blandida por muchos escritores y críticos de la época como máxima virtud literaria y obligación de todo escritor peruano. Ser telúrico quería decir escribir una literatura con raíces en las entrañas de la tierra, en el paisaje natural y costumbrista y preferentemente andino, y denunciar el gamonalismo y feudalismo de la sierra, la selva o la costa, con truculentas historias de mistis (blancos) que estupraban campesinas, autoridades borrachas que robaban y curas fanáticos y corrompidos que predicaban la resignación a los indios.¹⁶

Si a la obra más conocida de Sarmiento ya se le habían hecho cuestionamientos históricos y literarios, faltaba el ideológico que vendría de la afilada pluma de Roberto Fernández Retamar, un inteligente y erudito ensayista cubano hoy a la baja porque no quiso o no pudo ponerse contra el régimen de Fidel Castro.

En 1977, Roberto Fernández Retamar, dando por sentado que *Facundo* era una obra literaria cuyos logros están fuera de toda duda, hace un análisis histórico e ideológico y se remonta al imperio romano para decir que los bárbaros eran los pueblos que no tenían una vida ciudadana, de ágora. Allí estaba el culto a la *polis* griega y a la urbe romana, a la ciudad (*civitas*), que se oponía a la rusticidad del campo (*rus*).

De la propuesta de exterminio de gauchos e indios resulta un Sarmiento racista, autoetnocida, que pugnaba por la eliminación

¹⁵ Con Ricardo Piglia, que no puede ser tachado de ser un escritor menor, ni mucho menos telúrico, tenemos: “En cuanto al tema de *Blanco nocturno*, explicó que utiliza el ambiente rural pampeano como escenario para la investigación de un hecho violento. *Ha sido mi gesto vanguardista, la evocación del paisaje provinciano en esta obra. Hay que recordar que la reacción a la novela del boom latinoamericano derivó en la narrativa de las pasadas décadas en rechazar el campo a favor de los temas urbanos.*” Armando G. Tejeda, “Ricardo Piglia obtuvo el premio a la mejor novela negra en Gijón con *Blanco nocturno*”, en *La Jornada*, 31 de julio de 2011, p. 3a.

¹⁶ Mario Vargas Llosa, *Diccionario del amante de América Latina*, p. 379.

de sus compatriotas para brindar el terreno a los europeos sólo porque eran blancos y parte de sociedades que, tecnológica y urbanísticamente, le parecían portadores de civilización que, no sin razón, eran para Fernández Retamar heraldos del capitalismo en busca de colonias.

Ya se ha dicho que Sarmiento y su obra han despertado las más diversas y contradictorias valoraciones, pero pocos autores conocen *El profeta de la pampa. Vida de Sarmiento*, que es un verdadero monumento construido por el notabilísimo escritor Ricardo Rojas, quien dedicó algunos años de su vida a escribir un volumen de 728 páginas. Leyó todo lo humanamente accesible sobre Sarmiento en un tiempo que no contaba con *Internet*, y además las obras completas de nuestro célebre autor, que constan de 52 volúmenes más un índice general. Y como las obras completas no son *tales*, a menudo remite a materiales dispersos. El volumen es un modelo de erudición pero, sobre todo, de la manera en que un ensayista o un biógrafo superdotado pueden tender puentes entre la historia nacional y la mundial, entre la política y la literatura, entre la pedagogía y la oratoria. Es cierto que la imagen que ha quedado de *Facundo* es la que propició una actitud europeísta en detrimento de algunas de las obras raigales de nuestras letras, como *La vorágine*, *Doña Bárbara*, *El mundo es ancho y ajeno* o *Raza de bronce*. Y sus fallas más señaladas son las que ha sintetizado Roberto Fernández Retamar, pero después de una inmersión en *El profeta de la pampa*, uno entiende cabalmente lo esbozado por muchos estudiosos. Sabemos que el *Facundo* nació como arma de lucha en el destierro chileno, contra Juan Manuel Rosas que pedía su deportación, que esto explica su mixtura y su estilo enfebrecido, pero sólo después del examen de Ricardo Rojas podemos conocer la evolución de su pensamiento y el cambio de los puntos de vista que han quedado inmovibles en las tempranas y beligerantes páginas de *Civilización y barbarie*.

Veamos sólo dos ejemplos.

Primero. Rojas destaca que su propuesta exaltatoria de la civilización europea se atempera después de la experiencia viva que le dejaron los viajes:

En la época de su viaje, Europa es el centro del mundo civilizado; pero, después de conocerla, Sarmiento no cree que Europa deba ser nuestro ejemplo. Así nos lo dice sin eufemismos ni ambigüedades:

*¡Eh, la Europa! Triste mezcla de grandeza y de abyección, de saber y de embrutecimiento a la vez, sublime y sucio receptáculo de todo lo que al hombre eleva o lo tiene degradado, reyes y lacayos, monumentos y lazaretos, opulencia y vida salvaje.*¹⁷

Segundo. La idea de la superioridad de las ciudades sobre el campo cambió paulatinamente, tal como testimonia Rojas:

Veinte años después de *Facundo*, Sarmiento enjuició a la ciudad cosmopolita y defendió a la campaña; pues ya en 1868, comenzó a entrever que sus teorías de 1845 habían caducado [...] En el estado actual de nuestro país –escribe Rojas en 1945–, los campos son asiento de civilización, por su trabajo esforzado que mantiene a las ciudades, por la salud moral de los que en ellos viven, y porque sus paisajes y tradiciones inspiran nuestro arte naciente, en tanto que las ciudades son parásitos de la burocracia, el comercio, la sensualidad ociosa, el cosmopolitismo sin patria, la barbarie, en fin. Los términos del problema que planteó Sarmiento se han invertido.¹⁸

Dicho lo anterior, me atengo a la imagen empequeñecida del mundo rural, de la naturaleza no industrializada que dejó *Civilización y barbarie*, pero he acudido al gran maestro Rojas para ser un poco más justo sobre su vasta y accidentada *Obra*.

Facundo, además, es un adelantado de obras como *Tirano Banderas* (1926) y *El señor presidente* (1946), libros hoy conocidos como novelas de dictadura. Por eso bien vale que recordemos, este 2011, el bicentenario del nacimiento de Domingo Faustino Sarmiento.

¹⁷ Ricardo Rojas, *El profeta de la pampa. Vida de Sarmiento*, pp. 321 y 322.

¹⁸ *Ibid.*, p. 209.

Fuentes de consulta

- Anderson Imbert, Enrique. *Genio y figura de Sarmiento*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1967.
- Jitrik, Noé. *Muerte y resurrección de Facundo*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina (Biblioteca de Literatura), 1968.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Sarmiento*, Buenos Aires, Sudamericana (Índice), 1969.
- Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. Buenos Aires, Pleamar (El Ceibo y la Encina), ilustraciones de Julio Vanzo, 1944.
- Rojas, Ricardo. *El profeta de la pampa. Vida de Sarmiento*, Buenos Aires, Losada, 1945.
- Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo. Civilización y barbarie*, Madrid, Alianza (Clásicos), 1970.
- Tejeda, Armando G. “Ricardo Piglia obtuvo el premio a la mejor novela negra en Gijón con *Blanco nocturno*”. En *La Jornada*, México, 31 de julio de 2011, p. 3a.
- Vargas Llosa, Mario. *Diccionario del amante de América Latina*. Barcelona, Paidós, 2006.

Miguel Ángel Flores*

Al investigar sobre la vida del autor irlandés del poema épico *El sueño del celta*, Mario Vargas Llosa se entera que éste conoció suelo peruano. Quien escribió el poema es la figura central de su más reciente novela: un héroe o antihéroe que encarna muchos rasgos que siempre han interesado al escritor. Al tomar como punto de partida la vida de Roger Casement (1864-1916), irlandés, al servicio del gobierno británico, y que viajó primero a África para satisfacer su espíritu de aventura y que luego como cónsul del servicio diplomático del gobierno inglés descubre, describe y denuncia los horrores que se cometen en nombre de la civilización europea, Vargas Llosa vuelve a demostrar su genio para la construcción de ficciones.

El corazón de las tinieblas

Las potencias europeas se repartieron el continente africano. Al rey belga, Leopoldo II, le tocó en esa lotería el territorio del Congo, rico en la materia prima llamada caucho, de importancia fundamental en la producción de un nuevo bien de gran éxito: el automóvil. Leopoldo II hace que el término de “civilización”, para la población aborigen africana, se convierta en sinónimo de horror, expresado en maltratos, humillaciones, castigos que conllevan la mutilación y la muerte. Casement al tomar el partido de los africanos se convierte en un héroe de los derechos humanos. Sus denuncias surten efecto, después será enviado a Perú, a la Amazonia, a la región del Putumayo, donde atestigua que allí se comenten los mismo horrores que en África. Y la vida de Roger Casement, toda una novela en sí, que atrajo el interés

* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

de más de un biógrafo, contiene los elementos que han dominado su temática: el héroe o antihéroe que lucha contra hechos que lo rebasan. Para superar los datos de la biografía, el autor se vale de su ya probado poder de persuasión narrativa, nos convence de la verdad de la mentira artística con el toque mágico de su prosa que sabe introducir al lector en los escenarios donde se despliega la trama de los hechos y hacerlo sentir que está en medio de una geografía hostil a la que el hombre, en su codicia, le añade los venablos del horror.

Durante su estancia en el Congo, Casement conoció e hizo amistad con un polaco que con el tiempo devendría en uno de los novelistas de habla inglesa más importante: Joseph Conrad. Conversaron junto al río Congo sobre la empresa “civilizadora”. La erradicación de la barbarie justificaba la presencia de los súbditos de Leopoldo II en el Congo; ésa era la premisa para los europeos. Para Casement, estaba claro que difícilmente podría haber lugar para la civilización en un sistema que sometía a los trabajadores del caucho a jornadas extenuantes, casi de exterminio; un sistema que obligaba a los aborígenes a cumplir cuotas de producción imposibles de alcanzar, y cuyo incumplimiento se castigaba con la tortura, la mutilación y la muerte; se violaba a sus mujeres y se ahogaba a los hijos como escarmiento. Casement y Conrad, durante su estancia en África, habían descendido al *corazón de las tinieblas*. Y ese fue el título que escogió para su novela “africana”, y cuyo personaje Krutz, exclama, al concluir la novela: “el horror, el horror”.

Crimen y castigo

En la novela, Varga Llosa recurre una vez más a la forma histórica, pero lo que va importar no es la recreación de los hechos sino los pensamientos que cruzan la mente de Casement en visperas de su ejecución. Se trata de una inmersión en la noche oscura del alma de su personaje, fracasado en su cumplimiento del destino épico al que lo destinaba, según él, su poema “El sueño del celta”. En la prisión la humillación en cuerpo y alma lo espera. Roger Casement dejó como única herencia física un diario donde anotó el recuento de sus hazañas eróticas realizadas en los cuerpos de otros hombres. Un diario polémico. Sometido al más estricto escrutinio. ¿Todo cuanto se anotó en él sucedió de verdad

o gran parte sólo consigna las fantasías de Casement? Vargas Llosa como novelista recrea los hechos y no los juzga. Para el escritor esos diarios reflejan un tema que ha estado en centro de su narrativa: la compleja desvinculación entre lo que somos y queremos ser: dicho esto en términos bastante resumidos y toscos. Ese fue el caso de Roger Casement.

La novela se inicia cuando se abre la puerta de una celda y la luz deslumbra al prisionero. Con su acostumbrada maestría, Vargas Llosa dicta ya el tono de la novela, que es el punto de partida de su poder narrativo. El prisionero es Roger Casement, quien se haya confinado en la prisión de Pentonville. El *sheriff*, encargado de su custodia, lo ve con desprecio, que nace del hecho de haber perdido a su único hijo en la guerra contra los alemanes. Casement espera la muerte pero vive con la leve esperanza de recibir el perdón de las autoridades inglesas por los antiguos servicios prestados. Su delito de traición es más grave pues se le había concedido un grado que lo incorporaba a la nobleza de la Corona Británica. Se le acusa de llevar una doble vida: mientras trabajaba al servicio de la Corona Británica conspiraba al mismo tiempo para liberar a su patria, Irlanda, del dominio inglés. Y para agudizar más su compleja situación, su doble vida se extendía a su vida personal: bajo la apariencia de una vida convencional se ocultaba su activa inclinación homosexual.

Casement no ignoraba, en el momento de ser aprehendido por los ingleses, mientras abandonaba el submarino alemán que lo había transportado a suelo irlandés, que de nada servirían sus galones de héroe de los derechos humanos para salvarlo de la ignominia a la que lo sometería la Corona Británica. Casement, como nadie más, había denunciado las atrocidades cometidas en nombre de la civilización por Leopoldo II. Sus informes habían servido para despojar a éste del derecho concedido sobre el Congo. La misma labor realizó en la Amazonia peruana. En ambos sitios había atestiguado cómo el poder impune es capaz de instalar el infierno en la tierra. Y también sus denuncias habían provocado la debacle del poderoso Julio C. Arana, quien había visto naufragar su inmensa fortuna al perder la protección de Inglaterra.

El sueño de Irlanda

Casement lo sacrificó todo en el altar de su patriotismo. Y en aras de ese patriotismo fue extraviando el camino. Los cálculos no tuvieron buenos fundamentos. La ingenuidad lo precipitó en el abismo del descrédito. Todo salió mal. Se enamoró de la persona equivocada, el noruego, Eivind Axel Christensen, que lo denunciaría ante las autoridades británicas a cambio de una recompensa pecuniaria, lo que constituyó una de sus más grandes desdichas. Sus compañeros de lucha política no confiaban en él, pues éste se oponía a la realización de un alzamiento armado contra Inglaterra que no contara con la ayuda alemana. Los alemanes lo veían como una pieza inútil en su proyecto bélico; primero, no había sido capaz de convencer a los soldados irlandeses al servicio de la Corona Británica, que se hallaban presos en los campos de concentración alemanes, para que tomaran las armas contra el Imperio que los oprimía; tampoco Casement había comprendido la insignificancia geopolítica de Irlanda, que la hacía poca atractiva para los planes bélicos de los alemanes; se equivocaba Casement en la importancia que había atribuido a su país de origen, lo que se tradujo en las humillaciones a las que fue sometido mientras se encontraba en territorio alemán.

Para Casement la desilusión del colonialismo, como lo conoció en el Congo y en el Putumayo, hizo que identificara a su país con la misma situación. El colonialismo había sido la causa de que se hubiera perdido para los mismos irlandeses el legado histórico y cultural de Irlanda. Ese legado le inspiró el poema “El sueño del celta”, y se sumó a quienes pensaban que la recuperación del idioma gaélico, que él fracasa en aprender, podría convertirse en la empresa épica que llenaría de esplendor a la sometida Irlanda. Cabe mencionar que Casement fracasó en su tentativa de aprenderlo y abandonó su estudio. El idioma galés (una lengua muerta) se había convertido en un mito más del mundo celta.

El hilo conductor de la novela es el encierro de Casement en Pentonville Prison. En la celda, está sumido a una cuasi total oscuridad. Muy esporádicamente se le permite asearse. Nadie le dirige la palabra y sólo con muchas dificultades puede recibir visitas. En la cárcel evocará su estancia en el dilatado territorio del Congo y sus trabajos y sus días en la región del Putumayo, donde había estado sometido a las penurias que provocan un

clima insostenible y su diminuta fauna de insectos. Al universo reducido de la celda se opondrá una descripción de una naturaleza inabarcable, vasta como el mundo, y el minucioso recuento de los daños que la civilización europea introdujo en los territorios africanos y sudamericanos. Las visitas de la profesora Alice Stopford Green son un gran consuelo; su amiga, experta en el historia de Irlanda, le ayuda a reconstruir un pasado histórico.

Vargas Llosa pone en boca de Casement el argumento de que los europeos son más malvados de lo que podría ser un nativo de África o los indios del Amazonas. No exime a los nativos de la maldad y de las prácticas crueles como el canibalismo, no son tan nobles como se podría pensar, pero no encuentra ninguna justificación a la esclavitud y explotación a la que son sometidos. Para los europeos que blanden esa malvada invención que es el chicote, hecho con piel de hipopótamo y que lacera el cuerpo humano con si fuera una arma blanca, los “salvajes” no son en realidad seres humanos y pueden hacer con ellos lo que les plazca. Para Casement sólo la violencia podría liberar a los indígenas. Y ése era también el camino para la querida patria irlandesa: la rebelión armada. Sólo así se podría expulsar a los ingleses de suelo irlandés. Se aferró siempre a esta idea. Y su perdición fue confiar en que los alemanes acudirían en auxilio de esta empresa.

El ensueño de la intoxicación patriótica le cuesta perder la amistad de su mejor amigo, Herbert Ward, su compañero de aventuras y desventuras en África, quien le advierte de lo insensato de su proyecto. Ensueño del que descreyó también Conrad, quien ya instalado en la fama como novelista, se negó a firmar una carta de petición de clemencia. ¿Héroe o villano, mejor dicho, antihéroe? Su memoria sería reivindicada por la Irlanda independiente, pero antes tenía que enfrentar la ejecución en la sombría cárcel de Pentonville. Para hacer más atroz su degradación ante quienes se sintieron traicionados, al final de la novela, el Dr. Percy Mander, quien atestigua la ejecución, autoriza el entierro de Casement sólo después de que ha examinado con gran cuidado su ano. Hurga en su anatomía, provisto de una guante de hule blanco, con el fin de comprobar, para su satisfacción, que éste se encontraba dilatado, lo que “confirma” que el traidor se entregaba a prácticas de sodomización, como lo había registrado en sus diarios, a los que se les conoció como Diarios Negros.

Diario y vida doble

Vargas Llosa no se aparta de los hechos descritos en la biografía dedicada a documentar la vida de Roger Casement. Lo que constituye el hecho novelístico es la adopción, para narrar la novela, del punto de vista del autor del poema épico “El sueño del celta” mediante, como se apuntó ya, de una prosa persuasiva, un poder narrativo que nos hace sentirnos en el centro del relato y dentro de las meditaciones de Casement. La novela está construida siguiendo un montaje en el que se van entrecruzando episodios de su vida. La prisión se ha convertido en el centro de un universo oscuro desde el que se abre la evocación de tiempos de aventura, de riesgo y de placer. Quizá el único punto vulnerable de la novela sea el hecho de que al final, como epílogo, Vargas Llosa entre en la polémica sobre la autenticidad de los Diarios Negros, que fueron sometidos a un intenso escrutinio. Vargas Llosa se suma a quienes manejan el argumento de que tales diarios en verdad existieron pero que lo que se describe en ellos fueron actos surgidos de la fantasía erótica y no prácticas consumadas de homosexualismo. En términos de verdad novelística, hubiera sido mejor dejar este hecho bajo la luz de ambigüedad.

Vargas Llosa sin duda ha escrito una novela que está a la altura de su proyecto narrativo. Hubiera ganado el adjetivo de excelente si se hubiera apegado más a la fabulación y no a la verdad histórica. Lo que el novelista nos logra transmitir es que, a pesar de los equívocos y los yerros de su personaje, su nobleza borra muchas de sus debilidades, una nobleza de espíritu que parece no ser de este mundo.

Bibliografía

Mario Vargas Llosa. *El sueño del celta*. Barcelona, Alfaguara, 2010.

Fernando Martínez Ramírez*

El nacimiento

Magdalena le pidió que escupiera en una especie de retorta ovi-forme donde también ella depositó un poco de saliva. Enseguida selló el instrumento de su alquimia con una membrana vegetal y, tras calentarlo a fuego lento hasta que la vaporización hizo que se formara una vejiga, lo colocó en un armario junto a otros frascos similares pero con las bolsas desinfladas. La visión se le presentó a Jesús como una promesa, recordó los condones ahítos que suele aventar en la taza del baño, esta vez pasados por alto, y entre escéptico y humillado abrazó por la espalda a su nueva amante: tocó las clavículas, besó la nuca con incredulidad. De pronto sintió con los labios y oculto entre los cabellos un lunar tierno que lo hizo palidecer, aunque en realidad se trataba de una verruga incipiente, como la historia que cada uno empezó a fraguar.

Los padres de Jesús, por una furia del destino, se conocieron porque se llamaban María y José: él fue sodomita y ella taciturna y miope. Fueron su propio discernimiento y simplicidad las tórtolas que sacrificaron al dios de los niños recién nacidos. Jesús creció en medio de libros y tertulias homosexuales, tratando de descifrar las acechanzas que su madre representaba detrás de las puertas, mientras su padre vivía enloquecido por las caricias masculinas que la esposa añoraba. El embarazo de ella fue una auténtica obra angelical, si hemos de atender a las inclinaciones del esposo: tal vez una noche, vestida con íntimos sayales, logró seducir en duermevela a José. Y el niño se estiró y fue fortaleciéndose en la gracia de una Razón exaltada, al grado de que en su fuero interno todos llegaron a ser unos pendejos.

* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

Sea como haya sido, nadie jamás puso en duda que Jesús alcanzó milagrosamente su liberación como escritor, aunque sudaba al momento de pensar, pues esta actividad le resultó todo el tiempo una operación violenta. Poseía el signo de su condición cataclísmica: mirada escéptica, gotas que perlaban su barba, voz de pito y una computadora último modelo atenta al correo electrónico que habría de paliar sus inquietudes. Magdalena vivía fascinada ante la condición burguesa de su pretendiente, empujando por el hartazgo profesado ante las mentiras que le eran necesarias para vivir: admitía las reglas de la amistad siempre y cuando le resultaran útiles, no creía en la arrogancia de cierta juventud política y, muy open mind, lamentaba que en su país no hubiera destino para personas como él, tan lleno de buenas intenciones, a pesar de que tenía un sueldo generoso y un carro último modelo, casa propia y mujer bonita. En realidad ella lo consideraba un gallito arrogante al que debía exuffarle el ego y echarle a perder el matrimonio. Él vivía convencido de que las jerarquías existen, y ella criticaba sin hablar: «Si las jerarquías consistieran en que tú lo dices y yo lo acepto, el mundo sería más simple».

Magdalena es hija de un padre lánguido y una mujer de hermosura lunar de la que recuerda más la grupa expuesta al escarnio amoroso que su rostro, una mujer presa fácil de la aflicción cuando su cuerpo se veía obligado a la espera intolerable de una orden que la enloqueciera de placer. La niña creció alejada de otros de su edad, imitando posturas con un violonchelo o una viola da gamba entre las piernas, pero cuando tuvo conciencia de su fortaleza, se desprendió de los siete demonios que vivían en su corazón y salió huyendo del santuario cafetalero en el que había crecido y donde se configuró su imaginario, tan ridículo para el buen Jesús, quien sólo deseaba ver en ella a una puta hermosa que deglutía las ideas de sus amantes mediante rituales de un erotismo enloquecedor. Se imaginaba complacido, siempre y cuando ella supiera estar en silencio, lagrimeando en sus retortas o atrapando hálitos en frascos. Podía tolerarlo todo –concedía– mientras no hablara y sus gestos de serpiente sólo fueran para él. Cuerpo leve pero callado, piernas largas y vulva dulce, he aquí la imagen idílica con la que Jesús compensaba los remordimientos que tendría frente a su esposa, eso sí, sin abandonar nunca la sonrisa con la cual se afianzaba en su profesión de dudador. «A ésta me la cojo unos meses, la presumo entre mis amigos, mues-

tro mi interés por sus extravagancias, y después me dasafano», resolvía buscando ocultar el influjo que el cuerpocosa de Magdalena, con su cabello ensortijado y manos elegantes, ejercía sobre él, mientras ella resguardaba su más íntimo deseo amoroso: “Dichoso aquel que no halle escándalo en mí, dichoso aquel que no halle escándalo en mí.”

Y Jesús no se escandalizó cuando se la presenté como la alquimista de las retortas cálidas, inclusive reaccionó con sentido del humor y se definió como el cuentista de la verosimilitud dudosa. Llevaba un ejemplar de su más reciente obra que, como era de esperarse, le obsequió a Magdalena con una de sus mil dedicatorias. Ella leyó el mensaje mientras pensaba en quién podría ser este sujeto cínico, vestido con saquito mostaza, lo que a su interpretación lo convertía en un intelectual lleno de reservas, de esos a los que ninguna operación mística los convence. Esa noche, mientras Jesús regalaba dedicatorias —«Aquí debería estar tu nombre», «¡Déjame cargar con el peso de tu dulce defecto!», etcétera— e ingería ron, ella adoptaba posiciones provocadoras con el fin de seducirlo en su propio terreno. La suficiencia de ambos era proverbial: bajo el influjo de la marihuana que ahí fumamos, ella se creyó el sexto arcano mayor, y no era para menos ya que su belleza era alucinante y digna de cualquier arte amatorio. Incluso llegó a afirmar que entre sus reliquias personales poseía la piedra de toque que cambia el destino de los enamorados y que a ella le había servido para conjurar una secta de hombres y mujeres felices de los que conservaba su aliento. Cualquier cosa era decible para entonces. Él, por su parte, se empeñó en leer un cuento en que hablaba de una Babel apetosa donde los maquillajes y las máscaras eran la visión más cotidiana, y además se defendió como el penúltimo existencialista, pues pensaba educar al primogénito en esta clara doctrina del espíritu y hacerlo el sucesor.

Y como el hijo del hombre es señor del sábado, a estas dos criaturas de Dios el día sexto los favoreció porque se encontraron el uno al otro con sus mutuas singularidades: ella lo invitó a su cuarto y él aceptó. La mujer se desvistió rápidamente. Su herencia lúnica, a pesar de las manchas solares del cuerpo, brilló con todo su hermetismo frente a la luz de un quinqué. Al hombre lo sorprendió el pubis albino de Magdalena, la degradación tonal en la piel del seno izquierdo, pero a cambio obtuvo una ráfaga de felicidad, inmediatamente olvidada cuando, al eyacular en su

boca y sentir un raspor en el escroto, le corrió por la espalda un miedo real, que pronto fue ignorado. Lo que más le extrañó fue la ceremonia tras la coyunda: Magdalena le pidió que escupiera en una especie de retorta oviforme donde también ella depositó un poco de su saliva. Y así, un día par, se dio la crisopeya inaugural de una relación amorosa cuya bonanza estaba aún por venir.

El año de gracia

La casa de Jesús constituyó, a los ojos de Magdalena, la más grande contradicción a su incredulidad astrológica, empezando porque el número total de puertas eran doce, como los signos zodiacales o las tribus de Israel. La construcción se había hecho según las más claras reglas de la geomancia: una chimenea horadaba el techo y comunicaba con los cielos, la cisterna era parte de un sótano donde el inframundo quedaba representado, de tal modo que los habitantes venían a situarse al centro en un reconfortante edén donde una mujer, un hombre y una pareja de niños retozaban su felicidad, complacidos de que, a pesar de lo mal que estaban las cosas, ellos hubiesen encontrado algo de paz.

Por su parte, Magdalena vivía sola en una casa antigua llena de biombos. La geografía laberíntica de las alcobas resultaba como su cuerpo, repleta de espacios donde descansar o extraviarse. Las habitaciones tenían espejos cuadrados, redondos, octogonales, excepto aquella que compartía con los amantes, en la cual un espejo roto pendía del techo. Éste era *el sitio sin reciprocidad*: la mujer resultaba la protagonista donde los iniciados debían perderse o desistir. Por lo regular sucedía lo segundo, hasta que un día llegó Jesús, el más iracundo aunque no el más necesitado de los hombres que ahí entraron.

Había una nota atípica en Jesús, ajena a su estereotipo: era aficionado al fútbol. El juego, para el cual tenía alguna destreza, compensaba al conquistador torpe. Una y otra vez su cólera era fatigada por el movimiento de alas en las manos de Magdalena. Su mayor experiencia sexual lo insultaba y sólo venciendo el marco podía liberar sus impulsos agresivos. Llegaba el silbatazo inicial y su incredulidad, al saberla en sus brazos, lo hacía eyacular precozmente, pero el autopase eficaz por la izquierda del contrincante reconstruía su confianza. Aceptaba que la iniciativa nunca era suya, sin embargo matar el esférico con el pecho

y lanzarlo al compañero libre constituía un bálsamo. Resultaba heroico no sentirse ofendido ante la cantidad de hombres que lo precedieron, y con un zapatazo lleno de coraje hacía vibrar el travesaño. El placer del toque, la prolongación, el desplazamiento con el hombro, la mentada de madre, los nervios, el quiebre, el *faul*, la cerveza, así renovaba su furia de conquista. Era como si su poder sobre el balón compensara su debilidad y la provocación tuviese otra vez sentido. Cuando Magdalena supo de esta afición, quiso acompañarlo, ver de qué manera convivían el filósofo y el macho. Pudo descubrir la voluptuosidad oculta de su amante cuando lo vio vendarse con parsimonia los tobillos: ajustó las espinilleras, esparció por los muslos el calor del ungüento, hizo ejercicios de calestenia. Lo vio recibir un pase filtrado, burlar al defensa y meter un gol que celebró agarrándose los genitales, con gritos de aliento y miradas furtivas. Al observarlo en su ritual, de repente estalló en ella una parte de su resistencia. Digamos que por primera vez se sintió realmente atraída, pero los celos continuaban y no tardarían en resurgir.

La planta baja de la casa de Magdalena había sido destinada para el comercio de baratijas espirituales. Al fondo de un pasillo estaban la sala donde se leía el Tarot y las escaleras por las cuales descendían, sobrecogidos y en calidad de hombres dichosos, los amantes con más méritos, dispuestos a escuchar su suerte, pero eso sí, advertidos con esta leyenda cautelosa que flanqueaba la entrada al cuarto de las adivinanzas: “¿Quién de vosotros puede, por más que se preocupe, añadir un codo a la medida de su vida?” Lucas, 12:25.

El segundo sitio maravilloso de la Maga era *el jardín de la infancia*. Con la puerta tapiada, accedía a él bajando descalza por los brazos de un roble. Jugaba con la tierra blanda, que esparcía por su senos, sus pantorrillas, la comisura de los dedos. Era un lugar íntimo donde Jesús la halló por accidente, al mover un biombo y descubrir esa oquedad en la pared. La vio amasar la tierra dentro de una tina hasta conseguir un cieno pegajoso donde hundió su cuerpo. Contempló su desnudez de lodo secarse al sol. La escuchó cantar con melancolía. Por unos instantes el hombre olvidó la desconfianza habitual y su corazón distraído pareció abrirse al secreto de la amante. Sin embargo, lo que en realidad pasaba era otra cosa: mientras aquel ensamble de cuerpo y arcilla alcanzaba tonalidades ocres, un recuerdo vaporoso se perfiló: vio a su padre huyendo de unos gendarmes. Miró con

claridad cómo se deslizaba, con movimientos delicados pero lleno de espanto, entre almendros y mangles que lograban ocultarlo parcialmente. Y de pronto, saltaron a su memoria las heces con que su padre se embarró piel y ropas con el fin de ahuyentar a los soldados del César, quienes le gritaban marica, y el marica les respondía salpicándolos de caca hasta que, asqueados, abandonaron la persecución en medio de amenazas: ¡Ya te agarraremos, pinche puto! Había sido la más grande hazaña masculina de José, y la refería con entusiasmo, sin ningún recato ante la presencia de su hijo, pues así afianzaba su gusto por los hombres: desde entonces disfrutó llenarles de mierda el pene y derrotar ese esplendor bélico que tan satisfechos los tenía. Y cuando Jesús regresó de aquel recuerdo, supo que el erotismo de Magdalena era su forma de recuperar un mundo ido, lacerante. Por eso la adoró, por la cadena de espíritus que los había unido durante diez minutos. A pesar de ello, con el correr de los días, ambas escenas fueron olvidadas y los resquemores volvieron.

Jesús y Magdalena comían juntos, casi sin proferir palabras, escuchando música hindú, cada uno reprochándose mentalmente su falta de valor para precipitarse en el estilo de vida del otro. Y su pasión se fue convirtiendo en un deseo de aniquilamiento: inadvertidamente buscaban sucumbir para conservar la memoria, pues por delante presentían los grandes ojos del tedio. Sin embargo, encontraron en las bacanales la mejor manera de olvidar su tibieza. Fue precisamente en una de ellas, ante unos comensales excitados, cuando pusieron sobre la mesa de las viandas sus mutuos desdenes y buscaron con insidia cazar alguna palabra de su boca. Él brindó porque ese año del dragón, precisamente el suyo —¡cómo podría ser de otra manera!—, hiciera posible la publicación de tres libros y que los astros siguieran mostrándose respetuosos del orden social en que vivía y era feliz. Magdalena se sintió por primera vez ofendida, porque tal deseo la reducía a jugar un papel muy secundario en el que ni sus menurjes ni su artes amatorias eran valorados un poco. Por eso le sugirió que durmiera cuanto fuera posible, pues ésta era una recomendación astral muy común y de una enorme cordura, en una de esas despertaría realmente descansado, dueño de alguna compensación onírica, y podría dejar de ser el escritor que siempre va un paso atrás de lo real, imitando pobrementemente la vida, o tal vez llegaría a ser por fin el amante perverso que una mujer como ella estaba deseando. No obstante, la discusión no prosperó por-

que en ese momento caí de bruces contra el suelo, arrastrando conmigo uno de los biombos preferidos de la anfitriona, presa de convulsiones y echando espuma seca por la boca, los ojos en blanco, las manos con los dedos crispados. En medio de mis estertores alcancé a escuchar un coro de burlas que, cual serpentina, perforaba mi cuerpo de enano, con mi voz tipluda y mi enorme cabeza, con mi pequeño tórax y mi caminar de pingüino, con la mínima porción de materia corruptible extendida a las concupiscencia de una comunidad orgiástica que pronto olvidó la arrogancia de Jesús y la vanidad de Magdalena, preocupados más por recuperar el bastidor destruido, ignorando el espectáculo inerme de un hombrecillo que durante toda su vida había buscado, pedido, llamado, y lo único que había recibido como respuesta era su condición exótica. De nada sirvió la poca fe que le sobraba, pues la vida le había quitado siempre la mitad de todo, de su cuerpo, de su alma, de sus esperanzas, sin incluir, claro, sus largos brazos. Cuando volvió en sí, yacía sobre unas colchonetas, al lado de la persiana maltrecha en que se había convertido el biombo. Sin fuerzas para incorporarse, descubrió a los amantes copulando con furia: mordían las sábanas, lamían sus pieles, golpes, jalonaduras, posiciones dolorosas e impracticadas, interjecciones impúdicas, dedos en los anos, muslos sangrantes, lentos espasmos seguidos de oscilaciones trepidantes, un encuentro de delirio frente a un enano con el cráneo tumefacto. A lo lejos, en otra parte de la casa, se escuchaban aún risas desafortunadas. Acostumbrado a ese espectáculo, o a algo parecido, el pequeño guardó silencio y buscó en su memoria, esa sí grande, algunas palabras reconfortantes: «¡Insensatos! el que hizo el exterior, ¿no hizo acaso también el interior?» Pero la exhibición amorosa frente a él pronto lo hizo resignarse a la pobreza de este consuelo. Para colmo, oyó de los labios de su boca, la de Magdalena y Jesús, un te amo inmisericorde que lo hizo llorar hasta quedarse dormido, y soñó con la vida que le fue prometida a Lázaro frente al fariseo, y oyó del Señor la frase: «Donde esté el cuerpo, allí también se reunirán los buitres».

A partir de ese día el enano se dedicó a cazarlos, a hurgar en sus conciencias con el fin de edificar en su corazón, ese sí grande, el sepulcro donde pudiera olvidarlos y él pudiera liberarse del sortilegio que lo mantenía atado a ella, a su cuerpo, y a él, en quien no encontraba atributos suficientes para ser digno de Magdalena. Los amantes entraron en una era de voluptuosidad cursi: todo se

concedían, todo se prometían y a través de sus cuerpos henchidos convocaban su pasado. Cada uno supo del otro: ella del padre homosexual, él de la madre lúbrica; él prometió dejar a su esposa, ella predijo que el día en que eso sucediera retiraría el espejo roto que colgaba encima de sus espaldas. Ambos mataron en sus corazones a sus padres y hermanos para evitar que siguieran traumatizando sus recuerdos. Y así alcanzaron el culmen de su gloria, pero no supieron fijar los límites permitidos. Durante meses alguien, escudado en su talla, los observó oculto detrás de muros plegadizos ilustrados con jaguares, emperatrices o eremitas. Lo iniciaron en el secreto de sus segundas intenciones, lo convirtieron sin querer en confidente y cómplice. Pudo ver lo que hacían y pensaban, conoció su mente lo mismo que sus cuerpos, repudió al hombre y adoró a la mujer, quien se transformó en el objeto fatalmente sugestivo para la fantasía, esa sí grande, del pequeño voyeur. Magdalena llegó a ser su presente, el objeto donde se pensaba feliz, la región amorosa donde vivían sus intenciones desde el instante en que decidió dejar de ser un hombre taimado y sin compensaciones reales.

La pasión

La gran osadía de Jesús, el síntoma de su pasión desbordada, fue invitar a Magdalena a su propia casa. Un viernes celebraban que Chuchín, como lo llamaba su esposa, había sido nombrado jefe de redacción en una importante revista de literatura y política, la cual amenazaba con llegar a ser empresa editorial, y por tanto muy pronto sería reconocido como un gran promotor de la cultura, como el editor que vino a revolucionar el panorama de las letras contemporáneas, amen de los méritos que como poeta poseía.

La sorpresa púdica que causó en los invitados ver entrar a una Maga Esbelta junto a un Liliputiense Despectivo y caminar de pato se reflejó en el rostro de la anfitriona como un reproche de miradas al festejado, quien ignoró el mensaje y saludó con un beso en la mejilla a su amante. Por un momento se me ocurrió que la presentaría como la alquimista de las retortas cálidas, pero únicamente dijo: Magdalena, quien al no desconocer las reglas elementales de cortesía, se esforzó por alabar la casa, lo acogedora que estaba, una mezcla de elegancia, magia y funcionalidad que le venían muy bien. Con esto los recelos de la anfitriona mengua-

ron y, dominando un poco la pena que le causaba el escote de Sibila, repuso que sí, que era la casa con la que siempre había soñado, aunque existiera un lugar que le estuviera prohibido: el estudio de su esposo, de donde lo único que se dejaba escuchar ocasionalmente era el aviso de mensajes en el buzón electrónico: no dudó que se trate de sus fans, ¡lo que una tiene que hacer por vivir con una celebridad!, remató buscando el asentimiento femenino de la Maga, pero ella no respondió al llamado pues había descubierto con regocijo el impacto que su imagen causaba en el hijo de su amante: el niño no despegaba la mirada del diminuto abanico rojo que la Maga ofrecía extendido sobre el pecho y sujeto al broche oculto del brasier, como surgido de regiones asequibles pero peligrosas, expresión de un erotismo travieso que abultó sin discreción la bragueta del infante y a los hombres los hizo sonreír con inquietud.

Cuando la cena fue servida, una mujer quiso desviar la atención descarada que los hombres prestaban a Magdalena y alabó la fabulosa presentación de los platillos. La esposa de Jesús encontró en esto la ocasión para lucirse y competir con la Maga en otro terreno. Yo quería –dijo– hacer mi clásico filete Xóchitl, pero Chucho quiso algo más universal, que proyectara de alguna forma la suerte que esperaba con su nuevo cargo, así que preparé esto... Entonces, las mujeres, con un pretexto entre las manos, le pidieron la receta, y la incauta procedió a darla sin notar la mirada embrujada que su hijo mantenía en las clavículas de Sibila: la base –exponía– es un espejo en galantina de res, sobre éste, montado al centro, una lonja de paté de foie-gras y tres o más patos de melón rosado; como ustedes pueden ver, se acompaña con croutones de pan en forma también de patitos que deben servirse tibios y en un canasto. Yo no había reparado en esto hasta que lo dijo, justo en el momento en que me llevaba uno a la boca, y por eso recordé aquella historia donde los habitantes de un país desaparecen víctimas de una epidemia de autofagia. La verdad, lo de los patitos era un exceso: muchos habríamos preferido el filete xóchitl.

Un escabel para mis pies me hizo sentir muy cómodo. Sin duda estaba colocado ahí para la hija de Jesús, pero, por acuerdo tácito entre los comensales, lo destinaron para mí, para que mis piernas tuvieran un descanso y no pendularan ridículamente. Sin embargo, esto me consagró como el centro de atención de la pequeña, quien me desnudó con su gesto sorprendido, no sé si por haber usurpado su silla o porque nunca había visto a adultos

tan chicos. Dos cuerpos atractivos, aunque por diversas razones, habían sido descubiertos por la mirada obscena de niños sanos y felices. Dos cuerpos graciosos que se mantenían en silencio para no evidenciar sus deseos, sus perspectivas rotas: todos, excepto tres de los que estábamos ahí, tenían hilillos de fantoches, y se movían con naturalidad, y hablaban libremente de sus vidas, sus proyectos, sus triunfos. Y el vino era cómplice de esos sentimientos, de la anestesia momentánea del corazón. Pero la risa corrige siempre los sueños de los distraídos: la niña comenzó a hacer preguntas que trajeron consigo bochornos y evasivas. Quería saber si yo era niño o señor. Y la madre, tan sensible y civilizada, le explicó que yo era un adulto, pero pequeñito.

—¿Y por qué?

—Porque a veces así son las cosas.

El ¡ah! de la niña expresaba que no había sido convencida, y el ya no preguntas más la decencia de la mujer.

—¡Nos llaman enanos, y somos personas olvidadas por Dios, productos del diablo, que les va a jalar las patas a todos estos hipócritas!, le grité a la niña para escándalo de la reunión.

La pequeña lloró sin quitarme la vista de encima. Y como yo no quería dejar duda sobre lo afirmado, ahí mismo caí epiléptico: mi cuerpo en síncope y anhelante, con la mirada estrábica, esparció una orina fétida y lenta hasta los pies de la pequeña, sin duda rescatada por una madre que decidió no comprender esas amistades del esposo, tipos estafalarios que nunca debieron entrar a un hogar santo a perturbar el idilio infantil y a tentar a hombres casados. Pero Magdalena no toleró la humillación ni la impiedad y condenó a los hombres que ahí se decían felices y, en un raptó de Maga Ofendida, dirigiéndose a Jesús, descubriendo sus pechos frente al pequeño de ocho años, a quien obsequió el abanico, prometió bianaventuranza a los pobres y a los tullidos y los que quisieran seguirla por vía de la humillación, pues sólo el que se humillara podría tener su cuerpo a partir de ese día. La esposa no entendió nada, le dijo loca y la corrió, pero Jesús dijo no te vayas. Las mujeres insistieron: ¡sí, que se larguen!, y Jesús dijo: yo los llevo... Me cargó con mi cuerpo orinado. Parecía la cruz de su calvario, de su pasión, y debía arrastrar conmigo si deseaba ser escogido por la Maga. Se abrió paso entre los hombres y mujeres que ahí se decían felices, y juntos, los tres, salimos ante el estupor de una familia que ahí se supo feliz, en un edén

donde se fraguó la segunda parte de mi destino, siempre compuesto de mitades.

Cuando recuperé la noción del tiempo, estaba en el tálamo de Magdalena. Lo primero que vi fue el espejo roto que giraba con pereza. Entonces descubrí a Jesús crucificado al tambor de una cama, frente al armario de las vejigas, desnudo, con manos y pies atados. Una corona de espinas en la cabeza. Del pene escurría un poco de semen sanguinolento. Mi primera reacción fue de espanto. Por un momento dudé si no se trataría de una pesadilla, pero no quise saberlo pues tuve un segundo descubrimiento: la Maga, completamente calva, tendida sobre sus cabellos, jadeante. Como pude, me arrastré hacia ella e intenté tocarla, pero me rechazó. Dos noches y un día observé cómo le hacía el amor al Cristo crucificado y cómo volvía a recostarse sobre sus cabellos. Eccehomo agonizaba en su sexo, en el mar de caricias y suplicios que le prodigaba su amante. Pero al despuntar el alba de un lunes, el Cristo en cruz me dijo: “Yo te lo aseguro, hoy estarás conmigo en el paraíso.” No resistí más el espectáculo y le supliqué a la Maga: “¿Por qué no repartes un poco de tus dones conmigo? ¿Por qué esa necedad cuando esta misma noche te pueden reclamar el alma? ¿Por qué atesoras tu cuerpo y sólo lo compartes con los que son como tú, fariseos hermosos cuya única virtud es ser igual a los demás? Y la Bruja se conmovió y con lágrimas en su boca dio un beso dulce al enano y permitió que le chupara los párpados, y ninguna mueca de asco asomó a su rostro. El hombrecillo se desprendió de sus ropas que fueron a mezclarse con los caireles de Magdalena. Posó su cuerpo sobre el de ella, que musitó: “Vente pequeño, hazme el amor con esos estertores, humedéceme con tu saliva involuntaria, pierde la conciencia dentro de mí.” Las manos de ella tocaron la espalda informe del amante. Él la penetró con desesperación y con su pene, como no creyendo lo que sucedía. Y en ese instante ella exultó un ¡ah! entre placentero y doloroso. Ante las ondulaciones nerviosas que semejabán espasmos, ella resolvió abrazarlo con sus piernas y besarle la coronilla de la cabeza, pues la boca enana no llegaba hasta la suya. Mordió los cabellos hirsutos de él y contempló al crucificado, al amante vencido que presenciaba el espectáculo. Con un miedo real recorriéndome la espalda, me vine justo en el momento en que Cristo expiraba en la cruz diciendo: “Padre, en tus manos pongo mi espíritu.” Pero no se refería al señor de los cielos sino a su progenitor, a quien recordó

en el último instante, como si la liberación hubiera de llegar para todos. Magdalena, por su parte, alcanzaba un orgasmo como cualquier otro, con golpes de pecho y el cuello enrojecido con las venas inflamadas. La misericordia le permitió hallar al amante perverso que tanto había esperado. Y lo abrazó con sus gemidos, y su colección de vejigas la apoyó en una sucesión de explosiones diminutas que le recordaron, con una sonrisa diáfana, las grupas rosadas de su madre: algo al fin había quedado resuelto.

Así estaba escrito, que Jesús padeciera y se levantara de entre los escombros de su amor inmenso para que el más diminuto de sus apóstoles predicara el evangelio de su nombre y todos supiéramos cómo llegó a ser el que es... «Vosotros sois testigos de estas cosas», y si no, leed el evangelio.

NO FUE EL 8, SINO EL 7 DE ENERO

María Sergia Steen*

He querido por mucho tiempo poner en claro lo que voy a explicar, aunque Fabián nunca le dio importancia porque no tenía conciencia del hecho. Su justa razón era que si aparecía nacido el ocho, para qué seguir celebrándolo el siete. Absurdo. De eso hacía ya mucho y sólo sabía lo que le habían contado. ¿Cómo iba a explicar tal anomalía? ¿A quién le importaba? Y en parte estaba en su derecho de cambiar la fecha y no tener que dar más explicaciones. Pero su madre mantenía la verdad de los hechos. A punto de terminar la carrera, le dijo a Fabián:

—Hijo. Tenemos que celebrar este cumpleaños a lo grande. Ya acabas tus estudios. ¡Quién lo iba a decir! Mira que nacer en tan malos tiempos, sin tu padre. Sin embargo...

—Mamá, cuando llevé mi partida de nacimiento a la universidad para sacar el diploma, me di cuenta que allí constaba el *ocho* de enero como fecha de mi nacimiento.

—Bueno, es que tuvimos problemas de registro. Los tiempos eran otros. En verdad, naciste el siete.

—Y eso, ¿cómo lo voy a explicar, mamá? ¡Dime!

Era punto menos que imposible que lo pudiera comprender. Nadie podría entenderlo a menos que hubiera sido testigo. Y yo lo fui. A la madre le entraron congojas al recordar la situación. Y así me lo comentó.

—Eulalia, tú eres maestra, una persona educada y estuviste en el pueblo. ¿Por qué no me ayudas a explicarle a Fabián lo de su nacimiento y bautizo?

—Por eso, le prometí que le escribiría un relato-carta a Fabián. El pueblo donde nació era pequeño, retirado de una gran ciudad. Las cosas se hacían según mandaban las autoridades; los

* Universidad de Colorado.

demás obedecíamos. Eran tiempos de guerra. Y para atestiguarlo puedo recordar el pregón de un día típico cualquiera:

Pregón del alguacil

De parte del Alcalde se avisa que la misa del domingo entrante será a las 6 de la mañana porque el señor cura tiene que ir a Calamocho.

También se recuerda que los bautizos de los nacidos cada día se efectuarán por la tarde, antes del rosario.

Finalmente, se anuncia la venta de manzanas en la plaza, el próximo jueves a las 5 de la tarde enfrente del Ayuntamiento.

Lo que no sabes, Fabián, es que ‘entonces’ teníamos que seguir la ley a raja tabla. En ésta entraban lo relacionado con la religión. Era parte del todo, aunque se usaba muchas veces como forma de control.

Los domingos había que hacer acto de presencia en la misa, tanto si era a las 10 como a las 6 de la mañana. A campo través prácticamente, enfilábamos por la senda de unos campos para acortar camino. Guantes, gorro y bufanda imprescindibles para sobrevivir el frío. Comenzábamos el madrugón dormidos, pero el paseo nos hacía llegar despabilados, con hambre y soñando en volver a la cama si la misa era a las 6. Íbamos todos, tanto si teníamos 6 ó 12 años.

En un pueblo pequeño se sabe ‘casi todo’, se ve todo y se conocen todos. El ‘Manolico’ y su mujer hacían su entrada en la iglesia vestidos de invierno. Él enfundado en la zamarra que se le había quedado estrecha. La guardaba en un baúl de madera que servía de banco en la cocina. Era la misma con la que se casó y de eso hacía ya tiempo. No se la podía abrochar y los brazos se le alzaban constituyendo un colgador de las mangas. El ‘Manolico’ había engordado, la zamarra, no se había ensanchado. La ‘Manolico’ iba enfundada en su mantón de lana y el pañuelo oscuro en la cabeza. La conocía bien; en su casa llevaba toquillas de gancho que ella misma se hacía porque el frío era el tópicico de todos los días de invierno.

Yo acudía a su casa a comprar la leche recién ordeñada que nunca se pagaba al contado, sino que me hacían muescas en la

tarima ‘de cuentas’. Al final de mes, contaban las señales hechas y se pagaba por cada señal que significaba un litro de leche comprado. De los medios litros no tengo ni idea.

Ya ves como discurría nuestra vida.

Andrés, el del molino, que no se le vio en la misa en dos ocasiones, fue acusado de ‘rebelión’ y se le llamó al Ayuntamiento. El Alcalde le tiró un sermón que dijo no repetiría. Las razones de Andrés se ignoraron y se le dio a entender que la ‘próxima’ no consistiría en amonestaciones. Se libró esta vez, por alojar a los de los servicios de comunicación de las tropas italianas extranjeras en su molino; necesitaban electricidad de alta tensión y el molinero, Andrés, era el único del pueblo que la tenía. Como ya dije, el pueblo era pequeño y muchos usaban todavía candil.

Te lo explico para que veas en qué consistía el miedo que nos embargaba.

En el Ayuntamiento Andrés se encontró con gente que llevaba sus quejas al Alcalde por diversas razones. En su mayor parte les habían requisado los campos de azafrán para convertirlos en campo de aterrizaje de los aviones alemanes que bombardeaban al enemigo. Llevaba mucho tiempo y esfuerzo hacer crecer la flor del azafrán y para cuando se los ‘devolvieran’ estarían arruinados.

—¿Significa que ustedes se niegan a apoyar la ‘cruzada’? ¿Dónde van a aterrizar los aviones?— Les dijo el Alcalde.

Ceros a la izquierda que eran, tuvieron que aceptar la limosna de un sueldo por ayudar a mantener los campos limpios de nieve y piedras para el buen aterrizaje de los aviones caza.

En poco tiempo asistimos a un casamiento —el de la hija de la Sabina— así como al bautizo de los mellizos de Germán, el de la plaza, el mismo día de su nacimiento. A ti se te bautizó el día 8, no el 7, día de tu nacimiento. No se pudieron conseguir padrinos a tiempo.

El problema era que nacimiento y bautizo debían de aparecer con la misma fecha —por miedo a las consecuencias. Tu madre estaba allí de paso, mientras daba a luz, y le notificaban si a tu padre lo iban a fusilar o no. Se involucró al médico que tuvo que falsificar la fecha y quien, ante los ruegos y llores de tu madre, lo consideró de conciencia; la consoló diciéndole que “cada hijo trae un pan bajo el brazo, y éste le traía dos”. *Claro que de esto, Fabián, tú no podías saber nada; eras un recién nacido.*

Ni supiste lo de los aviones, ni lo de los juguetes, ni lo del ciego Jerónimo que era el único que se acercaba al camión de

comunicaciones de los italianos para pedirles fuego. Su ‘mecha’ que consistía en un cordón de algodón que mantenía un punto de lumbre arriba, se encendía por una chispa, y a veces le fallaba, o se le acababa la piedra. Lo de los juguetes fue otra cosa. Las madres cosieron muñecas de trapo, pelotas que no botaban, y los padres fabricaban aviones de madera. Lo más novedoso fueron las muñequeras de cuero donde se insertaban balines inservibles, o sea usados. ¡Se jugaba también a la guerra!

—¿Cuántos balines tienes? Yo, ocho grandes —le decía Humberto a Julio.

—Yo, diez de cobre.

Pero el acontecimiento mayor del pueblo era la salida y llegada continua de aviones. Si no iban tocados, se oía el zumbido rasgado y silbante que los motores hacían contra el viento. Si venían heridos aparecían en el horizonte, lentos y tambaleantes, muy bajos. Nosotros los contábamos y hasta se podían ver los pilotos, no precisamente luciendo una bufanda blanca, flotando al aire con sus gafas ahumadas. En ocasiones, faltos de petróleo y tocados, no alcanzaban a llegar al improvisado aeropuerto de campos de azafrán. Hasta dicen que llegaron a pasar a un metro sobre los tejados de las casas más altas.

Pero de esto Fabián tampoco podías tú tener idea.

Los hombres en el mentidero comentaban que la guerra llegaba hasta la laguna cercana, donde se intercambiaban con el enemigo —familiares de otros pueblos— huevos, jamón y pan, cuando había tregua. Si no hubiera sido por los aviones, ya habríamos caído prisioneros o al menos las cosas hubieran dado una vuelta.

Claro que si el enemigo tomaba el pueblo, existiría la alternativa de que los que iban a misa fueran fusilados porque en el otro bando de esta guerra, no existían simpatías por la Iglesia. Y que el Alcalde se convirtiera en *un cero a la izquierda* en cuyo caso Andrés tendría posibilidades de reemplazarlo. O que por el contrario, lo fusilaran por haberles dado electricidad a los italianos.

Y en la escuela a la que yo asistía, en lugar de ensayar la presentación de ‘la casita de Belén’ para la Navidad, practicáramos aquella otra canción de “la casita pequeñita”, de tonos laicos. Y el ‘Manolico’ y su mujer posiblemente dejaran la zamarra y el manón en el baúl para otras funciones; no, las de la iglesia.

Es difícil entender todo esto. Lo sé.

¿Y quién nos trajo el tifus? ¿Cómo se contaminó el pueblo de los bacilos de Eberth? De los tres hijos del maestro, dos tuvieron las fiebres y el tercero estuvo en cuarentena. Se les caía el pelo, tenían altas temperaturas y se morían de sed. La hija de Andrés también las padeció, y cuando volvió a la escuela llevaba un gorro de colores para cubrir su pelo de rata. Pero todos llevábamos nuestra carga en silencio.

Y ¿por qué tanto cambio, tanta consternación en la gente y tanto miedo? Las muchachas miraban alguna revista de los extranjeros e imitaban la moda de pelo corto y falda no fruncida, según se llevaba en países más nórdicos. Muy distinta de la que sus madres usaban. No sólo llevaban falda fruncida, sino con más y más faldas debajo. Así ocultaban contornos y hechizos femeninos que protegían el honor del ‘marido’ o el padre.

Por supuesto Fabián de esto hace ya siglos; no es como ahora.

Lo de la fecha de tu nacimiento ¿Importa o no? ¡PERO SÍ QUE IMPORTA! Importa que por el miedo, un niño inocente como tú, hubiera dejado de ser él por un día, y que hoy tengas que vivir con la falsificación de tu nacimiento a cuestas. Lo peor es renunciar a **la verdad** de una fecha porque es imposible que vayas por el mundo diciendo: “Perdonen, pero en mi casa siempre celebramos mi cumpleaños el día antes de mi nacimiento oficial.” Te tomarían por loco. Aunque la carga pesada de tanta mentira a causa del miedo, se tenga que solucionar con **el fraude**.

Espero que entiendas ahora los hechos y por qué tu madre haya siempre insistido en celebrarlo la fecha precisa. Ya me dirás. Ella sólo quiere aclararte todo. El resto es cosa tuya.

* * *

Han pasado 15 años y releendo la carta no puedo menos de pensar que a los que presenciamos **ese fraude**, y otros, no se nos debe quedar en el bolsillo. Y a pesar de que la recuperación de la memoria histórica no se pueda hacer legal en este caso, o quizá sí, al menos aclaremos los hechos porque Fabián ya no puede. Si viviera, le diría en broma el día de su cumpleaños: “Amigo que eres un día más viejo. No lo olvides nunca. *Y que no fue el 8 sino el 7 de enero* cuando tú naciste.

Carlos Gómez Carro*

La luz es, ante todo, una de las metáforas mayores. El acto puro que ilumina. La luz es la que nos permite ver –ver es creer– y de ahí surge cualquier ganancia. Al dejarnos ver, nos crea; al permitir vernos, nos define. La luz permite la definición. Definir es precisar lo iluminado. Ser es ser iluminado, de cualquier modo que la luz se ubique sobre el objeto definido por ella. De modo que el ser no puede ser sin la luz, de ahí que la luz sea el origen de lo extraordinario.

Metáfora en el sentido más prístino posible: expresión de la conversión de la materia en energía. De ahí que sea el acto por excelencia. Pues de actos se constituye el cosmos. Aquí, lo importante es que la luz, al iluminar, separa; enajena la unidad, crea la diversidad absorta, perenne. Separa los objetos entre sí y permite al sujeto contemplarlos en él. Extensa es la discusión de si a un objeto se le contempla en sí o en quien lo observa. El objeto es definido por la luz en el sujeto. La mirada –el sujeto mismo– es la otra metáfora preferente de la luz. La mirada es luz dirigida hacia un objeto. Mirar es iluminar o no es nada.

La luz, por así decirlo, “toca” al cuerpo al definirlo; lo penetra y funda. La luz es un ejercicio de penetración, una caricia suave en cuanto que se posa sobre el cuerpo y sus hendiduras. Lo posee y esgrime su naturaleza. Lo mismo hace la mirada sobre el cuerpo –sobre todo, sobre el cuerpo amado–, destila en ella la cadencia de su forma, cala sus turgencias y se abisma en los escotes hasta donde la sombra proyectada por la propia luz lo permite. La mirada es la luz del ser.

No obstante, la mirada no es la luz sino su percepción. La mirada observa el hacer de la luz, es su testigo. La mirada analiza lo que la luz descubre. La mirada descubre con la luz el cuerpo

* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

iluminado. La mirada describe lo que la luz descubre. La luz es la lámpara; la mirada, el enfoque de la lámpara. La voluntad que apunta al objeto iluminado. La mirada avanza con la luz, es su voluntad. La voluntad de ver, de transformar.

La mirada emplea, por así decirlo, a la luz para modificar el objeto. El objeto es la finalidad de la mirada y la luz su método. La luz parte en todas direcciones; la mirada mira. Focaliza el objeto iluminado. La mirada es la voluntad de la luz, dije, su punta lanza. La conciencia de la luz. La conciencia del ser.

La luz crea al ser, la mirada lo testifica. Antes de la luz el ser no era. No había ser. El ser se define por el acto de la luz. La luz historia la existencia del ser. El ser es el ser iluminado, incluyendo sus sombras. La luz fluye por el cuerpo para que la mirada lo examine. Totalice su existencia y lo descifre. Descifrar es percibir cómo la luz transita sobre el cuerpo iluminado. La mirada mira la luz sobre los cuerpos. La mirada desnuda los cuerpos con la luz. Al tocar la luz al cuerpo, lo delimita y lo funda. Lo dimensiona y lo relativiza en relación con el resto de los cuerpos. Ser es ser el cuerpo ordenado por la luz. La luz define el orden del mundo.

La luz define el modo como los objetos del mundo se relacionan entre sí. La luz se crea en la con-fusión de los cuerpos. En el roce de los cuerpos. En la conjunción de los cuerpos. Mientras más intensa sea la fusión, mayor la luz creada. La luz establece la relación de los cuerpos. La luz es la consecuencia de los hechos. Actuamos en la luz, para la luz, con la luz. La luz, el supremo misterio.

La metáfora se extiende sobre otros territorios inconmensurables. Sobre el conocimiento mismo, y aun sobre la inteligencia. Y es que no puede ser otra cosa más que metáfora, pues la luz se irradia sobre el sujeto a través de sus sentidos. Nunca es ella en sí, sino en el sujeto. El sujeto la llama luz por llamarla de algún modo. Nombrar la luz –como todo lo demás– es nombrarla en él, en la especie, para la especie. Y es que el lenguaje es la percepción de la luz. El lenguaje obra por la luz. Aunque también, por la luz, ilumina.

Y si la luz es metáfora del conocimiento, lo es porque al referirla aparece no la luz, sino el objeto iluminado y a eso denominamos conocimiento. Al objeto iluminado en el sujeto. Iluminar es saber. Descubrir, como inventar, es mostrar ante la luz

el objeto antes oscurecido. Lo oscuro es aquello que no hemos nombrado, de manera que nombrar es iluminar, detener la luz sobre el objeto.

Conocer es, entonces, mirar en su diversidad el objeto iluminado. Mirar el objeto tocado por la luz. Con la luz nombramos. Nombramos lo que la luz descubre. Nombrar es el ejercicio bautismal que registra lo que la luz muestra. Puesto que sólo se comprende en el lenguaje. El lenguaje es el instrumento con el que la mirada precisa el objeto iluminado. El instrumento con el que descifra los hechos de la luz. Los hechos se descubren con la luz. Los hechos se muestran con la luz. Con la luz, los hechos son. Pero los hechos son los nombrados, los bautizados por la lengua.

Se dice de quien sabe que es un iluminado. Que tiene la luz de su parte. Nada más cierto. El iluminado sabe por la luz, porque ilumina con la luz. Con la luz del conocimiento. Porque describe lo que la luz descubre. El conocimiento es la acción de descubrir, de iluminar, de darle registro a los hechos dentro del lenguaje. Nombrar es el ejercicio metafórico por excelencia. Nombrar es crear. Crear es creer.

En la metáfora se ejercita el saber del mundo. El mundo es una relación metafórica por medio de la cual el mundo se revela en su diversidad. Nombrar es encadenar los hechos en una sucesión de figuras. Nombrar es figurar el mundo. El sujeto de saber revela el mundo a través de figuras. Figurar es relacionar los hechos por medio de la razón. La razón es el reconocimiento de las causas. Comprendemos los hechos a través de la figuración de sus relaciones causales.

La metáfora descubre el sentido de los hechos. La poesía, así, se convierte en el ejercicio de revelación del origen del mundo. La tarea del poeta y del científico se funden en el acto de revelar el funcionamiento del mundo. El poeta inventa las relaciones metafóricas que en el lenguaje acaecen. Los hechos son relaciones. Las metáforas nombran esas relaciones. El poeta las enuncia. El científico, las explica. El filósofo, las comprende. Revelación y comprensión son los términos de conocimiento del mundo. Del conocimiento metafórico del mundo.

Revelar es un ejercicio, además de metafórico, de desciframiento. El poeta al revelar, descifra en una nueva cifra. En una nueva composición. La comprensión, complemento antinómico de la revelación, sintetiza a partir de modelos. Un modelo es el

procedimiento de un mecanismo, la secuencia de un comportamiento. Los hechos se revelan a partir de modelos de comportamiento sobre los que el sabio ensaya su comprensión. El sabio muestra al mundo los modelos de comprensión que figuran el mundo. El mundo es un modelo figurado de comprensión en el que se muestra la interacción entre sujetos y objetos. Entre hechos y objetos. Saber es modelar esas relaciones. Mostrarlas es la tarea del sabio, poeta, filósofo o científico. El sabio intenta a partir de la ejecución de los hechos –la ejecución es la realidad– inferir el modelo.

Luz y mirada representan la relación binaria sobre la que se monta el conjunto de dualidades complementarias que explican los modelos bajo los cuales el mundo se muestra. Un mundo que se muestra en la luz metafórica del lenguaje. El lenguaje es quien modela el hecho iluminado, el complemento binario de la luz. En el lenguaje se monta la mirada de la luz. El sentido de la luz.

El lenguaje funciona a modo de sinestesia de la luz, en tanto que la alternancia eufónica que la sustenta alude a la inundación luminosa. En el lenguaje escrito opera una segunda sinestesia, la de escuchar el lenguaje con los ojos. Con los ojos escuchamos los sonidos esparcidos sobre la página cifrada. Cifras oscuras que al negar la luz, la muestran.

Mientras más negra la palabra, mejor penetra la luz del lenguaje. Con ella, la mirada palpa, dirige, manipula la luz en su juego melódico. Si todo acaece para ser libro, el libro se constituye de alternancias eufónicas que figuran el mundo en una melodía. El libro, la melodía del mundo. Lo dice Steiner, la melodía, el supremo misterio del mundo. Misterio paralelo al de la luz.

Sólo que la música no es en sí, como lo es la luz, sino en mí. En mí, la música se revela, en mí revela. La música es el instrumento privilegiado con el que me relaciono con la luz. La música explica en mí lo que la luz es en sí. La música es el entronque de la razón y los sentidos. Porque la música se dilata en los sentidos. La música es la luz del alma humana. La dialogante frente a la luz del mundo. La música es el libro de la luz. En la música se muestra el sentido de la luz, en tanto que la música es sombra de la luz. La letra de la luz. La composición de la luz, en cuanto que muestra su organización. Su modelación.

Modelar es musicalizar. La música es la compañera inefable de la luz, de su misterio. Se compone para la luz, para comprender

la luz. Comprender la luz es acompañarla, solamente. Se modela a partir de la música. La verdad es un modelo de representación, en el que la realidad es la piel de esa representación. La verdad es su propia representación. Representación pura. La verdad como tal, entonces, es una ficción, pues la verdad es un ensayo de explicación de un hecho. Así, la verdad es un modelo ficcional, un ensayo, en tanto que sólo representa lo que explica, y en su eficacia explicativa reside su pertinencia. La realidad es la piel, lo que envejece, pues es el modelo lo que en verdad queda.

El modelo es una composición ejecutable que mediante error y acierto —más errores que aciertos— se ensaya en la realidad. La realidad es la puesta en escena de los modelos. El mundo es la totalidad de esos ensayos que llamamos hechos. La realidad es el resultado de una composición, de su ejecución. Sartre se preguntaba si la melodía concluye si la ejecución se interrumpe. No. La ejecución no es la melodía, sino que la composición es la melodía. (La composición es melodía en potencia; ejecución, en acto.)

De Troya nada queda sino lo que está en los libros, en la composición de los libros sobre Troya. Lo mismo ocurre con Atenas y con México Tenochtitlan. Roma sucede en los libros, aún. Roma y México sólo son melodías registradas en los libros. (La tragedia de México Tenochtitlan aún nos angustia.) Todo pasa en los libros, donde nada pasa. Sino su música.

En su modelo que está más allá de la letra. La letra de los libros ocurre fuera de los libros. Ocurren en mí los libros. La oscuridad de los libros ilumina mi paisaje, pues lo hace comprensible. La comprensión es la iluminación del paisaje. El paisaje acompañado por la música, por el silencio de la música que resuena en mi sino. En mi sino ocurre el paisaje que se comprende por la música. La música, tiempo iluminado.

La razón sirve para componer armonías, para precisar la composición de la armonía. La música es la armonía de la música. La razón es el simulacro de la luz que se enfoca en armonías sobre el objeto de la luz. La razón es el alma en acción. La función de la razón es la de crear modelos armónicos entre los hechos y los objetos. Entre mi sino y el mundo.

En la letra se concibe la melodía del alma. El alma es el estilo con el que se crea la melodía. Un estilo que teje y desteje, dispuesto a comprender mediante error y acierto en el pautado de

una hoja, como una historia que ocurre en un ciclo de veinte años. La armonía justifica al alma, al estilo del alma. Es un procedimiento, una manera de hacer el ser. El alma ocurre en el tiempo, como la armonía. La música se desplaza en el tiempo, como la luz en el espacio. La música es tiempo; la luz, espacio.

El libro es la lectura del libro como la composición se hace la ejecución de la melodía. El modelo se cumple en un ejercicio de desplazamiento en el tiempo-espacio. El modelo es luz que se hace tiempo; armonía en su desplazamiento temporal. En su lectura, el libro se abre a sus posibilidades, como una partida de ajedrez en sus movimientos. Los movimientos anuncian las posibilidades del juego y en ello el dominio sobre el tablero y sobre el libro mismo. En la lectura, el lector ejecuta lo que el autor ha compuesto. Los libros son, así, composiciones ejecutadas.

El mundo –que otros llaman la realidad– como un modelo ejecutado. Pero en un estadio, veintidós piezas, a modo de grafías, ejecutan una melodía concebida por jugadores y espectadores en un sueño colectivo. Un sueño con los ojos abiertos. El libro deja de ser del autor y pasa a ser el de sus ejecutantes. El personaje ejecutante se insubordina y exige ser el autor de su propia historia, del devenir del tiempo. La melodía, la armonía musical se hace múltiple y anuncia la armonía de la ejecución colectiva, de todos con el todo. El mundo como la ejecución armónica de una composición múltiple que acompaña el paso de la luz. Aparece entonces el espacio-tiempo de la luz y de la música.