

1109

TEMA Y VARIACIONES DE

# LITERATURA

24

## El ensayo literario mexicano del siglo XX

*Dossier*

Del Imperio de Trapisonda  
(IV Centenario del *Quijote*)

\$60.00



División de Ciencias Sociales y Humanidades

SEMESTRE 1, 2005



TEMA Y VARIACIONES DE

# LITERATURA

*24*



**División de Ciencias Sociales y Humanidades**

**SEMESTRE 1. 2005**

Imagen de la portada

*Silueta*

Gouache de Stella Fabbri

50 X 70 cms.

Diseño: Ernesto Iván Mendoza Pérez

**El ensayo  
literario mexicano  
del siglo XX**

Coordinador:

Tomás Bernal Alanís

***Dossier***  
**Del Imperio de Trapisonda**  
**(IV Centenario del Quijote)**

Coordinador:

Francisco Conde Ortega





**Rector**

Dr. Luis Mier y Terán Casanueva

**Secretario General**

Dr. Ricardo Solís Rosales

**Rector de la Unidad Azcapotzalco**

Dr. Adrián G. de Garay Sánchez

**Secretaria de la Unidad**

Dra. Sylvie J. Turpin Marion

**Director de la División de Ciencias Sociales y Humanidades**

Lic. Guillermo Ejea Mendoza

**Secretaria Académica de la  
División de Ciencias Sociales y Humanidades**

Dra. Susana Núñez Palacios

**Jefe del Departamento de Humanidades**

Lic. Alejandro José de la Mora Ochoa

**Consejo Editorial**

Tomás Bernal A.

José Francisco Conde Ortega

Carlos Gómez Carro

Óscar Mata

Coordinación editorial del número  
Tomás Bernal Alanís y Francisco Conde Ortega

Distribución  
María de Lourdes Delgado Reyes  
Tels.: 53-18-91-09, 53-18-93-36  
e-mail: lourdesdreyes@yahoo.com  
Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco  
Av. San Pablo Núm. 180 Edificio E-004  
Publicaciones de Ciencias Sociales y Humanidades  
Col. Reynosa, Tamaulipas  
Azcapotzalco, C.P. 02200 México, D.F.

D.R. © 2005 UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco  
División de Ciencias Sociales y Humanidades  
Departamento de Humanidades, Tel. 53-18-91-01 al 04  
Av. San Pablo Núm. 180 Col. Reynosa, Tamaulipas  
Azcapotzalco, C.P. 02200 México, D.F.

Certificado de licitud de título y contenido  
ISSN 1405-9959

Pre-prensa e impresión  
Tinta Negra, Editores.  
San Antonio Abad 209  
Col. Obrera  
C.P. 06800 México, D.F.  
Tel.: 3096-4463  
Fax: 5219-7028

Lectura ortotipográfica  
Marissa Madrigal Pingarrón y  
Albino Ordaz Centeno

Impreso en México  
Printed in Mexico



Presentación	11
El ensayo: una forma de arte <b>Fernando Martínez Ramírez</b>	15
Visita a Montaigne <b>Vicente Francisco Torres</b>	29
Jorge Cuesta: el ensayo como campo de batalla <b>Tomás Bernal Alanís</b>	39
Nelly Richard: propuesta sistémica del análisis cultural <b>Humberto Guerra</b>	53
El ensayo mexicano moderno <b>Óscar Mata</b>	81
Ensayo literario mexicano: filosofía y cultura <b>Amado M. González Castaño</b>	91

Reflexiones en torno al ensayo en México <b>Yvonne Cansigno Gutiérrez</b>	103
Revueltas <i>versus</i> Revueltas. El ensayo y la polémica <b>Ezequiel Maldonado</b> <b>Concepción Álvarez Casas</b>	115
Sino y signo en el laberinto de Octavio Paz <b>Carlos Gómez Carro</b>	143
Octavio Paz y el "extremo" del mexicano en el pachuco <b>Alejandra Sánchez Valencia</b>	169
R. U. ciudadano del teatro... y del ensayo... <b>Alejandro Ortiz Bullé Goyri</b>	187
El instante supliciado. Ensayística elizondiana <b>Gloria Josephine Hiroko Ito Sugiyama</b>	199
"La superficie del azogue". Cuaderno de escritura de Salvador Elizondo <b>Ma. Esther Castillo</b>	219
Notas introductorias y transcripción de "Breves consideraciones sobre el juicio verbal", ensayo inédito de Julio Torri <b>Elena Madrigal</b>	231

César Rodríguez Chicharro  
y la honestidad intelectual  
**José Francisco Conde Ortega** 245

Boleto para viajar  
**Cecilia Colón** 261

¿Qué pasión transita por tus venas?  
Cuentos  
**Daniel López G.** 267

## DOSSIER

¡Quítate la máscara, Alonso Quijano!  
**Alejandro Ortiz Bullé Goyri** I

De cómo leímos El Quijote en una venta  
de cuyo espacio sí quiero acordarme  
**Joaquino Rodríguez Plaza** VII

Carta a Cervantes  
**Vladimiro Rivas Iturralde** XIII

La leyenda de la mancha. Que trata de lo que pasó  
a un grupo de músicos que descubrió la novela  
del Quijote a casi 400 años de su publicación  
**Cecilia Colón** XIX

Don Quijote: una mirada a Don Miguel  
de Cervantes  
**Yvonne Consigno Gutiérrez** XXIX

Miguel de Cervantes y la primera edición de <i>El ingenioso Hidalgo de la Mancha</i> <b>Óscar Mata</b>	XLI
¿Y si le creemos a Sancho Panza? <b>Silvia Poppe</b>	LI
La intemporalidad de Don Quijote <b>Alejandra Herrera</b>	LXV
El discurso de las armas y las letras <b>Tomás Bernal Alanís</b>	LXXIX
Dulces liviandades del más casto enamorado <b>José Francisco Conde Ortega</b>	LXXXV

[ En este número 24 de la revista *tema y variaciones de Literatura*, nos acercamos al tema del Ensayo. El cual, es un tópico que ha sido muy recurrente en el campo literario.

El ensayo literario mexicano en el siglo XX, es un esfuerzo de investigadores del Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco y otras instituciones de educación superior, por abordar la riqueza y complejidad del ensayo como género literario.

El ensayo desde su aparición con Michael de Montaigne en el siglo XV, obedeció a una mirada subjetiva y valorativa de la modernidad. Se convirtió en un género que podía cruzar los diferentes géneros literarios para abordar infinidad de temas y variaciones sobre el ámbito de lo literario.

En pocas palabras, el ensayo generó un gusto por el discurrir en el razonamiento y la experiencia de vida. Experiencia que va a dotar al ensayista de una mirada clínica sobre la condición humana y sus avatares para construir conocimiento.

Por lo tanto, el ensayo se convierte en el conducto ideal por mostrar el oficio, conocimiento y escritura de quien lo ejerce. El ensayo a través de sus mareas nos hace llegar al puerto de la duda y la discusión de las ideas.

Estas ideas son el resultado de un trabajo constante con la pluma y el razonamiento por crear otras visiones de la realidad. El ensayo denota tradición y ruptura, punto y movimiento, de una nación, de una cultura, de una historia o una literatura.

Y la cultura mexicana del siglo XX está inmersa en un gran ejercicio ensayístico de muy variada índole. Tan sólo basta mencionar algunos trabajos excelsos en los distintos campos del conocimiento humano: *La génesis del crimen en México* (1901) Julio Guerrero, *Forjando patria* (1916) Manuel Gamio, *Visión de Anáhuac* (1915) Alfonso Reyes, *La raza cósmica* (1925) José Vasconcelos, *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) Samuel Ramos, *El laberinto de la soledad* (1950) Octavio Paz, entre otros, nos recuerdan la idea reyesiana de que el ensayo “es el centauro de los géneros”.

Su libre caminar recorre las rutas de la historia, la antropología, el derecho, la psicología, la filosofía y muchas más que hacen de él, un vehículo adecuado para transitar por los trabajos multidisciplinarios.

En este número se abordan algunos trabajos ensayísticos sobre notables escritores mexicanos del siglo XX: Octavio Paz, José Revueltas, Salvador Elizondo, Julio Torri, Jorge Cuesta, Rodolfo Usigli, entre otros.

Así como algunos artículos que nos remiten al aspecto teórico metodológico sobre el Ensayo y dos trabajos de creación literaria. Dando con ello, una muestra de la vigencia del ensayo como género literario en el mundo de las letras mexicanas y de su indudable permanencia en este siglo XXI.

Lo invitamos a mirar al ensayo como un componente central de la vida académica y cultural de México en sus amplias manifestaciones.

Tomás Bernal Alanís  
Septiembre de 2005.

## OTRA LECTURA DEL QUIJOTE

Con motivo del cuarto centenario de la aparición de *El Quijote*, los homenajes han proliferado. De tal suerte que nuestra Universidad y el Departamento de Humanidades de la Unidad Azcapotzalco, con su Área de Literatura, la Especialización en Literatura Mexicana del siglo XX y el Eje curricular de habilidades comunicativas, para aportar su grano de arena, organizaron un Coloquio para involucrarse en esta fiesta de la palabra.

Así, aceptando el reto del propio don Miguel de Cervantes en su malicioso prólogo a su novela, dicho Coloquio se tituló *Del Imperio de Trapisonda*. De este modo, cada participante propuso una mirada gozosa y renovada de la novela. Personajes, situaciones, anécdotas y circunstancias específicas abrieron la posibilidad a nuevos asedios e inteligentes reinterpretaciones..

Es cierto, un cuidadoso —amoroso— lector siempre es marcado por sus autores preferidos. Nadie puede —ni debe— ser el mismo después de una lectura. Posiblemente el mundo siga igual, pero el interior de cada ser humano se enriquece en lo más significativo de la especie: la capacidad de pensar, de exponer la inteligencia al asombro inaudito de la imaginación. Entonces nos sentimos, realmente, herederos de una tradición y usuarios responsables de la lengua.

*Tema y variaciones de literatura*, revista del Área de literatura, da generosa acogida a las ponencias del Coloquio. Éstas, revisadas por sus autores, se ofrecen aquí para encontrar en otros lectores el cómplice propicio para compartir sus hallazgos. Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, Joaquina Rodríguez Plaza, Vladimiro Rivas Iturralde, Cecilia Colón, Ivonne Cansigno, Óscar Mata, Silvia Pappe, Alejandra Herrera, Tomás Bernal Alanís, Alejandro de la Mora y José Francisco Conde Ortega entregan, aquí, una parte de su experiencia como lectores.

Desde una carta a Cervantes, hasta la revisión de la figura de Sancho Panza, pasando por experiencias inmediatas de lectores agradecidos y capítulos de burla feroz, los textos forman un todo cuyo rigor no va reñido con la amenidad. Esto, más la puntual revisión de las ediciones de la novela y del discurso, rabiosamente actual, en el que el Caballero de la Triste Figura se afana en discurrir sobre las armas y las letras consiguen que aparezcan lectores inusitados, como algún grupo de músicos españoles.

Finalmente la novela nos ofrece la posibilidad de mirarnos con otra máscara. Aquélla que no quiso advertir algún novelista ruso, quizás celoso porque la figura de la nínfula está deliciosamente prefigurada ya en la novela inmortal.

Son propuestas de lectura que quieren ser la mejor forma de entender un homenaje: apropiarse de una parte de la historia humana para compartirla.

José Francisco Conde Ortega



## EL ENSAYO: UNA FORMA DE ARTE

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ\*

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

### LA NOVELA Y EL ENSAYO

Una de las virtudes de la novela es que no plantea respuestas sino preguntas, y éstas no quedan filosóficamente enderezadas, flotan ubicuas como un ambiente. Sin embargo, en la “realidad” los seres humanos creemos que la vida se afianza y la voluntad consolida su eficacia sólo si tenemos respuestas. Afanados por salir de la inocencia, forjamos convencimientos hasta no preguntar más, y nuestras dudas —si sobreviven— llegan a ser de otra índole y otra indolencia: pierden su *pathos* de ansiedad. Aún así, la desesperanza y la perplejidad todo el tiempo permanecen ahí, secretamente hundidas, hallando su parapeto perfecto en la personali-

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

dad, esa ficción ética que nos defiende y reconforta de nuestras propias vacilaciones. Dice Milan Kundera: el humano “quiere revelar mediante su acción su propia imagen, pero ésta no se le parece. El carácter paradójico del acto es uno de los grandes descubrimientos de la novela”.<sup>1</sup>

La edad adulta, al ser la edad de las respuestas, es también la edad del miedo evitado, de la ternura como conciencia “grande” del dolor posible. La madurez preconizada no es sino la certidumbre de lo insensato que resulta vivir en el desgarramiento permanente, en la ruptura soberana contra la paz santa y epicúrea que, sin saber cómo, empezamos a defender: el adulto se dedica a mantener una energía que no tiene caso desperdiciar, aunque un oculto deseo de zozobra le prometa una abundancia, definitivamente clausurada por la dorada mediocridad que nos engancha.<sup>2</sup> Un niño, en cambio, no pospone sus miedos y por eso es pregunta de la cabeza a los pies, se multiplica con cada yo que sus miedos o su inocencia le señalan como posibles. La pugna está entre la unidad y la multiplicidad. Por todas partes se nos constriñe a lo primero. Por eso resultamos fácilmente vencidos por el engaño de *lo uno*. Sin embargo, cuán pródigos resultan quienes, reconociendo este engaño, hacen de la multiplicidad, del desdoblamiento, una forma menos circunspecta de estar en el mundo, identificando el *estar* con el *ser*, pero reconociendo que el estar es la vía del ser, no divorciando lo uno de lo otro. Kierkegaard reconoció que se puede ser distintos individuos según caigamos en la dialéctica entre la vida estética, la vida ética y la vida religiosa y cómo tramemos lúdicamente con las tres. La personalidad —ficción psicológica o metafísica ética— no se forja en una sola ni es una sola: brota de la lucha entre lo

<sup>1</sup> Milan Kundera, *El arte de la novela*, Vuelta, México, 1990, p. 30.

<sup>2</sup> También dice Kundera: “‘La ternura nace en el momento en que el hombre es escupido hacia el umbral de la madurez y se da cuenta, angustiado, de las ventajas de la infancia que, como niño, no comprendíamos [...]’ ‘La ternura es el miedo que nos inspira la edad adulta’.” (*Ibid.*, p. 35.).

uno y lo múltiple, de la lucha entre los estadios no jerárquicos de la existencia. En Fernando Pessoa se pueden deslindar perfectamente cuatro individuos, que conviven no como facetas de uno solo sino como individuos diferentes que se interponen: heteronimia de la personalidad le llaman. Yo digo que más que heteronimia es *heteronticidad*: variadas formas de estar, de ser, no sólo de nombrarse.

En el ensayo penetra este dilema, esta urgencia, y se manifiesta como duplicidad: es pregunta y respuesta. Y así es como se salva, dialécticamente, porque se compromete con la una y con la otra. Se puede perder cuando toma partido por el preguntar o cuando toma partido por el responder. Entonces su peculiaridad consiste en habitar en la paradoja, en mantenerse en la duplicidad, pues de este modo nos dice que la voluntad habita en la tirantez generada por dos fuerzas, la que nos invita a la dispersión y la que nos empuja a la unicidad. El ensayo habita en el vórtice de la contradicción y desde ahí se reproduce con su poderosa y *duple* verdad. Es duple y no doble, porque no se trata de dos verdades sino de una, que es verdad y no-verdad, respuesta y pregunta, lo uno o lo otro, y también lo uno y lo otro o ni lo uno ni lo otro. El ensayo en su dispersión es totalidad y en su totalidad es dispersión. Creo que así lo reconocen algunos. Por ejemplo Adorno, para quien el ensayo no es creación *ex-nihilo* ni es una totalidad acabada: “su totalidad, la unidad de una forma construida en y a partir de sí misma, es la totalidad de lo no total...”<sup>3</sup>

Cuando dejamos de preguntar caemos —como diría Heidegger— en el “*olvido del ser*”, pues a cada momento creemos que ya somos. Milan Kundera dice que la novela es tres llamadas: la llamada del juego, la llamada del pensamiento y la llamada del tiempo.<sup>4</sup> Jugando, pensando y evocando —con todas

<sup>3</sup> Theodor W. Adorno, “El ensayo como forma”, en *Notas de literatura*, Ariel, Barcelona, 1962, p. 29.

<sup>4</sup> Véase *op. cit.*, p. 30.

las variantes que el juego, la reflexión y el recuerdo puedan tramar— *instauramos* una parte del ser que se nos ha negado desde su fuente, pues hemos sido lanzados al mundo básicamente incompletos. El engaño consiste en pensar lo contrario y por eso caemos en el “*olvido del ser*”. Cervantes jugó y recuperó parte de su ser. Proust evocó y recuperó parte de su ser. La base de sendas recuperaciones es la tácita inocencia que proclaman, pues preguntan, no responden, es decir, buscan sin el imperativo de encontrar lo que no es encontrable. No es una búsqueda premeditada. El fragmento y la arbitrariedad posibilitan esta condición ontológica de la novela.

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

La novela tiene otra virtud: es *integradora*. Esto es, en ella pueden convivir el lirismo de la poesía y la reflexión de la filosofía, moviéndose y ocultándose a sus anchas a través de la caracterización.<sup>5</sup> Esta virtud también la posee el ensayo, pero ahí el lirismo y la reflexión, cuando existen, no se ocultan en un personaje o una situación: son la voz del mismo autor. Si la

<sup>5</sup> Dice Milan Kundera: “...mientras que la poesía o la filosofía no están en condiciones de integrar la novela, la novela es capaz de integrar tanto la poesía como la filosofía sin por ello perder nada de su identidad.” (*op. cit.*, p. 65.)

novela es integradora-instauradora, el ensayo, por su parte, es *recuperación*: cura el ser e integra los distintos universos discursivos y las poéticas (*poiesis*). Pero su “integratividad” es un recurso terapéutico y retórico que se aduce en la lucha por el ser, para que no se nos escape por vía de la desesperanza y nos deje en el vacío, en el olvido. Es decir, el ensayo es una forma de persistencia, una forma de persistir en el sentido, de inventarlo o re-inventarlo, para que la equivocidad, que por todas partes nos asalta, no nos destierre de lleno al no-ser, donde es imposible la escritura. Por ejemplo, cuando Bacon nos reprende (en forma por demás aburrida) diciendo que “hay una sabiduría que sobrepasa las normas de la medicina”,<sup>6</sup> e insiste en que debemos ser capaces, por el reconocimiento de nuestras propias limitaciones y capacidades, de conservar la salud, cuando Bacon hace esto toma partido por el ser, porque encuentra inequívoca esta sabiduría, que sólo la posibilita el hecho de que nosotros siempre estamos con nosotros mismos y por lo tanto nos conocemos mejor. Así, el ensayista promueve una forma de persistencia. El ensayo encarna parte de la constitución ontológica del *ser-humano*, a ella responde, al *conatus*, que es esa fuerza dadora de vida y buscadora de sentido, buscadora de *ser*.

## ¿ESTAR O SER?

Las reflexiones codificadas en el ensayo se generan en la confrontación de dos sistemas, a la vez antagónicos y dependientes entre sí: el discurso axiológico del estar (valores que dominan y diferencian a la vez una época de otra), y el discurso axiológico del ser (la conciencia del autor de su historicidad, de estar viviendo en un horizonte de posibilidades e imposibilidades que modelan su libertad).<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Francis Bacon, “Del régimen de la salud”, en *Ensayos*, Aguilar, Buenos Aires, 1980, p. 134.

<sup>7</sup> José Luis Gómez-Martínez, *Teoría del ensayo*, UNAM, México, 1992, p. 36.

Quitemos la circunscripción axiológica al estar y al ser para confrontarlos directamente: el estar frente al ser, para que esta intuición básica recupere toda la esencia de la lucha, para que toda la apertura semántica que involucra una interrogante como ésta: “¿estar o ser?”, señale el verdadero drama al que apunta el ensayo. Es obvio —condescendamos con Gómez-Martínez—, por lo que he señalado, que el humano no *está-siendo*, puesto que el ser imanta al estar desde el reino de la posibilidad donde lo hemos instalado. Por eso, para el humano, la confrontación entre su manera de estar-en-el-mundo y su esperanza de ser-en-el-mundo genera sus propios valores (su axiología), desde los cuales ensaya su ser, es decir, corrige, cura su estar. Ahora, toda estancia involucra un *estar-con*, por lo tanto, corregimos ese estar con los otros, en su cercanía, en su presencia o en su ausencia (que es un ser localizado pero que no habita más el lugar que lo define para mí), y al así hacerlo proyectamos nuestro *querer-ser* y lo realizamos fragmentariamente, aunque sea *para-sí*. En otras palabras: en la confrontación entre el yo y el mundo se ensaya el ser, que no es sino posibilidad, esperanza. La esperanza es una proyección del estar en el ser, es el instante y la posibilidad flirteando desde sus respectivas dimensiones espaciotemporales, es la búsqueda de nosotros mismos en la alteridad y en la *futuridad*, y en ello radica su complejidad e inasibilidad. Por eso el ensayo, el auténtico, nace desde el estar pero se instala en el ser, busca con ello —si no explícitamente— un sentido que de pronto creemos alcanzar.

El *ser-humano* entraña, pues, lucha. Pero *el Ser* en sentido pleno y totalizante es como una fuerza, como un punto de partida y de llegada, un punto al que se aspira llegar y del que siempre estamos partiendo. ¿No es acaso lo que reconoce Heidegger en *El ser y el tiempo* cuando argumenta que primero es la comprensión del *ser-ahí*, o sea, del hombre en el mundo.<sup>8</sup> El ensayo

<sup>8</sup> Véase la “Introducción” de *El ser y el tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

vive en el vórtice o, más bien, señala que el hombre vive en el centro de la lucha, vislumbra la apetencia, la necesidad de alcanzar la posibilidad, porque *ser* es ilusión. Entonces, el ensayo responde a la única forma de ser del hombre, que es estar en el mundo aspirando a ser. El ensayo alcanza el reino de la posibilidad fragmentariamente, aspira a él desde la incompletud que define el *ser-hombre* y el *ser-mujer*. No se trata de una disyunción exclusiva entre estar o ser sino de su inherente dialéctica (léase *dualéctica*) infinita. ¿Por qué infinita? Porque quién sabe qué sea *el Ser* como totalidad, cuando de él sólo tengo indicios: oteo sus fenómenos, sus apariciones, sus posibilidades...

## EL ENSAYO, UN ACONTECIMIENTO DE VERDAD

El ensayo se vuelve terapéutico, curativo, reacomoda o quedades, pero ¿es o no una forma de arte? Tengo la intención de defender la tesis de Lukács: “el ensayo es una forma de arte”, porque me he sentido conmovido por otra frase de Kundera que me impulsa a considerar al ensayo como tal.

...todos los aspectos de la existencia que descubre la novela los descubre como belleza [...] *Belleza, la única victoria posible del hombre que ya no tiene esperanza*. Belleza en el arte: luz súbitamente encendida de lo nunca dicho.<sup>9</sup>

Se ase la esperanza. La perdemos. Se anhela la victoria: la encontramos en la belleza. La belleza es una forma que toma la esperanza, y el ensayo, en su constitución ontológica, apuesta por el ser, muchas veces desde la desesperanza, y por ahí comienzan sus alianzas con el arte. Pero no nos precipitemos y preguntémonos: ¿cuál es la forma del ensayo?

En el arte hay una preponderante voluntad de forma y también, desde luego, una voluntad de verdad, pero no una verdad

<sup>9</sup> Milan Kundera, *op. cit.*, p. 116. Las cursivas son mías.

gnoseológica —que sólo indica una relación entre el pensar y la realidad— sino una verdad como acontecimiento, como *pathos*, que tiene que ver con ser-en-el-mundo, con una existencia breve, que en cada caso es la propia. La verdad, como sustenta Heidegger,<sup>10</sup> es el ser, y en el arte acontece la verdad como obra porque la obra es un ser que adviene al mundo desde la nada. El acto creativo produce un ente que antes no era y después no volverá a ser (es irreplicable). El ente llega-a-ser, comienza y termina en sí mismo, y de esa manera se instala la verdad, como acontecimiento, en el arte. La belleza no es sólo una forma de alejarse de la desesperanza. “La belleza es un modo de ser de la verdad”.<sup>11</sup> El ensayo no instaaura un ente pero sí lo cura, *eo ipso*, lo redefine, deviene un ente distinto, nuevo, y promueve así un tipo de verdad emparentada con la verdad que acontece en el arte: es *la verdad de la persistencia*. ¿Cómo se produce este *movimiento ontológico* que convierte al ensayo en una forma de arte?

## EL ENSAYO ES UNA FORMA DE ARTE

Una forma no es una entidad vacía: no hay forma sin contenido. La materia y la forma son concomitantes: advienen juntos al ente. Pero Lukács insiste en que en el arte son los contenidos los que se vuelven obsoletos. Ellos se disuelven en formas.<sup>12</sup> Platón y Aristóteles parecen guiñarnos el ojo y tener cada uno parte de razón. No sólo Platón, porque no hay un mundo arquetípico perfecto vacío esperando llenarse de contenidos. Tampoco únicamente Aristóteles, porque no tiene el mismo peso estético

<sup>10</sup> Véase Martín Heidegger, “La verdad y el arte”, en *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

<sup>11</sup> Heidegger, *Arte y poesía*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>12</sup> Cfr. Georg Lukács., “Sobre la esencia y forma del ensayo”, en *El alma y las formas y Teoría de la novela*, Grijalbo, México, 1985.



(*ontoestético*) la materia y la forma. En el arte hay formas, pero no vacías (no es Platón), y el contenido es, según Lukács, esencialmente indiferente (no es Aristóteles). ¿Y en el ensayo?

La forma del ensayo está directamente enderezada hacia la vida, plantea cuestiones vitales, afirma Lukács. ¿Querrá decir que la forma es contenido? Pero entonces, ¿cuál es la peculiaridad de sus contenidos que, no obstante no ser formas puras, sí sean *una* forma de arte?

Las formas, en el arte, en cuanto nacen, si son verdaderamente artísticas, son inmortales. Lo que las arraiga a la tierra, lo que las mundaniza, es su contenido, que es por donde recalca primero *el* sentido. Una obra es mucho más auténtica, es decir, más inmortal, cuando a la forma, ya de por sí única, le es concomitante un contenido con escasas o nulas posibilidades de repetición. Por ejemplo, un tema épico es muy repetible, dice Kierkegaard,<sup>13</sup> porque la historia ofrece constantemente este tipo de materia. Cada periodo podrá tener su *Iliada*. La genialidad consiste en saber convertir este material en arte, por eso no cualquier época tiene un personaje como Homero. En este sentido, el ensayo tiene mayores posibilidades de repetición porque, primero, en él el contenido y la forma no están diferenciados y, segundo, su origen no es desde la nada sino desde algo que ya es. Por eso no es arte puro. En la medida en que en él se puedan diferenciar la forma y el contenido se acercará más al arte, pero también en esa medida empezará a dejar de ser ensayo. Entonces, la peculiaridad del ensayo no es instaurar un ente desde la nada y, otra de sus peculiaridades, es fundir su forma en el contenido. ¿Cuándo se convierte en arte?

...el verdadero dramaturgo (en la medida en que sea un verdadero poeta, un verdadero representante del principio poético) verá *una* vida tan rica e intensamente que *la* vida se hará casi imperceptible.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Véase "Los Estadios eróticos inmediatos o el erotismo musical", en *Estudios estéticos* (t. II), Guadarrama, Madrid, 1969.

<sup>14</sup> Lukács, *op. cit.*, p. 19.

El ensayista atrapa la vida en su concreción. Sí, ve *una* vida, *una* circunstancia, pero tal vida o tal circunstancia han sido atrapados *de tal forma* que su concreción histórica se diluye y se transmuta en categoría, lo suficientemente concreta para explicar esa vida o esa circunstancia, pero lo suficientemente abstracta para escapar a la concreción de la historia y convertirse en forma. Una forma que habita en lo que está diciendo. De este modo, el ensayo se convierte en una forma de arte.

El salto entre lo singular y lo universal, entre *mi* vida y *la* vida, es un salto artístico, es decir, cualitativo. Tiene temperamento de artista el que, desde la concreción histórica, la suya propia o la de lo otro contemplado, puede saltar del contenido a la forma, y fundirlos hasta indiferenciarlos como ensayo.

Desde que hay vida y desde que los hombres han querido comprenderla y ordenarla ha habido siempre esta duplicidad de sus vivencias. Pero la lucha por la prioridad y el predominio [entre la concreción de "lo real" y lo elusivo de la existencia] se libró [se había librado], casi siempre en la filosofía.<sup>15</sup>

No es fácil ser ensayista, pues se necesita talento artístico para dar este salto. Y más difícil es ser artista que ensayista, porque el primero no crea *desde* la vida sino *con* la vida. La genialidad del artista es lograr formas puras, esto es, la belleza: los contenidos, sin embargo, no pueden ser indiferentes, y a eso nos referimos con la pureza de las formas. El talento del ensayista es lograr formas impuras: los contenidos tampoco son indiferentes, pero alcanzan el estatus de formas artísticas como categorías existenciales. Son categorías existenciales que se diferencian de las categorías de la razón, que difieren del pensamiento abstracto rigurosamente lógico, porque no discriminan el papel que lo bello tiene como recuperador de la esperanza, o sea, del ser. El que ensaya está haciendo una *ontología artística* de la existencia, o de la vida. El ensayo es *recuperación*, en él

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 20.

media una intuición que puede evidenciarse cuando desciframos en su contenido la esencial duplicidad, escondida, entre *una existencia y la vida*, cuando descubrimos que habita en el vórtice de la contradicción que significa existir buscando ser.

## LA MATERIA DEL ENSAYO

En el ensayo, dice Lukács, la forma no se ve pero existe.

Si se compararan las distintas formas de poesía [*poiesis*] con la luz solar refractada por el prisma, los escritos de los ensayistas serían la radiación ultravioleta.<sup>16</sup>

Hay algo que busca expresarse, pero no existe gesto para ello, no hay forma “visible”. ¿Qué es ese algo? ¿Cuál es la materia del ensayo según Lukács?

La intelectualidad, la conceptualidad como vivencia sentimental, como realidad inmediata, como principio espontáneo de existencia; la concepción del mundo en su desnuda pureza, como acontecimiento anímico, como fuerza motora de vida. La cuestión directamente formulada ¿qué es la vida, el hombre y el destino? Pero sólo como pregunta; pues la respuesta no aporta *tampoco aquí* ninguna solución, como la de la conciencia o en alturas más puras, la de la filosofía, sino que es más bien, como toda clase de poesía [*poiesis*], símbolo y destino, y tragedia.<sup>17</sup>

Pero ¿cómo diferenciar las formas de las *poiesis* de la indeterminable forma del ensayo?

La vida, el hombre y el destino, atrapados como acontecimientos anímicos, no como acontecimientos singulares sino en su trágica y ubicua universalidad, no pueden condensarse en una forma determinada. A través de las *poiesis* se atrapan momentos, casos del destino, y se convierten en forma: el destino cobra

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>17</sup> *Ibid.*, Las cursivas son mías.

cuerpo. En cambio con los ensayistas, en sus escritos, “no hay destino”,<sup>18</sup> porque no hay forma visible o la forma es la intensidad de su vivencia. Digamos, en las *poiesis* las formas se materializan y se vuelven una unidad: la forma es destino. En el ensayo, la forma no está condensada, no tiene unidad, sólo se percibe la intensidad y originalidad de la vivencia ensayada, ya sea el hombre, el destino o la vida. Por lo tanto, en el ensayo no hay forma discernible y por lo mismo no hay destino.

¿Cuándo hay ensayo y cuándo no, es decir, cuándo se erige en forma de arte?

La esencia del ensayista radica en que sea *verdaderamente* capaz de buscar la verdad, a la que hemos de nombrar ontológica. Ésta es la nota que transforma al ensayo en forma de arte. Significa que el ensayo es algo más que decir algo: es un acontecimiento anímico, una ilusión, una ansiedad, ese *pathos* comprometido del que pocos, muy pocos, no huyen: la búsqueda de lo inequívoco como marca que determina la esencia íntima, el *ser-hombre*, el *ser-mujer*. Marca que se intuye, que puede descubrirse porque el ensayista no escamotea ni teme descubrirnos —quizá sin premeditaciones— su propia experiencia trágica... tragicómica del mundo, del hombre, del destino. Sin embargo, no es suficiente con tener la buena intención de ser así, hace falta la confluencia del azar: que nuestro yo y la historia se articulen para que la genialidad no se pierda en el silencio o en vana palabrería.

El final resulta inimaginable. Todo logro expresa que ha habido una toma de posición originaria. Ensayar es la revitalización de una fuerza inefable y primigenia que nos mueve hacia la verdad, y la verdad acontece, para empezar, en esta toma de posición...

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 24.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W., "El ensayo como forma", en *Notas de literatura*, Ariel, Barcelona, 1962.
- BACON, Francis, "Del régimen de la salud", en *Ensayos*, Aguilar, Buenos Aires, 1980.
- GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis, *Teoría del ensayo*, UNAM, México, 1992.
- HEIDEGGER, Martín, *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- , *El ser y el tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- KIERKEGAARD, Søren, *Estudios estéticos* (t. II), Guadarrama, Madrid, 1969.
- KUNDERA, Milan, *El arte de la novela*, Vuelta, México, 1990.
- LUKÁCS, Georg. "Sobre la esencia y forma del ensayo", en *El alma y las formas y Teoría de la novela*, Grijalbo, México, 1985.



Luego de muchos años de ejercicio docente, de trabajo periodístico y escritural, de incontables ocasiones de polémica por la calidad o insuficiencia de un texto y hasta de desencuentros por si un trabajo era o no un ensayo, la preparación del presente número de *Tema y Variaciones* ha sido una oportunidad para volver a la fuente original, a revisar el trabajo del creador del género, hombre que la historia ha dejado estático, confinado en su castillo o, para ser más exactos, en la torre circular en donde estaba la biblioteca —que atesoraba un millar de volúmenes, buena parte de ellos heredados de su dilecto amigo La Boétie, a quien conociera en los tempestuosos años de ejercicio de la abogacía— que lo apartaba de los trajines de la corte y de la hoguera de las vanidades. Abandonó los tribunales hastiado de toda justicia humana y, a los 38 años de edad, se retiró de la vida pública, a la trastienda de su espíritu para ser enteramente suyo. En una pared contigua a su estudio, en su lengua primera, el latín, escribió: “En el año de Cristo de 1571, a la edad de treinta y ocho años, en la vigilia de las calendas de marzo, aniversario de su nacimiento, Miguel

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

de Montaigne, desde hace mucho tiempo hastiado ya de la esclavitud de la corte, del parlamento y de los cargos públicos, sintiéndose aún con fuerza, se retiró a un lugar apartado, para reposar en el seno de las doctas vírgenes, en la calma y la seguridad. Aquí pasará los días que le restan de vida, en este dulce retiro paterno, que espera poder llevar a su término, y que por tanto consagra a su propia libertad, tranquilidad y comodidad”.<sup>1</sup>

En ese retiro, entre 1571 y 1592, Montaigne escribió sus tres libros de *Ensayos* con los cuales la posteridad le dio fama. Este género que Montaigne echó a rodar por el mundo ha evolucionado en cerca de 500 años y hoy día se ha investido de un ropaje y una catadura que su creador nunca le dio. Nuestros contemporáneos le exigen un rigor y una pesada carga documental que nunca pasaron por la mente de Montaigne. Porque el ensayo que hizo y nos legó es, ante todo, una lección de libertad y una invitación a ser nosotros mismos antes que lo que las academias y los censores imponen con un espíritu absolutamente antagónico al que enarbolara su creador, quien no cejaba en afirmaciones como las siguientes:

Lo que yo escribo es puramente un ensayo de mis facultades naturales, y en manera alguna de las que se adquieren; y quien me sorprenda en ignorancia no hará nada que me contrarie, pues ni yo mismo respondería a otro de mi obra que como me respondo a mí mismo. Quien busque ciencia, que la pesque donde esté; de nada hago menos profesión que de eso. Anoto en estos ensayos mis fantasías, y no trato de dar a conocer las cosas, sino a mí mismo; quizás éstas me serán algún día conocidas, o me lo fueron ya, según que la fortuna pueda llevarme a los lugares en que sean esclarecidas. Pero ya no me acuerdo. Si tengo alguna instrucción, no tengo memoria. Así, no aseguro ninguna certeza y sólo trato de asentar el punto a que llego mis conocimientos actuales...”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Diego Valeri, *Montaigne*, traductor, Bruno Jacobella, Buenos Aires, Editorial de la Universidad (Perfiles), 1944, p. 8.

<sup>2</sup> Montaigne, *Ensayos*. Selección, traducción, estudio preliminar y notas de Ezequiel Martínez Estrada, México, Jackson Editores, 1963, p. 158.



Los ensayos de Montaigne son disertaciones aladas, flexibles y eruditas que no arrastran el cepo de un aparato crítico. Son las reflexiones de un hombre sensible y experimentado que escribe con absoluta libertad, sin ceñirse a un método. Cuando titula un trabajo “Del parecido de los hijos con los padres”, comienza hablando de la enfermedad que tuvo en común con su padre —mal de piedra, o cálculos, para ser modernos— y luego se suelta escribiendo contra los médicos y alabando el saber medicinal de los pueblos. Cuando promete hablar de la experiencia, se centra en el espíritu de las leyes. De este modo, el método de Montaigne resulta de una ausencia de esquema tradicional y rígido. Va por donde lo llevan su imaginación, su gusto y su capricho; eso sí, como buen hombre del Renacimiento, guiado por los autores grecolatinos.

Entre sus lecciones más significativas tenemos algo que podríamos llamar el arte de la cita textual: “No cito lo de otros sino para expresar mejor lo que deseo decir.”<sup>3</sup> Al hablar de los oráculos, escribe: “Notable ejemplo de la frenética curiosidad humana que se divierte en preocuparse de las cosas venideras, como si no tuviera bastante con digerir las presentes”. E inmediatamente acude a la cita brillante y expresiva (“¿Por qué, soberano maestro de los dioses, añadiste a las desdichas de los humanos esta triste inquietud? ¿Por qué hacerles conocer mediante horriblos presagios sus desastres futuros? ¡Haz que nuestros males nos tomen de improviso, que el porvenir sea desconocido para el hombre, y que éste pueda al menos esperar temblando.” Lucano, II, 4, 14.),<sup>4</sup> para rematar después: “Los dioses dejan por prudencia en la oscuridad más tenebrosa los acontecimientos venideros, y se rien del mortal que lleva sus inquietudes más lejos de lo que debe... Sólo quien es dueño de sí mismo es feliz, sólo es dichoso quien puede decir cada día: *he vivido*, que mañana Júpiter empañe la atmósfera con tristes

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 15.

nubes o nos conceda un día sereno. Horacio, *Odas*, III, 29 – 32 y 41 – 44”.<sup>5</sup>

Montaigne elige un tema pero siempre termina hablando de él mismo. Es así como reconocemos en los *Ensayos* una biografía incompleta y discontinua del autor. Retazos de una vida excepcional que le sirven para hablar de la condición humana en general y para asentar que sus primeros años los pasó entre los siervos de sus padres, entre cocineras y preceptores que, ante él, únicamente hablaban latín. Como su padre pensaba que los niños no deben ser despertados bruscamente, siempre escuchaba por las mañanas la dulce música de algún instrumento. Cuenta cómo es su castillo y cómo su biblioteca, dice que sus cualidades favoritas son la ociosidad y la independencia y que descubrió el gusto por la lectura a los seis o siete años, después de toparse con *Las metamorfosis*, de Ovidio pero, ante todo, reitera una y otra vez su falta de memoria, limitación que termina por convertir en una virtud: “Como nos enseñan casos semejantes del progreso de la naturaleza, la falta de memoria ha fortificado en mí otras cualidades a medida que ésa se debilitó [...] los lugares y libros que reveo se me ofrecen siempre como frescas novedades”.<sup>6</sup>

A lo largo de la escritura de sus tres libros, Montaigne no deja de reflexionar sobre su trabajo, de caracterizarlo y de reiterar, así, que él es su tema y su argumento y que no busca pasar horas amargas:

El reconocimiento de la propia ignorancia es uno de los más hermosos y seguros testimonios del juicio. No sigo otra pauta al acomodar mis ideas que el azar. A medida que mis sueños aparecen, voy amontonándolos: unas veces se me presentan apiñados, otras arrastrándose en fila. Quiero exteriorizar mi estado natural y ordinario, tan desordenado como es [...] Mi designio consiste en pasar apacible, no laboriosamente, lo que me resta de

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 11 y 12.

vida; por nada del mundo quiero romperme la cabeza [...] Sólo busco en los libros el placer de un honesto pasatiempo si alguna vez estudio, sólo busco la ciencia que trata del conocimiento de mí mismo, para que me enseñe a morir bien y a vivir bien [...] Si hallo dificultades al leer, no me roo las uñas; las dejo donde estaban [...] Cuando un libro me aburre tomo otro [...] Digo libremente mi opinión sobre todas las cosas, hasta las que sobrepasan mi capacidad y son ajenas a mi competencia: lo que yo opino da la medida de mi entendimiento, no la medida de las cosas...<sup>7</sup>

El carácter de las reflexiones de Montaigne se debe a que tiene bien aprendida la relatividad de todos los juicios y de todas las situaciones humanas. Sabe que valoramos movidos por la experiencia y las circunstancias, tal como demuestra al hablar de los hijos que, mientras para unos son motivo de dicha, otros se alegran de no tenerlos, como el mismo Montaigne. Los lectores seguimos fascinados cada línea de este autor porque entrega una biografía excepcional, sí, pero ante todo porque nos arrobamos ante las páginas de un hombre sabio. ¿Cuáles de sus miles de frases magistrales citar sin que dejemos de lado otras igualmente ejemplares? Veamos al menos dos, siendo la primera un magnífico recurso para entender los cuentos de un importante libro, *Amores de segunda mano*, de Enrique Serna:

Primera. "Como si nuestro contacto fuera infeccioso, corrompemos, al manejarlas, las cosas que por sí mismas son hermosas y buenas. Podemos practicar la virtud en tal forma que llegue a ser viciosa, si la abrazamos con deseo demasiado áspero y de violencia [...] El arquero que sobrepasa el blanco comete igual falta que el que no lo alcanza."<sup>8</sup>

Segunda. "Las leyes mantienen su crédito no porque sean justas sino porque son leyes. Es el fundamento místico de su autoridad; no tienen ningún otro. Que les sirva bien. Con frecuencia fueron hechas por tonos, más frecuentemente por gentes que, odiando la igualdad, les faltó la equidad..."<sup>9</sup>

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 159 y 160.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pp 92 y 93.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 356 y 357.

Montaigne, hombre que al mencionar sus inclinaciones hace un retrato de su alma, sabe que no hay bien sin pena y por ello deplora que el estudio le entristeciera el cuerpo, le quitara el vigor que se va con la edad. De aquí que en el tercer libro de sus ensayos, el hombre que siempre pensó en la muerte como una posibilidad inmediata, haciéndose cargo del carácter aluvional de sus escritos, recurra a la escatología:

“¿Quién no advierte que yo he emprendido una ruta por la cual, sin tregua y sin trabajo, iré mientras haya tinta y papel en el mundo? No puedo llevar un registro de mi vida por mis acciones; la fortuna las coloca demasiado bajo; lo llevo por mis fantasías. He visto a un gentilhomme que no comunicaba su vida sino por las operaciones de su vientre; veáis en su casa, en exhibición, un orden de bacines de siete u ocho días; era su estudio, su razonamiento; todo otro tema le hedía. Aquí están, un poco más urbanamente, los excrementos de un espíritu viejo, duro a veces, a veces flojo, siempre indigesto.”<sup>10</sup>

Los *Ensayos* ostentan dos rasgos más que los singularizan. Primero, la idea que Montaigne tenía del escritor y del valor de un texto: él, que tan cuidadoso era con la manera de expresar sus ideas, dice que prefiere la virtud en la vida más que en el arte literario. Y segundo, el tópico universal de civilización y barbarie no podía ser ajeno a su pluma, sobre todo en su tiempo, el Renacimiento, cuando América se estaba revelando poco a poco a los ojos y a la inteligencia europeos: “cada cual llama barbarie a lo que es ajeno a sus costumbres”.

Aunque no hay duda de que los *Ensayos* revelan mejor que nadie a Montaigne, contamos con un conjunto de textos que enriquecen esas reflexiones. Nada menos que el ilustre escritor argentino Ezequiel Martínez Estrada, en uno de esos prólogos que son verdaderos libros de un centenar de páginas, nos recuerda que la unidad de los ensayos proviene solamente de la personalidad del autor y, también, nos da un retrato de Montaigne

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 303.

y una caracterización del género que creó: “Por eso es difícil desentrañar en su obra la invención, el descubrimiento y el plagio. Por lo demás, ya había él emitido su teoría molieresca y shakespeariana de que cada cual debe tomar su bien donde lo encuentre. Doctrina de piratas al mismo tiempo que de poetas.”<sup>11</sup>

Los ensayos que conozco sobre Montaigne, desde el aquí citado de Ezequiel Martínez Estrada hasta el de Juan José Arreola que precede la edición de la Biblioteca del Estudiante Universitario (UNAM, 1969) están destinados a ser glosas de lo que tan eficaz y reiteradamente expuso Montaigne en sus tres libros. Poco es lo que sus estudiosos han podido decir que no estuviese ya expresado en los ensayos mismos. Diego Valery, aunque no es la excepción, nos ilumina cuando dice que “La novedad, la originalidad de Montaigne se halla justamente en esto: en que no sale, y no quiere salir, de la medida moral común, y sin embargo, por la potencia de su análisis —vale decir, en cuanto sabe captar ciertas verdades humanas que, por ser de muchos o de todos, no cesan de ser oscuras y tremendas, y que ninguno había sabido ver nítidamente antes que él—; por la potencia de su análisis, decimos, se granjea sitio aparte, y altísimo, en la literatura de su tiempo y de todos los tiempos, de su nación y de todo el mundo, y se convierte en Montaigne”.<sup>12</sup> Ésta es una caracterización erudita porque entre sus contemporáneos pasó por un hombre culto y rico, buen católico y dueño de vasta experiencia. Si nos atenemos a su fisonomía debemos recordar que su aspecto de hombre sereno y noble le valió la consideración de sus vecinos y hasta de los ladrones, que entraron a robar en su castillo y se retiraron sin tocar nada ante la franca y cordial recepción que les brindó el anfitrión. Su rostro apacible hizo también que una banda de ladrones, en un bosque, le devolviera lo que ya le habían quitado.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. L.

<sup>12</sup> Diego Valery, *opus cit.*, pp. 24 y 25.

Concluyo con una referencia al estudio en que Peter Burke analiza las diferentes facetas de la persona y la obra de Montaigne. Particular interés merece la arista del psicólogo que prefiere la biografía a la historia, porque aquélla muestra personas y ésta cosas; la biografía suele destacar detalles triviales que, según Montaigne, son más expresivos que los momentos triviales. Si a estas alturas algún elogio podemos hacer todavía a nuestro autor es el que le prodiga Burke en el comienzo de su libro:

Como Shakespeare, Montaigne es, en cierto sentido, contemporáneo nuestro. Pocos escritores del siglo dieciséis son más fáciles de leer hoy, ni nos hablan tan directa e inmediatamente como él. Es difícil no apreciar a Montaigne, y casi igual de difícil no tratarlo como a uno de nosotros. Antes de la Ilustración fue un crítico de la autoridad intelectual; antes del psicoanálisis, un frío observador de la sexualidad humana; y antes del nacimiento de la antropología social, un estudioso desapasionado de otras culturas.<sup>13</sup>

Y para cometer desacato al espíritu original de los *Ensayos*, he aquí la consignación puntual, editorial y académicamente hablando, de unas fuentes de consulta. Este hecho permite entender que si bien Montaigne dio su magistral lección en el Renacimiento, los años y las academias la han investido con nuevos y adicionales rasgos, que no le quitan un ápice de su libertad, sino la hacen más útil para sus discípulos y lectores.

## FUENTES DE CONSULTA

ARREOLA, Juan José, prólogo a los *Ensayos*, de Montaigne, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Biblioteca del Estudiante Universitario), 1959.

BURKE, Peter, *Montaigne*, traducción de Vidal Peña, Madrid, Alianza Editorial (El Libro de Bolsillo, núm. 1117), 1985.

<sup>13</sup> Peter Burke, *Montaigne*, traducción de Vidal Peña, Madrid, Alianza Editorial (El Libro de Bolsillo, núm. 1117), 1985.

MONTAIGNE, *Ensayos*. Selección, traducción, estudio preliminar y notas de Ezequiel Martínez Estrada, México, Jackson Editores, 1963.

VALERI, Diego, *Montaigne*, traducción de Bruno Jacobella, Buenos Aires, Editorial de la Universidad (Perfiles), 1944.





JORGE CUESTA:

## EL ENSAYO COMO CAMPO DE BATALLA

TOMÁS BERNAL ALANIS\*

“En lo político, otra guerra sin cuartel, otra lucha por el poder y la riqueza. Subdivisión al infinito de las facciones, deseos incontenibles de venganza. Intrigas subterráneas entre los amigos de hoy, enemigos mañana, dispuestos a exterminarse mutuamente llegada la hora”.

José Clemente Orozco

### I. EL ENSAYO EN EL HORIZONTE

[ En el presente trabajo trataré de abordar el uso del Ensayo como constructor de ideas y campos de batallas. En el primer apartado, hablaré de lo difícil que es definir al ensayo y su papel en el mundo moderno. En el segundo apartado, señalaré cómo el ensayo es fundamental para edificar monumentos ideológicos de la representación de algunas realidades que dan vida y movimiento a las naciones, y por último, haré una reflexión del trabajo de un ensayista mexicano del siglo XX: Jorge Cuesta.

Iniciemos con el difícil arte de intentar definir el Ensayo. El Ensayo en sus múltiples acepciones desde su origen, ha tomado en cuenta a la experiencia como un elemento invaluable dentro de la modernidad por caracterizar su propia existencia.

\* Profesor-investigador del Departamento de Humanidades, UAM-A.

Desde la publicación de los *Ensayos* de Michel de Montaigne (1533-1592) en 1580, este género literario se ha caracterizado por una multiplicidad de puntos de vista donde la individualidad se ha expresado sobre la realidad en un mundo cambiante y dinámico.

El origen de los *Ensayos* de Montaigne obedece a la preocupación personal, íntima, de este autor por escribir sus experiencias, plasmar por medio de la escritura lo que ve, siente, vive y conoce sobre la vida.

Así, a finales del siglo XVI, surge un nuevo género literario: el ensayo.<sup>1</sup> Género literario hijo de la modernidad, de la cultura del Renacimiento y del proceso de concientización de la variedad humana en sus múltiples manifestaciones. El mismo Montaigne desde el inicio de sus *Ensayos*, en el capítulo I, reconoce lo siguiente: “Preciso es reconocer que el hombre es cosa pasmosamente vana, variable y ondeante, y que es difícil fundamentar sobre el juicio constante y uniforme”.<sup>2</sup>

Para Montaigne, la diversidad humana es el resultado de ese individualismo galopante que surge en el horizonte del capitalismo occidental. Capitalismo mundial que soplará en los vientos de la uniformidad espacial a lo largo de las tierras conocidas y las recién descubiertas. Sí, claro, estamos hablando del Nuevo Mundo, de ese espacio virgen y exótico a los ojos de los europeos.

De aquí surge una relación que ensancha aún más los horizontes del hombre, como género y como individuo-nación. Europa voltea y desembarca en América, con la ilusión de encontrar el paraíso perdido, de lo que ellos perdieron en sus jardines de la historia.

<sup>1</sup> Para tener un mayor acercamiento y comprensión del tema sobre el ensayo, véase Liliana Weinberg. *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*. México, UNAM/FCE, 2001.

<sup>2</sup> Montaigne, Michel de. *Ensayos Escogidos*. México, UNAM, 1997, p. 36.

Esta ilusión, este idilio, momento propicio para reconstruir lo que se ha destruido, lo establece magistralmente el escritor mexicano Carlos Fuentes en la frase que a continuación cito:

“Aliento tibio de la nostalgia, resplandor tormentoso de la esperanza: el ojo helado de ambos movimientos, el que nos conduce a reconquistar el pasado armonioso del origen y el que nos promete la perfecta beatitud en el porvenir, se confunde en uno solo, el movimiento de la historia. Únicamente la acción histórica sabría ofrecernos, simultáneamente, la nostalgia de lo que fuimos y la esperanza de lo que seremos”.<sup>3</sup>

Esta relación con el otro, con su reconocimiento o negación, con la memoria y el olvido que hacen los europeos de un mundo “ajeno” a ellos y a veces distante. Pero que en muchas ocasiones esta distancia es la que nos acerca en nuestras ideas, juicios, representaciones de los otros.

Como lo ha dejado escrito Montaigne en el capítulo XXX, del libro primero “De los caníbales”, donde hace una disertación sobre el salvajismo de los primitivos en relación con los civilizados, pero que a través de las ideas cuestiona realidades dadas por hecho:

“Esas naciones que parecen, pues, solamente bárbaras, en el sentido de que en ellas ha denominado escasamente la huella del espíritu humano, y porque permanecen todavía en los confines de su ingenuidad primitiva. Las leyes naturales dirigen su existencia muy poco bastardeadas por las nuestras, de tal suerte que, a veces, lamento que no hayan tenido noticia de tales pueblos, los hombres que hubieran podido juzgarlos mejor que nosotros”.<sup>4</sup>

Este mismo dilema lo dejó plasmado en un hermoso libro de ensayo antropológico Claude Lévi-Strauss *Tristes Trópicos*, sobre la naturaleza de un pueblo suramericano visto por un hombre occidental, en un intento ahistórico más de comprender al

<sup>3</sup> Fuentes, Carlos. “Prólogo” en Milan Kundera. *La vida está en otra parte*. Barcelona, Seix-Barral, 1979, p. XVII.

<sup>4</sup> Montaigne, Michel de, *op. cit.*, p. 122.

otro, de reconocer en mi “yo” su “tú”, o como dijera el autor, una mirada lejana.

En fin, el ensayo, es un ejercicio de la inteligencia que desarrolla un encuentro de ideas, es donde las ideas del autor se expresan al desnudo, o como lo asienta Camila Henríquez Ureña: “El ensayo así entendido es la forma literaria que mejor puede contribuir a desarrollar el hábito de pensar y reflexionar, sin el cual no es posible apreciar profundamente ninguna función literaria”.<sup>5</sup>

El ensayo es por excelencia, el género literario, donde se discuten las ideas, donde los autores salen de su torre de babel para adentrarse en el mar de las discusiones y las reflexiones para echar andar el camino del diálogo y la crítica.

Por otro lado, el teórico marxista George Lukács en su incisivo y profundo ensayo “Sobre la esencia y la forma del ensayo” de su obra *El alma y las formas* de 1910, establece al ensayo como un ejercicio crítico sobre la vida y sus representaciones.

Para Lukács, el ensayo es una forma de arte, porque crea formas del alma expresadas en la individualidad del ensayista en busca de la unidad como género literario. Pero también es algo vivido, lo inmediato de la conciencia y de la existencia, por ello Lukács nos dice: “El ensayo es un juicio, pero lo esencial en él, lo que decide su valor, no es la sentencia (como en el sistema), sino el proceso mismo de juzgar”.<sup>6</sup>

El juego de las formas se expresa en el contenido del sentido vivido por el escritor, lo que da realce y singularidad a su obra. Los grandes ensayistas construyen su obra a partir de su vivencia, de la representación que hacen de la realidad.

Esta crítica que se convierte en continuidad, establece una forma de ver y explicar las cosas, que con el tiempo se definen

<sup>5</sup> Henríquez Ureña, Camila. *Apreciación literaria*. La Habana, Pueblo y Educación, 1974, pp. 169-170.

<sup>6</sup> Lukács, George. *El alma y las formas y La teoría de la novela*. Barcelona, Grijalbo, 1975, p. 38.

como una tradición, como la entiende el poeta y ensayista Thomas S. Eliot:

“La continuidad de una literatura es esencial para su grandeza, en muy gran medida es función de los escritores secundarios preservar esa continuidad y formar un cuerpo de obra escrita que, aunque no haya de leer necesariamente la posteridad, desempeña un gran papel como eslabón entre los escritores a los que se sigue leyendo”.<sup>7</sup>

Así preservando la continuidad se conforman las tradiciones, las cuales le dan sentido y vigencia a una forma de enfocar la realidad. Pero para otros, como el crítico literario Harold Bloom, esta tradición se convierte en un problema de resolver y rebasar.<sup>8</sup>

De ahí el difícil pero necesario trabajo que los ensayistas deben realizar para mantener o romper las tradiciones, de esta permanente tensión se alimentan las literaturas universales y nacionales. Y sólo basta nombrar algunos nombres célebres de ensayistas que han dejado huella en el campo de las letras y las ideas: William Butler Yeats, Óscar Wilde, George Bernard Shaw, Henry David Thoreau, Albert Camus, Jean Paul Sartre, Thomas S. Eliot, Andre Gidé, Bertrand Russell, Giorgos Seferis, Czeslaw Milosz, Elias Canetti, Josef Brodsky, Octavio Paz, Gunter Grass, José Emilio Pacheco, Alfonso Reyes y muchos más.

## II. EL ENSAYO LATINOAMERICANO

El desarrollo de las ideas en América encontraron en el eco de la conquista las primeras polémicas para defender o atacarla como hecho histórico.

El origen del ensayo latinoamericano como expresión de lo “americano” se pierde en la noche de los tiempos, pero tiene en

<sup>7</sup> Eliot, Thomas S. “Los clásicos y el hombre de las letras” en *Criticar al crítico*. Madrid, Alianza Editorial, 1967, p. 195.

<sup>8</sup> Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Venezuela, Monte Ávila Editores, 1991.

sus más preclaros defensores como: Bartolomé de Las Casas, Francisco Javier Clavijero, Fray Servando Teresa de Mier, a sus pioneros. Conciencia que se desarrolla en el periodo colonial, pero es a ciencia cierta como el resultado del proceso histórico por configurar verdaderas naciones después de las luchas de independencia, cuando el siglo se convierte por excelencia en el campo de las disputas por la Nación.

En el debate de las ideas aparecen ensayos de una trascendencia histórica para el corpus de la ideología latinoamericana que enmarcan los verdaderos problemas y dilemas de los pueblos subyugados por su pasado y su historia. Y así se recrean en el tiempo las grandes dicotomías que intentan marcar las singularidades de ciertos pueblos que comparten condiciones históricas muy similares.

Y así el ensayo en sus distintas manifestaciones: históricas, antropológicas, sociológicas, políticas, literarias, entre otras, teje el hilo de la historia. En 1845 aparece una obra de enorme influencia, *Facundo: Civilización o barbarie* de Domingo F. Sarmiento, donde estas dos tendencias marcan el derrotero de América, como herencia del pasado y promesa del porvenir.

Otra obra que refuerza nuestro atraso frente al mundo anglosajón es *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó, que tendrá repercusión en la obra de José Vasconcelos *La raza cósmica* (1925), donde las fuerzas materiales y espirituales de estas civilizaciones se encuentran en permanente pugna.

En este largo y sinuoso camino por el que ha transitado América Latina para definir una identidad y una nación, el papel de los ensayistas ha sido imprescindible. No sólo desde la tribuna y la retórica, sino como figuras emblemáticas que con su obra han dado un impulso a la creación de visiones propias de los países dominados.

Para el siglo XX, los ensayistas latinoamericanos fundieron su obra reveladora con los grandes problemas nacionales, trayendo con esto un intento por responder a los retos que la historia tenía con sus patrias.

Y así responden con los temas y corrientes ideológicas de sus épocas: evocando los rescoldos del positivismo, del anarquismo, del marxismo y de esas dicotomías permanentes en el pensamiento latinoamericano como: modernización-tradición, indigenismo-hispanismo, urbano-rural, como expresiones que simbolizan los nudos históricos de nuestras realidades.

Los grandes ensayos enmarcaron estas preocupaciones y así aparecen: *Pueblo enfermo* (1909) de Alcides Arguedas, *Forjando Patria* (1916) de Manuel Gamio, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) de José Carlos Mariátegui, *Casa grande y Senzala* (1934) de Gilberto Freyre, *Radiografía de la Pampa* (1933) de Ezequiel Martínez Estrada, *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) de Samuel Ramos, *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz, sólo por mencionar algunos de los ensayos que han dejado huella y marcado una tradición en el pensamiento latinoamericano.

El ensayo se convierte en el género literario de la polémica, del discutir y de presentar posiciones en la lucha de las ideas por configurar explicaciones, escuelas, paradigmas, para intentar comprender y explicar la realidad y sus variantes. Es un género sin forma acartonada, libre, amplio, que nos permite transitar por los distintos géneros literarios, o como lo definiera Alfonso Reyes “es el centauro de los géneros”.

### III. JORGE CUESTA Y EL ENSAYO

En el panorama literario del siglo XX sobresale la generación de *Los contemporáneos* integrada por poetas, novelistas, críticos de arte y ensayistas como Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Salvador Novo y Jorge Cuesta (1903-1942)

*Los Contemporáneos* son el resultado de una tradición y una ruptura. Continúan de alguna forma el modernismo, el humanismo, pero también entran en polémica por desentrañar los laberintos del nacionalismo posrevolucionario y el universalismo.

En este sentido, Cuesta participa de un acto reflexivo sobre la crisis que provoca la Revolución mexicana y al igual que muchos otros intelectuales mira el proceso revolucionario como un tiempo de cambio, de crítica, pero también por definir un espíritu nacional para nuestra literatura.

Aquí sólo tomaremos cuatro ensayos —que nos parecen representativos— de este espíritu crítico por mantener una tradición, pero también de un intento por construir una visión lúcida, penetrante e incisiva sobre la realidad mexicana posrevolucionaria.

Estos ensayos son: *La política de la moral* (1932), *La nacionalidad mexicana* (1935), *Crisis de la Revolución* (1934) y *La decadencia moral de la nación* (1935).<sup>9</sup> En ellos Cuesta realiza un juicio, una reflexión, sobre la realidad mexicana.

En *La política de la moral*, Cuesta reflexiona sobre la novela de Rubén Salazar *Cariátide* para juzgar el uso que hace el poder político para juzgar, censurar y prohibir una novela donde los valores sociales comulgan con ideas comunistas en aras de una sociedad más justa.

Si bien son momentos, donde distintas ideas pueden operar en el laboratorio, los años treinta admiten experimentos, pero siempre y cuando no se salgan de los cauces oficiales que ha marcado “la familia revolucionaria”.

Cuesta crítica esa conciencia del poder político que toma una moral para determinar lo que es permitido o no, de ahí su espanto al ver que el nuevo poder político tiene claro los límites de una supuesta libertad de creación: “...una mayor conciencia de su fuerza, una mayor audacia, una mayor tiranía sobre la voluntad original y libre que fue la obra del poder político revolucionario”.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Todos estos breves ensayos aparecen en la prensa de la época: en la revista *Examen*, y los últimos tres en el periódico *El Universal*, en los años citados en el texto. Ensayos que aparecen en los siguientes textos de *Poesía y Crítica*. México, Conaculta, 1991 y *Ensayos políticos*. México, UNAM, 1990.

<sup>10</sup> Cuesta, Jorge. “La política de la moral” en *Poesía y Crítica*. México, Conaculta, 1991, p. 106.



En *La nacionalidad mexicana*, Cuesta retoma el texto de Samuel Ramos *El perfil del hombre y la cultura en México*, para criticar que la nacionalidad mexicana es una construcción sencilla y evolutiva, sino que más bien, es un proceso donde diferentes alientos soplan sobre el alma mexicana. El ensayo de Cuesta demuestra la pertinencia por preguntarse permanentemente por la nacionalidad mexicana y comprenderla en su ámbito de singularidad histórica, pero también, como un legado de otras culturas: “Nuestra tradición, nuestro carácter originales se han visto contradichos inmediatamente por la normas culturales importadas de Europa”.<sup>11</sup>

Para Cuesta la nacionalidad mexicana es una imitación europea, sólo cuando reconozcamos nuestra singularidad histórica podremos ser capaces de crear una nacionalidad propia, fecunda y que nos permita diferenciarnos de las demás.

En su ensayo *Crisis de la Revolución*, Cuesta critica el lado dogmático de la Revolución mexicana, donde se quiere trasplantar el presente en un acto único y duradero sobre el mismo porvenir, rompiendo todo intento de libertad y creación de otros actos que puedan ayudar a la reconstrucción nacional.

Si uno siguiera esa tradición del fenómeno ensayístico mexicano en el plano histórico sobre los juicios que se pueden emitir sobre la revolución, uno podría dialogar y comentar las posiciones de muchos de ellos como: *El balance de la Revolución* (1931) de Luis Cabrera, *La aspiración suprema de la Revolución Mexicana* (1933) de José Manuel Puig Casauranc, *1915* (1927) de Manuel Gómez Morín hasta *La crisis de México* (1947) de Daniel Cosío Villegas que significó el “tiro de gracia”, donde pone de manifiesto que la Revolución mexicana había muerto.

Como toda revolución tiene un contrasentido en su desarrollo, para el caso de la mexicana, se oficializa una historia y dogmatiza el conocimiento en aras de un proyecto ideológico único. Problemática presentada en su ensayo *La decadencia moral de la*

<sup>11</sup> Cuesta, Jorge. *Op. cit.*, p. 108.

nación, donde hace una crítica acerba contra los funcionarios que ocupan los puestos públicos o se han enriquecido al calor de la Revolución (en el plano literario sólo basta recordar la demoledora visión que tiene sobre este punto Carlos Fuentes en su novela *La muerte de Artemio Cruz*).

Los grandes ensayos de Jorge Cuesta sobre la Revolución mexicana obedecen a remirar nuestro pasado para cuestionar un presente que se quiere detener en el tiempo y en el poder, para dejar de lado, el permanente desarrollo de la inteligencia humana.

“Me pregunto, ante esta circunstancia, si la Revolución mexicana, como algunas personas suponen, no habrá sido un movimiento superficial que no ha podido modificar las bases profundas de nuestra cultura política; si, al fin, podrá ser sustituido por formas más civilizadas el paternalismo tradicional de nuestros regímenes gubernativos”.<sup>12</sup>

El poeta Cuesta volcó en sus ensayos una obsesión por la vida y el enjuiciamiento de la misma, por ello, la escritora Inés Arredondo sentencia: “Sus ensayos se inclinan por lo humano, por la inteligencia...”.<sup>13</sup>

Para otros es un guerrero incansable, que utiliza la inteligencia para ser escéptico de la realidad que lo rodea: “Cuesta, como sus amigos, se incorporó a la vida pública mexicana cuando el fervor de la revolución ya se había apaciguado”.<sup>14</sup>

Cuesta vivió en su infancia la revolución, pero también supo que la historia se construye desde el poder. Su escepticismo y relatividad de las cosas, hacen de él, un heredero de la inteligencia americana.

<sup>12</sup> Cuesta, Jorge. *Op. cit.*, p. 218.

<sup>13</sup> Arredondo, Inés. *Acercamiento a Jorge Cuesta*. México, SEP/Diana, 1982, p. 128.

<sup>14</sup> Katz, Alejandro. *Jorge Cuesta o la alegría del guerrero*. México, FCE, 1989, p. 14.

## IV. CONCLUSIONES

El ensayo como género literario es variable, amplio, está lleno de la experiencia del que escribe. El ensayo es un producto del horizonte cultural del autor: su época, familia, generación, preocupaciones, influencias, tradiciones y rupturas marcan su mirada.

El ensayista defiende sus ideas con las armas de la imaginación y mucha lucidez. Su proceder, es construir su catedral con el pasado y el presente, desarrollar las ideas como un proceso de la argumentación necesario para entrar en el campo de batalla.

La interpretación es la materia prima del ensayista, que ve por medio de la lectura de los signos de su tiempo, que en algunos casos como el de Jorge Cuesta "a pesar del oscuro silencio" iluminaron nuestras letras y cultura.

Y como bien lo ha dicho el poeta Thomas S. Eliot:

"... lo que más bien me interesa señalar es que siempre deberá haber unos pocos escritores preocupados por penetrar hasta el meollo de la cuestión, esforzándose en llegar a la verdad y exponerla, sin demasiada esperanza, sin la ambición de alterar el curso inmediato de las cosas y sin dejarse abatir ni sentirse derrotados cuando parezca que nada sobreviene".<sup>15</sup>

Sin duda alguna, Jorge Cuesta fue uno de estos hombres que por medio del ensayo ejerció la libre creación de la inteligencia frente a las eternas formas de lo establecido y del poder. E hizo del ensayo un campo de batalla.

## BIBLIOGRAFÍA

ARREDONDO, Inés. *Acercamiento a Jorge Cuesta*. México, SEP/Diana, 1982.

<sup>15</sup> Eliot, Thomas S. *Criticar al critico*. Madrid, Alianza Editorial, 1967.

- BLOOM, Harold. *La angustia de las influencias*. Venezuela, Monte Avila Editores, 1991.
- CABRERA, Luis. *El Balance de la Revolución*. México, s. ed., 1931.
- CAPISTRÁN, Miguel. *Los contemporáneos por sí mismos*. México, Conaculta, 1994.
- CUESTA, Jorge. *Poesía y Crítica*. México, Conaculta, 1991.
- , *Ensayos políticos*. México, UNAM, 1990.
- ELIOT, Thomas S. *Criticar al crítico*. Madrid, Alianza Editorial, 1967.
- , *Lo clásico y el talento individual*. México, UNAM, 2004.
- GARCÍA MONSIVÁIS, Blanca. *El ensayo mexicano en el siglo XX*. México, UAM-I, 1995.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Camila. *Apresiasi literaria*. La Habana, Pueblo y Educación, 1974.
- ISLA, Augusto. *Jorge Cuesta: El león y el andrógino*. México, UNAM, 2003.
- KATZ, Alejandro. *Jorge Cuesta o la alegría del guerrero*. México, FCE, 1989.
- KUNDERA, Milan. *La vida está en otra parte*. Barcelona, Seix-Barral, 1979.
- LUKÁCS, George. *El alma y las formas y La teoría de la novela*. Barcelona, Grijalbo, 1975.
- MARTÍNEZ, José Luis (comp.) *El ensayo: siglos XIX y XX*. México, Promexa, 1985.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensayos Escogidos*. México, UNAM, 1997.
- OROZCO, José Clemente. *Autobiografía*. México, Planeta/Conaculta, 2002.
- OVIEDO, José Miguel. *Breve historia del Ensayo Hispanoamericano*. Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- PANABIÉRE, Louis. *Itinerarios de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*. México, FCE, 1996.
- REYES, Alfonso. *Cartilla moral*. México, FCE, 2004.
- ROCKER, Rudolf. *Nacionalismo y Cultura*. México, Alebrije, s.f.

- SHERIDAN, Guillermo. *Los contemporáneos de ayer*. México, FCE, 2001.
- SKIRIUS, John (comp.) *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. México, FCE, 1989.
- VILLARRUTIA, Xavier. *Obras*. México, FCE, 1986.
- VILLEGAS, Abelardo. *El pensamiento mexicano en el siglo XX*. México, FCE, 1993.
- VOLPI, Jorge. *A pesar del oscuro silencio*. México, Joaquín Mortíz, 1992.
- WEINBERG, Liliana. *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*. México, UNAM/FCE, 2001.
- WEINBERG, Liliana. *Umbrales del ensayo*. México, UNAM/CC y DEL, 2004.



## INTRODUCCIÓN

Poco analizada por sí misma, la diversidad del ensayo hispanoamericano se encuentra en una relación inversamente proporcional a su estudio concreto. Se trata de un género profusamente leído y utilizado, pero se le atiende escasamente bajo sus propias condiciones de producción o de arreglo formal; como si no se tratara de un género en sí y sólo tuviera vigencia en la medida que explica otras realidades.

En vista de la poca atención crítica al ensayo, hemos optado por estudiar detenidamente una pieza singular de la ensayística hispanoamericana actual. Nuestro objeto de estudio es la recopilación ensayística de Nelly Richard contenida en el volumen *La insubordinación de los signos*, publicado en Santiago de Chile en 1994.

La propuesta de Richard básicamente se alimenta de la tendencia de estudios culturales, pero está arraigada en una fuerte

\* El Colegio de México.

motivación política surgida de la historia peculiar chilena de las últimas décadas del siglo XX y, además, contiene fuertes dosis teóricas provenientes del postestructuralismo, el postmarxismo, el feminismo, las revisiones psicoanalíticas, la sociología, los estudios de género; en una mixtura muy heterogénea en concordancia con la diversidad de los objetos que estudia y la necesidad de la polisemia interpretativa que hace de la pluralidad indiferenciada una serie de variantes diferenciadoras; condición necesaria para el surgimiento de una sociedad verdaderamente democrática en la que la categoría de marginalidad se convierta en una instancia de provecho reflexivo y no en una situación de exclusión e inmovilidad.

Una de las primeras reacciones que experimenta el lector de los textos de Nelly Richard es la ineficacia e ineficiencia para entender los argumentos de la ensayista. La página propone una redacción muy apretada, difícil de penetrar, abigarrada, que apunta en varias direcciones simultáneamente, que aprovecha un amplio espectro teórico y propone novedosas formas de exposición.

Este desconcierto en un primer instante puede interpretarse como deficiencia comunicativa, pero en realidad es acorde con los objetivos de la ensayista. Si las transformaciones culturales que le interesa interrogar exigen, para su interpretación, un nuevo código de referencia, entonces su glosa textual debe buscar también otras formas de expresión que vehiculen los nuevos contenidos. En este sentido, la escritura está habitada por infinidad de neologismos de todo tipo —adverbiales, verbales, sintácticos— que ameritan un examen cuidadoso para sopesar su eficacia comunicativa. De igual forma, se recurre incesantemente a la cita textual, pero totalmente imbricada en la argumentación lo cual dificulta en muchas ocasiones diferenciar entre la voz autoral y la voz citada, en un procedimiento que parece no querer distinguir entre ambas, creemos que se trata de una intención deliberada de apropiación argumentativa que supone la libre circulación de las ideas, su manipulación y resignificación



en un ejercicio que niega la autoridad conferida a los textos y que rebate la hegemonía académica e institucional.<sup>1</sup>

Estos arreglos estilísticos contribuyen a la dificultad para diseccionar la argumentación; ya que la misma está íntimamente imbricada de manera que casi impide el aislamiento de los elementos porque los mismos sólo tienen sentido en su relación con el todo de manera simultánea y no por separado. Es decir, encontramos una obstaculización en la fijación conceptual como rasgo caracterizador de la exposición que por lo tanto nos muestra las intenciones de la ensayística.

La autora apuesta por una estética y una hermenéutica del margen no como territorio de la exclusión, sino como plataforma privilegiada de desconstrucción de las estructuras de poder y de representación simbólica. El margen no busca su cooptación redentora, es un observatorio desde el cual se develan los sinsentidos inherentes a cualquier sistema social, ideología o proyecto nacional.

De igual forma, la heterogeneidad y reformulación formal de los ensayos camina de la mano de la hibridez presente en las manifestaciones que le interesa cuestionar; ambos suponen una descanonización académica, artística y cultural para argumentar la des-identidad, el fin de la trascendencia artística, la fragmentación como recurso técnico. Estamos frente a un movimiento que se quiere perennemente inconcluso, abierto a la discusión siempre latente; es una apuesta por un sistema abierto frente a la inmovilidad de los grandes sistemas teóricos.

Tomando en cuenta estas características, hemos optado por hacer un análisis inmanente de los ensayos contenidos en el volumen, la razón de este proceder radica en que nos parecen textos sumamente crípticos (lo cual resulta una paradoja al delinear un sistema que se quiere abierto). Por lo que antes que

<sup>1</sup> Este procedimiento llega al exceso o al descuido, ya que en muchas ocasiones se señala la introducción del texto citado por medio de las comillas que se abren, pero no se cierran. En las siguientes páginas se utilizan textos que denotan este proceder y se señala esta peculiaridad.

discutir con otros autores, nos parece fundamental discutir con la propuesta misma.

Por ello, en primer lugar, se trata de formular la propuesta sistémica de la autora para entender la dinámica cultural en nuestras sociedades; en la que convergen imbricadamente las categorías de arte, cultura, ideología y sociedad; sin que ninguna prevalezca sobre las otras. A propuesta de la misma autora hemos llamado a esta caracterización como poética del desarreglo en la que la hibridez, el caos, lo incompleto son valores y no la ausencia de ellos.

En segundo lugar, delineamos los elementos de análisis que componen dicha poética del desarreglo que concibe al margen bajo una luz propositiva y altamente crítica, que rehuye su asimilación al centro. Aquí se discuten la convivencia de lenguajes provenientes de diferentes disciplinas, su carácter fragmentario y su significación.

Por último, aplicamos las categorías propuestas en la comprensión de dos textos hispanoamericanos de la década de los noventa en los que el trastrocamiento genérico —sexual y lingüístico— apunta hacia el carácter subversivo y crítico que puede encontrarse en la periferia simbólica.

## PROPUESTA SISTÉMICA PARA ANALIZAR LA DINÁMICA CULTURAL

La particular coyuntura chilena exacerbó la necesidad de ampliar el espectro de comprensión de los fenómenos culturales, no obstante creemos que las líneas de análisis que propone Nelly Richard son útiles a la hora de dimensionar cualquier manifestación cultural en Latinoamérica; desde su especificidad productiva (métodos y recursos de elaboración) hasta su efecto sobre el receptor y la inserción social de ambos.

De esta forma, la autora enuncia un acercamiento multidisciplinario al fenómeno artístico al considerarlo como objeto en

sí (la eficacia y eficiencia dentro de una disciplina), como objeto que se completa en la recepción (el efecto que produce en quien lo recibe) y entiende estos dos fenómenos como inmersos (y hasta cierto punto condicionados) por la dinámica social general en el que ambos se manifiestan. Estamos frente a una propuesta de análisis que se inscribe en la corriente de los estudios culturales la cual echa mano no sólo del análisis específico e inmanente de una manifestación cultural dada, sino que utiliza toda clase de sistemas interpretativos para dimensionar el objeto en cuestión no como un producto aislado generado por un ente creador excepcional, sino como un producto en el que resuena (bajo formas artísticas específicas) una serie de condicionantes de producción y recepción que al expresarse manifiestan la temperatura social.

Si los fenómenos culturales que le interesa a Richard analizar se basan en la hibridez, al alternar y cotejar una serie de lenguajes, su análisis debe estar fundamentado en la misma consigna: utilizar diferentes lenguajes interpretativos. Así, debe recurrirse a la lectura del objeto, pero también a la relación sociológica, a la reflexión sobre las relaciones de poder, a las condiciones de producción y de recepción, al papel hegemónico de las instituciones y a la inserción dentro de la dinámica social.

Disperso en los diferentes ensayos que componen *La insubordinación de los signos*, hemos tratado de aglutinar los elementos de este sistema que, presentes en todos los textos, rehuyen su objetivación; pues al reconfigurarse constantemente obstaculizan su fijación. No obstante, no encontramos otra forma de entender el modo de aproximación a la realidad cultural que no sea otra que caracterizándolo, este sistema se le nombra “discurso de la crisis” o “poética del desarreglo”, y optamos por esta segunda denominación. Nos parece más adecuada, ya que remite a un orden (poética) que procura descifrar los elementos de un mundo caótico, contradictorio y multifactorial (desarreglo); mientras que el primer término nos remitiría a una situación de excepción que tiene como referente (ideal o esencial)

un estado previo necesariamente superior que contradeciría los postulados del propio sistema enunciado. Así lo entiende la autora cuando comenta las desavenencias entre las manifestaciones culturales y la pretensión sociológica de interpretarlas tradicionalmente:

Estos desacuerdos más bien se agudizan cuando la sociología se enfrenta a un arte que ha abandonado la idea de ser —pasivamente— recogimiento y contemplación, para convertirse en una *poética del desarreglo* cuyas convulsiones de signos amenazan con trastornar la ordenanza de los saberes constituidos del pensamiento social.<sup>2</sup>

Para que la sociología, como cualquier otra instancia de valoración y catalogación, pudiera manejar con facilidad estas nuevas manifestaciones culturales, las mismas tendrían que ser dóciles en su expresión, es decir deberían entrar en las clasificaciones previamente constituidas para la producción, la significación y la recepción artísticas. Deberían presentar una integración disciplinaria, pero su propia naturaleza al registrar comportamientos y expresiones indisciplinados niega la operancia de las clasificaciones:

Memorias asociadas a los registros subalternos de lo doméstico y de lo popular, de lo urbano, de lo femenino y de lo biográfico-erótico, entraron de contrabando en el área de representación de la cultura superior para rebatir las jerarquías de raza, clase y sexo, que fijaban la escala de distinciones y privilegios consagradas por el arte tradicional.<sup>3</sup>

Por su peculiar naturaleza temática y expresiva, estas manifestaciones parecen no ser reconocibles dentro del repertorio socialmente aceptado del arte y la cultura.<sup>4</sup> Salen de la arena de

<sup>2</sup> Nelly Richard, *La insubordinación de los signos. (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1994, p. 69.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>4</sup> Este término lo utiliza Richard al hablar de la función del recuerdo que sitúa al rememorante más allá de lo socialmente codificado: “La explosión

clasificación y, por lo tanto, exigen una nueva praxis interpretativa.

Lo que primero llama la atención es la hibridez artística, que también se le llama más trasgresivamente “impureza textual”, en la que una obra utiliza distintos lenguajes que supuestamente son excluyentes. Por ejemplo, la instalación plástica donde se recurre de igual forma a la pintura, la fotografía, el texto, el movimiento, la escultura... en una convergencia no sincrónica, heterogénea y que echa mano de lo descalificado, de lo que no se considera artístico. Se da así una doble infracción al código al hacer convivir lenguajes artísticos privativos (la realidad exclusiva del cuadro junto al fenómeno del movimiento propio de la danza, por ejemplo) junto con elementos no canonizados como pueden ser materiales de desecho (piezas de auto, aparatos inservibles).

El auge de la performance y de la instalación señalan tres cambios fundamentales en la concepción artística contemporánea: la indisciplina y la transgresión simbólicas y el desplazamiento de las categorías artísticas. No se trata de una indisciplina y una transgresión que cumplan su cometido al rebasar los cauces expresivos tradicionales; por el contrario en la subversión se muestran las fallas del orden que niegan; mientras que cuestionan la validez de las clasificaciones artísticas al sustituir el objeto único por el múltiple, el original por el repetido, el auténtico por el convencional y lo motivado por lo arbitrario.<sup>5</sup>

De forma análoga, se entiende la conformación de los textos literarios, los cuales también trastocan el canon imperante y cuestionan su hegemonía al invadir el texto con términos en una convivencia novedosa: neologismos, citas, argot, marcas de duda,

---

del recuerdo (fracción, detalle) revienta el calce de la memoria y mueve los límites de definición de las representaciones culturales que las hacen reconocibles en función de una composición de repertorio socialmente aceptada.” *Ibid.*, p. 22.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 75.

indicios de suspensión discursiva, muestras de desconfianza. Así el texto exhibe un afán abiertamente paródico y deconstructivo:

El lector chileno del “discurso de la crisis” transitaba por ese campo de citas como por una zona de convergencias e intersecciones de saberes mutilados y de disciplinas rotas por el in-disciplinamiento de los géneros, en la que el amalgamaje de “vida y obra (artística y teórica)” interpelaba provocativamente desde “la transgresión y la marginalidad (sexualidad, lingüística y simbólica)”.<sup>6</sup>

Dentro de las prácticas artísticas textuales, en Latinoamérica, ha tenido gran tradición la elaboración del testimonio y del documento que a caballo entre la literatura y la historia quieren dejar evidencia de un lugar y tiempo determinados. La coyuntura chilena así, resultaba un campo fértil para la generación de este tipo de textos. No obstante, su expresión contradice el testimonio tradicional latinoamericano al mostrar una marginalidad que en poco, o en nada, podía conciliarse con un ideal histórico de cualquier signo ideológico:

Situadas en la periferia de esa “verdad” ya catalogada y recuperada por la sociología de la marginalidad, las nuevas estéticas del testimonio no buscaron rellenar los huecos de identidad con palabras de consuelo. Prefirieron desnudar —en esos huecos— la falta de todo, la carencia, y reestetizar esa carencia como desfiguración del todo a través de “figuras en abismo vaciadas de toda interioridad” que ya no alcanzaban el peso confirmativo de una referencialidad valórica que sirviera, amparadoramente, de guía de conciencia social.<sup>7</sup>

El texto así no denuncia una injusticia que reclama reparación mediante la reivindicación social, política o económica; sino que muestra las fallas o carencias existentes en cualquier sociedad.

Otra de las pautas analíticas para entender este arte en desarreglo es la preponderancia de lo efímero frente a la monumen-

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 28.

talización de la historia. Esta segunda concepción de la actividad humana al destacar un acontecimiento, lo clausura y fija una interpretación del mismo en una consecuencialidad de raíz positivista. Es decir, desde la perspectiva de la autora, ese tipo de historicidad no permite el diálogo que cuestione la pretendida verdad monolítica e inalterable. La experiencia chilena pasó de la destrucción (el golpe militar) a la reconstrucción (reelaboración del simbolismo de unidad nacional) y recaló en la desconstrucción que duda sobre los poderes mesiánicos de la historia.<sup>8</sup> De esta forma, el discurso que Richard se interesa por entender no podía ser usado ni por las fuerzas de derecha ni de izquierda al fundamentarse en la negación de la linealidad de los procesos sociales:

Mientras la cultura de la izquierda tradicional le reasignaba trascendencia a la historia como desenlace redentor, la “nueva escena” jugaba –anti-historicistamente– a que los signos estallaran en lo efímero de una poética del acontecimiento: “trincheras de la discontinuidad, del pedazo, de la acción relámpago” [...] “en su defensa de una memoria entrecortada y discontinuada que no ocultara los múltiples baches de sentido provocados por el destramaje de los códigos de referencia social e histórica.”<sup>9</sup>

Esta desconfianza en la capacidad de la historia para designar y cancelar etapas de desarrollo social se expresa artísticamente en la naturaleza efímera de los acontecimientos artísticos que nacen y mueren en el acto mismo de enunciación y que no pretenden su perpetuación, su reproducción y, por lo tanto, su

<sup>8</sup> Así lo expresa la autora al meditar acerca de los contenidos de la “nueva escena”: “Fueron parte del complejo paisaje que rodeaba los cambios de sensibilidad ideológico-cultural marcados por las tres empresas de: 1) *destrucción* (la violencia homicida del corte militar), 2) *reconstrucción* (la resimbolización del nexo comunitario como fuerza de identidad nacional), 3) *desconstrucción* (el surgimiento de un “discurso de la crisis” (Canovas) que aprendió a desconfiar de toda remonumentalización de la historia.” *Ibid.*, p. 47.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 62-63.

trascendencia. Efectivamente, la naturaleza pasajera de estas manifestaciones niega tajantemente el valor de efecto proyectado a futuro que ha sido postulado como motivación fundamental a partir del romanticismo.

Ante el sostenimiento de las grandes verdades, las grandes narrativas, de todo signo ideológico, el arte de la instalación, del performance, del texto críptico o transgresor se erigen como el arte del instante que sólo tiene sentido en el presente de enunciación, pero que cuestiona ese mismo momento al evidenciar las fallas o los sinsentidos inherentes a cualquier sistema:

Lo que hacen las prácticas artístico-culturales es desmontar y reformular activamente tensiones y antagonismos a través de figuras de lenguajes que intervienen la discursividad social redistribuyendo sus signos cambiados en nuevas constelaciones múltiples y fluctuantes. Es entonces cuando estas prácticas artístico-culturales burlan el afán de totalización unificante de la ideología. Es entonces cuando se muestran capaces “de trasuntar un pensamiento articulado, pero también sus vacilaciones y desfallecimientos, las zonas más oscuras en que se gesta la ideología, recogiendo los conflictos y contradicciones de su tarea interpretativa de una realidad concreta” a través de lo que deja *residuos*.<sup>10</sup>

La caracterización del detalle, del fragmento, del residuo, niega la totalidad histórica en que se insertan las obras “completas”, “monumentales”, “las grandes narrativas” al patentizar los escollos y las carencias inherentes a cualquier sistema. De esta forma, el arte y la cultura ha vuelto la mirada a lo pequeño, lo marginal, lo intrascendente. En vista de esto, la periferia, el margen, el borde, el residuo, el remanente se revalora como instancia privilegiada de contemplación, señalamiento y discusión social y artística. Gracias a su independencia del compromiso ideológico, el margen permite jugar con el sentido en lugar de darle sentido o interpretación al acto cultural.<sup>11</sup> Así, el margen

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>11</sup> “En cercanía de operaciones todas ellas destinadas a recalcar la materialidad del significante visual o textual como plano y secuencia de crítica del



es territorio de enunciación, es importante subrayar este cambio de valoración de la experiencia marginal, ya que de ser considerada un no-lugar pasa a conformar una bien cimentada plataforma crítica:

Más allá del realismo topográfico de una mera localización en las fronteras del sistema de poder, el margen sirvió de concepto-metáfora para productivizar el descarte social de la marginación y de la marginalidad, reconvirtiendo su sanción en una *postura enunciativa* y en la *cita estética* de una neoexperimentalidad crítica de los bordes de identidad y sentido. Ese concepto-metáfora que planteaba la tensionalidad crítica del límite (artístico y biográfico, genérico-sexual) como zona desde la cual hacer vibrar la pregunta sobre cómo operan las demarcaciones territoriales del poder simbólico, proyectaba el modelo de un nuevo tipo de crítica social que buscaba desorganizar las reglas de composición del orden que le dan sistematicidad al poder desde el *entremedio* de sus lógicas de funcionamiento simbólico y comunicativo.<sup>12</sup>

De esta forma, las armas analíticas que propone Richard no hablan de un yo escindido (originado en el romanticismo), sino de un yo fragmentario sin posibilidad de reunión. No apuestan a favor de la comprensión de la monumentalidad histórica y narrativa, sino por la preeminencia de lo efímero y contraéptico. Sus recursos estilísticos provienen de todas las disciplinas y en su conjugación desvirtúan su función y sentido o originales resemantizándose:

El sujeto postulado por las nuevas estéticas ya no coincidía con la identidad profunda y verdadera de la moral humanista que aún confiaba en la integridad del sujeto como base plena y coherente de representación del mundo. El sujeto del arte y de la literatura de la “nueva escena” era ese “no-sujeto, el sujeto en crisis, desconstruido, fragmentado en múltiples pulsiones”, que se expresaba a través de la biografía personal en respuesta

---

significado, ese nuevo discurso fue explorando bordes de pensamiento que manifestaban un deseo de *experimentación con el sentido* más que de *interpretación del sentido*. *Ibid.*, pp. 70 -71.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 65.

al fracaso de los grandes delineamientos ideológicos de la identidad colectiva. Esas expresiones disminuidas de una identidad frágil, temblorosa, no calzaban con el Sujeto de la resistencia —trofeo del ideario progresista— que la cultura solidaria erigía en garante de una moral compensatoria. La “nueva escena” sabía que “lo que antes fue la épica de los actos y la certeza del sentido” no era hoy sino “retazo biográfico de una historia destrozada, testimonio hilachento de la bandera que flamea todavía, a media asta”. Sólo le cabía armar entonces una *contraépica* echando mano a registros intermedios, desenfanzados, como, por ejemplo, lo doméstico o lo urbano cuyos íconos, en palabras del artista visual Carlos Altamirano, “son silenciosos e indiferentes, y sus destellos de sentido son opacos. No pregonan ni desafían, no tienen medallas que ostentar ni heridas de consideración”. El sujeto de esa *contraépica* era también el sujeto dividido en una multiplicidad esquizoide de fracciones de subjetividad abiertas al vértigo de las desconexiones, el sujeto extraviado en el laberinto de un yo que “se busca en continuos reflejos, en repetidos ecos, a través de distintas máscaras”, entregado a “la gran movilidad y el constante equívoco del juego de espejos, escenarios, maquillajes, disfraces” y cuyos escritos “integran la violencia cotidiana al discurso mismo donde no es sólo explícita mención sino que puede percibirse en quiebres, roturas sintácticas, ambigüedades fonéticas, juegos semánticos, desplazamientos de significados: decir rudo de una voz que se pronuncia sin acatar en el cambio de persona gramatical, la indeterminación sexual por el continuo traslado del masculino al femenino”.<sup>13</sup>

## ELEMENTOS DE ANÁLISIS DE LA POÉTICA DEL DESARREGLO

La postulación de una práctica analítica que permita comprender los nuevos fenómenos culturales producidos dentro de la realidad peculiar del Chile de las tres últimas décadas del siglo XX, fue configurada a la luz de esa instancia política específica, pero creemos que no es sólo operante dentro de ese contexto. Muy por el contrario, ayuda a entender una serie de aconteci-

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 63-64.

mientos tanto artísticos como culturales que comenzaron a manifestarse como inclasificables y, que en el caso chileno, se mostraban fuera de los bandos políticos tradicionales; no se trataba de arte oficial pero tampoco de arte disidente. Este sustrato político, siempre presente, era menos perceptible en sociedades menos dicotomizadas. No obstante, las características, tanto temáticas como estilísticas, delineadas por Nelly Richard son ubicables en manifestaciones producidas en distintas realidades nacionales y, por lo tanto, las herramientas analíticas postuladas pueden aplicarse en su comprensión.

En vista de lo anterior, hemos decidido discutir estos elementos analíticos agrupándolos de la siguiente forma: primero discutimos lo inaprensible de los símbolos por su renuencia a la significación, después exponemos una serie de marcas textuales que entendemos como la importancia de lo fragmentario. En tercer lugar, se discute el objetivo destructivo que subyace a estas manifestaciones situadas fuera de la convención para, por último, describir el carácter transgresor y crítico de toda la experiencia.

Al acometer la aproximación analítica de las propuestas estéticas del grupo CADA o de los artistas conglomerados bajo el nombre de “nueva escena”, el espectador era embargado por una inoperancia de las categorías interpretativas que poseía. Richard hace de esta peculiaridad la primera virtud de estas manifestaciones al indicar que la poca aprensibilidad de significación era premeditada y no una deficiencia técnica. El signo así se encontraba perennemente en formación, en tránsito, no totalmente inteligible, solidario al desfase y por lo tanto a la polisemia al proponer no una significación certera, sino varias posibilidades de significación sin hegemonía de una sobre las demás. Es más, estos signos en tránsito no apuestan a la linealidad ni a la lectura de conjunto, por el contrario proponen una lectura de la discontinuidad; es decir, la comprensión del todo no arma una unidad coherente sino brinda una serie discontinua, intermitente. Aunado a estos dos fenómenos, se encuentra la

necesidad de acercarse a estas experiencias desde una perspectiva multidisciplinaria que utilice diferentes planos de valoración provenientes de distintas disciplinas, tantos como exija el objeto en cuestión, esto se debe a que las prácticas culturales y artísticas presentan un alto grado de heterogeneidad estructural, estilística y temática en un movimiento que Richard denomina como indisciplina genérica en el que “el amalgamaje de ‘vida y obra (artística y teórica)’ interpelaban provocativamente desde ‘la transgresión y la marginalidad (sexualidad, lingüística y simbólica)’”.<sup>14</sup> De esta forma, la evaluación de una obra se dificulta por la hibridez que presenta.

En vista de este orden discontinuo, heterogéneo y poco claro en su intencionalidad, el espectador debe fijar su atención en la naturaleza e importancia de lo fragmentario. Debe explorar la riqueza dentro de lo errático de un signo incompleto. La autora, en diferentes momentos de su texto, destaca el carácter fragmentario de la experiencia artística contemporánea. La obra se expresa por medio del detalle, de la traza, del fragmento, del trozo, del tramo, del pedazo, del instante; todos estos términos apelan a una experiencia inacabada, sin inicio ni fin concretos que desquicia la comprensión al no poder restituir una explicación ni armónica ni coherente del todo porque el “todo” como unidad de autosignificación no interesa; la fragmentariedad deviene así en la constatación de lo discontinuo, del proceso social irremediabilmente fracturado, pero que pretende presentarse como unitario. Así lo entiende al comentar una de las “acciones de arte” emprendidas por el grupo CADA: “Arman una serie de alteraciones locales de la trama urbana que se producen por *tramos* y que desmienten la figura maximalista del “sistema total”.<sup>15</sup>

En el mismo sentido podemos entender la importancia de lo efímero como cuestionador de la hegemonía histórica cuando comenta los aportes de la “nueva escena”:

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 75. Las comillas de la autora se abren, pero no se cierran.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 45.

Mientras la cultura de la izquierda tradicional le reasignaba trascendencias a la historia como desenlace redentor, la "nueva escena" jugaba —anti-historicistamente— a que los signos estallaran en lo efímero de una poética del acontecimiento: "trinchera de la discontinuidad, del pedazo, de la acción relámpago".<sup>16</sup>

De la misma manera se comprende la poca aprensión de los fragmentos simbólicos que en su necesidad de negar la clasificación no permiten su encapsulamiento: "Trabajaban la erraticidad del fragmento y 'la memoria desilusionante del deshecho como restos de sentido en precarios tránsitos que escapaban a la grandilocuencia de las grandes síntesis abarcadoras.'"<sup>17</sup> El pedazo entonces se erige como la marca textual a través de la cual se cuestiona cualquier síntesis de amplio espectro, cualquier mirada totalizante, cualquier explicación de conjunto.

La manifestación literaria de esta técnica se denomina como "narrativa del residuo", en la cual no se lee un conjunto con coherencia interna, sino un texto desecho. Tenemos acceso a restos que han permanecido después del desarreglo, se trata de huellas o indicios que niegan el orden anterior del que formaban parte y proponen la duda, la falta de sentido, la sospecha como efecto estético buscado; es decir, no reifican al lector sino que lo dislocan:

La poesía y la narrativa chilena del mismo periodo se encargaron también de escindir las narraciones hegemónicas, de fisurarlas con palabras hostiles a la consigna de una verdad oficial. Esta consigna se vio amenazada cuando la llenaron de dudas "los puntos suspensivos, las repeticiones, los intersticios por donde el significante deja ver sus faltas, sus carencias".<sup>18</sup>

Como se aprecia, el texto entonces no atiende a la necesidad del lector de ser reconciliado con su entorno, por el contrario, le adjudica un papel de testigo del caos verbal, cual detective que

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 46. La autora abre las comillas, pero no las cierra.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 25-26.

debe recoger evidencias de un desarreglo y no secciones significativas de una totalidad:

Sólo una precaria narrativa del *residuo* fue capaz de escenificar la descomposición de las perspectivas generales, de las visiones centradas, de los cuadros enteros: una narrativa que sólo “deja oír restos de lenguaje, retazos de signos”, juntando hilos corridos y palabras a maltraer.<sup>19</sup>

La lectura es en tal caso una puesta en abismo tanto de la realidad textual como del lector al contradecir los sistemas de comunicación verbal y estética en aras del vacío, de la negación de cualquier verdad totalizadora. El texto se convierte en escritura en fuga al marcar la significación en el espacio de la carencia de ella, el intersticio; al señalar que cualquier postulación puede ser relativizada por un comentario parentético, al herir la solemnidad contenida en cualquier tipo de discurso mediante la parodia, al desbaratar la consistencia de cualquier sistema al desmontarlo utilizando la desconstrucción. El discurso hegemónico, por tanto, se despedaza y no invita a su reconstrucción:

Escritos “integran la violencia cotidiana al discurso mismo donde no es sólo explícita mención sino que puede percibirse en quiebres, roturas sintácticas, ambigüedades fonéticas, juegos semánticos, desplazamientos de significados: decir rudo de una voz que se pronuncia sin acatar en el cambio de persona gramatical, la indeterminación sexual por el continuo traslado del masculino al femenino”.<sup>20</sup>

Nos enfrentamos a una gramática de la discontinuidad, de la contraépica que captura en sus páginas al marginal sin intención de redención, no al antihéroe; que desdibuja los límites de cualquier tipo al fusionar los planos y territorios que delimitaba; que documenta la carencia de identidad (que certeramente califica la autora de “des-identidad”); que describe la vaguedad

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 26-27.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 64.

de la existencia cotidiana, doméstica y que presenta sin propósito amarillista la inversión genérica y la diversidad sexual.<sup>21</sup>

Dentro del marco militarista, autoritario y masculinizado de la dictadura chilena era central parodiar este discurso desde adentro a través de la focalización de las pequeñas narrativas de los seres que deambulan en el margen del poder, pero que por medio del documento y el testimonio socavaban la estructura de poder al aceptar y refutar de manera simultánea ser el límite necesario para sostener la verdad de la autoridad.

Es así como estas manifestaciones artísticas, principalmente literarias y testimoniales, toman el desecho genérico constituido por lo no masculino-heterosexual (la femineidad, las homosexualidades, el travestismo, el transgénero) como recurso paradigmático y paradójico del sistema que se ha puesto bajo examen. La narración de estas diferencias es paradigmática, ya que evidencia el hecho de que nadie se sabe atener a la norma perfectamente, de que la diferencia surge en el seno mismo de la unidad, es más; que dicha diferencia le es esencial a la norma para acotarla y delimitar sus barreras de normalidad, de aceptación, de integración cuando la diferencia acepta como propio el territorio de lo marginal, del borde. Pero a la vez es paradójica, ya que estas diferencias abandonan el papel de subyugación, de mudez, y se erigen como instancia de opinión al develar las incongruencias de los mismos sistemas autoritarios que primero las prohíjan para después proscribirlas:

Situadas en la periferia de esa "verdad" ya catalogada y recuperada por la sociología de la marginalidad, las nuevas estéticas del testimonio no buscaron rellenar los huecos de identidad con palabras de consuelo. Prefirieron desnudar —en esos huecos— la falta de todo, la carencia, y reestetizar esa carencia como desfiguración del todo a través de "figuras en abismo

<sup>21</sup> Estos conceptos se encuentran de forma difusa en los diferentes ensayos que componen el libro, no obstante una mayor atención en ellos se encuentra en la página 46 y en el largo segmento, citado en el apartado anterior, de las páginas 63 a la 64.

vaciadas de toda interioridad" que ya no alcanzaban el peso confirmativo de una referencialidad valórica que sirviera, amparadamente, de guía de conciencia social.<sup>22</sup>

El propósito perseguido al demostrar estas diferencias era desenmascarar el sistema que en su afán unificador necesita de la propia diferencia para justificarse:

Voces retocadas que hiperficcionalizaron la "verdad" representacional del testimonio mediante torsiones y contorsiones genérico-sexuales (la femineidad, el travestismo), sometiendo así a chantaje y extorsión el patrón militarista y patriarcalista de la identidad dominante y su masculinidad reglamentaria.<sup>23</sup>

Toda la propuesta analítica se sostiene por una valoración positiva y de función altamente crítica del margen, de lo periférico, de lo que se sitúa en los bordes como posición privilegiada de contemplación y argumentación del sinsentido social, de la falla estructural, de la relatividad del objetivo totalizador de las ideologías de cualquier signo. La estaba en el borde, en el "fuera de marco", no sólo tiene mucho que decir en nombre propio, también arroja una luz distinta sobre el centro.

## DOS EJEMPLIFICACIONES LITERARIAS

La dictadura y el posterior proceso de democracia civil colocaron al quehacer cultural chileno frente al cuestionamiento de las estructuras de poder por sí mismas. No se trataba de denostar el régimen militar a favor de las opciones democráticas; tarea esta última que el trabajo cultural disidente se encargó de realizar. Por el contrario, la "nueva escena" comprendió que en un nivel básico —estructurador y fundacional— los gobiernos tanto

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 30.



militares como civiles comparten un principio de autoridad patriarcal y masculinizado que coloca en los márgenes a las manifestaciones de todo tipo que no responde a sus expectativas reglamentarias. Es decir, el poder ejercido bajo cualquier signo ideológico constriñe y descarta la diferencia; por ello la crítica ejercida desde las nuevas propuestas culturales no se abocó a transgredir los límites establecidos, de haber procedido de esta forma la rebeldía hubiese reafirmado el estado de las cosas; sino que se dedicó a acorralar la falta de coherencia y de cohesión del sistema de poder que siempre pretende exhibirse como ordenado, lineal y progresivo:

La “nueva escena” buscó elaborar tácticas *intersticiales* de subversión de las pautas de autoridad, multiplicando pequeños márgenes de insubordinación de los signos dentro del sistema de puntuación represiva: “no se trataba sólo de saltarse las reglas del juego —reafirmación siempre de esas reglas— sino de acotarlas en su sinsentido. Poner en escena así al llevarlas a su exceso simbólico, sus límites. Y mostrar a la vez un procedimiento que se disparó entonces hacia la corporalidad, la biografía sexual, el tramado suburbano y las estéticas callejeras, la cotidianeidad popular y la domesticidad femenina, como planos y secuencias de vida que debían ser intervenidos y reformulados anti-autoritariamente. Se trataba precisamente, para las nuevas estéticas, de superar el modelo coyunturalista de “una crítica restringida al orden autoritario”, para traspasar esa crítica al resto de los órdenes discursivos complejamente imbricados en las problemáticas de la dominación cultural y de la violencia simbólica. Se trataba de que la pasión de la “nueva escena” por el desmontaje del sentido, la hicieran pasar de la crítica del *poder en representación* (el totalitarismo del poder oficial) a la crítica de las *representaciones de poder*: es decir, a una crítica de las figuras-de-sistema que reiteran la violencia de la intimidación discursiva en cada serie de enunciado, cadena gramatical, subordinación de frases.<sup>24</sup>

Como es posible apreciar, la propuesta cultural no se queda en el mero y primario acto rebelde de señalar a un opresor específico revestido de una ideología de cierto color, sino de develar

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 66.

las incongruencias que todo ejercicio de autoridad conlleva; con lo cual la crítica propuesta renuncia a la referencialidad que la motiva para describir un proceso más universal, más ubicuo trans-históricamente: abandona la crítica del “poder en representación” para dirigirse hacia la crítica de las “representaciones del poder”.

En este contexto cuestionante de “dominación cultural y violencia simbólica”, las transgresiones genéricas de todo tipo parecen haber tomado la posición de avanzada al debatir la validez de los moldes de expresión cultural, artística y social. En las siguientes ejemplificaciones de esta crítica de las representaciones del poder, hemos elegido discutir algunos casos donde se parte de la diferencia erótica y representacional para explicar cómo se cuestiona la hegemonía cultural, procurando seguir las propuestas de Nelly Richard.

En *Cómo me hice monja*, César Aira describe una pequeña familia de clase media que vive en una provinciana ciudad argentina. La anécdota recuerda en muchos aspectos a las novelas de Manuel Puig, en ambas se siente la rutina de la vida modesta, las pequeñas aspiraciones de ascenso económico, las minúsculas tragedias personales, los prejuicios y sinsabores de las capas medias. Sin embargo, Aira hace surgir en medio de este contexto la voz disidente con autoridad, ya que la narración está en boca del hijo único de esta familia y en la mayor parte del texto, el lector tiene conocimiento de la forma en que este infante procesa los acontecimientos a su alrededor. Aunado al privilegio de la voz narradora, el autor le ha agregado el hecho de que este niño reflexiona sobre sí mismo en voz femenina, lo cual produce un choque de significaciones, ya que el texto constantemente nos señala que se trata de un niño y, sin embargo, se autocalifica como “tonta”, “aterrada” o afirma tajantemente que las estaciones cambiaban y que “yo misma cambiaba” o que en ocasiones “me pasaba de lista”.

La subversión genérica, travestismo verbal, sorprende aun más cuando el lector se entera que el personaje tiene apenas seis

años, se apellida Aira y tiene plena conciencia de que está contando una historia frente a un auditorio variopinto. Además, el texto nunca cuestiona la validez o razón de esta autoconciencia femenina. Este último punto nos parece de suma importancia, ya que uno esperaría un personaje masculino pensándose en femenino como un acto volitivo propio de la identidad sexual socializada en la adolescencia o después, como una especie de desafío a la homogeneidad imperante. Si éste fuera el caso, estaríamos frente a una especie de documento típicamente disidente. Por el contrario, estamos frente a una narración más inquietante, ya que en ningún momento se satisface tanto la curiosidad como el deseo normativo del lector de averiguar la razón o raíz de este peculiar proceder verbal. De esta forma se disloca la lectura y su percepción, ya que de brindar una genealogía de dicho proceder verbal y mental supondría, de una u otra forma, la detección de la “falla” que produjo la diferencia. Nada más alejado de los intereses del autor para quien la diferencia verbal del “niño Aira” es un hecho actuante. Por ejemplo, en las primeras páginas del texto surge una desavenencia entre el padre y el hijo a propósito de las bondades de un helado, el uso del diálogo con acotación que especifica lo que estamos comentando y del monólogo interior que potencia el cuestionamiento de la identidad sexo-genérica plantean esta convivencia desnormalizada, pero no conflictiva, del uso indiscriminado de la designación genérica:

En circunstancias normales el llanto me habría impedido contestarle. Siempre tenía las lágrimas a flor de ojos, como tantos chicos hipersensibles. Pero un rebote del gusto horrendo, que me había bajado hasta la garganta y ahora volvía como un latigazo, me electrizó en seco.

—Gggh...

—¿Qué?

—Es... feo.

—¿Es qué?

—¡Feo! —chillé desesperada.

—¿No te gusta el helado?

Recordé que en el camino me había dicho, entre otras cosas cargadas de una agradable expectativa: “vamos a ver si te gusta el helado.” Claro que

lo decía dando por supuesto que sí me gustaría. ¿A qué chico no le gusta? Los hay que, adultos, recuerdan su niñez como un prolongado pedido de helados y poca cosa más. Por eso ahora su pregunta tenía una resonancia de incrédulo fatalismo, como si dijera: “No puedo creerlo; también en esto tenías que fallarme.”<sup>25</sup>

Notemos que la situación hace que el personaje califique alternativamente su proceder como “desesperada”, para inmediatamente después incluirse en la norma a través de la pregunta retórica “¿A qué chico no le gusta?” Esta alternancia es la que desquicia la lectura al mostrar un traslado fluido de una denominación genérica a la otra, si el personaje se fijara en una única identidad genérica el relato se convertiría en una narración convencional en el sentido que habría clasificaciones preexistentes para su comprensión; pero al texto le interesa mostrar lo espurio de toda clasificación al respecto y así cuestiona la validez de los actos clasificatorios y definitorios:

Una primera base axiomática del discurso del poder autoritario – totalitario consiste en su fanatización del orden como principio clasificatorio de discursos e identidades. Es la rigidez dictotómica [*sic*] de la separación entre lo superior y lo inferior, lo exterior y lo interior, lo claro y lo oscuro, lo puro y lo contaminado, etc. ..., la que estructura categorialmente el simbolismo mítico-político que inspira los discursos fundacionales.<sup>26</sup>

Otra huella clara de esta nueva práctica cultural es la parodia de los discursos y los recursos del poder, de la autoridad. El texto de Aira no es ajeno a esta puesta en evidencia de las estructuras del poder. En la escuela, la maestra del primer año pontifica a sus alumnos en contra del niño Aira por extraño:

—Yo digo siempre la verdad. Yo verdo siempre la digo. Yo niños. Yo soy la Verdad y la Vida. Yo vido. La verda. La niños. Soy la segunda mamá. La mamuda segú. Yo los quiero a todos por igual. Yo los igualo a todos por

<sup>25</sup> César Aira, *Cómo me hice monja*, Joaquín Mortiz, México, 1996, p. 11.

<sup>26</sup> Richard, *op. cit.*, p. 56.

mamá. Les digo la verdad por amor. La amad por verdor. La mamá por manor. ¡Por segunda verdanda! ¡A todos! ¡A todos! Pero hay uno... Uro hay peno... Uy ay pey...<sup>27</sup>

Una de las primeras figuras de autoridad que conoce un infante fuera del ámbito familiar es sin duda la escuela y sus profesores. En este caso, la maestra de la invocación se nombra verdad y vida, es decir autoridad. Pero con unos cuantos vocablos que poco a poco se van descomponiendo el discurso se vuelve ininteligible y onomatopéyico, la parodia se consuma al destruir el lenguaje de la autoridad.

La parodia, el humor, al socavar las estructuras del poder y evidenciar lo fútil de sus cimientos y su proceder continúa en Aira, sin embargo es importante señalar que este registro humorístico está sólo mencionado como posibilidad paródica en Richard. Sus ejemplificaciones son sombrías, extremadamente serias y angustiantes porque remiten al callejón sin salida de la sinrazón política. En “La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Nacional)”. Pedro Lemebel teje un texto que retrata la fiesta de año nuevo que celebraba el inicio del año 1973 en Santiago de Chile. Son variados los temas que toca el autor, el travestismo, las diferencias sociales, el gobierno de Allende y la polarización social que produjo, el advenimiento de la dictadura y del sida, el descarte del afeminado a favor de un tipo de homosexual viril e higiénico. Se trata de un texto abigarrado, directo, fuerte y crítico. Una vez que la cena de año nuevo ha terminado, los participantes amontonan los huesos del pavo y alguien coloca en la cúspide la bandera chilena. Sabemos de los acontecimientos funestos que esperaban a Chile en 1973, la escena que narra Lemebel parece emblemática de ese futuro:

Al comienzo fue el bochorno sonrojado de la dueña de casa disculpándose, cuando paraban la cumbia y las regias gritaban: “Ataja ese pavo niña”,

<sup>27</sup> Aira, *op. cit.*, p. 56.

pero después el alcohol y la borrachera transformó la vergüenza en un juego. Por todos lados, las locas juntaban huesos y los iban arreglando en la mesa como una gran pirámide, como una fosa común que iluminaron con velas. Nadie supo de dónde una diabla sacó una banderita chilena que puso en el vértice de la siniestra escultura. Entonces la Pilola Alessandri se molestó, e indignada dijo que era una falta de respeto que ofendía a los militares que tanto habían hecho por la patria. Que las locas rascas no sabían de política y no tenían respeto ni siquiera por la bandera. Y que ella no podía estar ni un minuto más allí, así que le pasaran los visones porque se retiraba. ¿Qué visones niña?, le contestó la Chumilou echándose aire con su abanico. Aquí las locas rascas no conocemos esas cosas. Además con este calor. ¿En pleno verano? Hay que ser muy tonta para usar pieles, linda. Entonces el grupo de pitucas cayeron en cuenta que hacía mucho rato no veían las finas pieles.<sup>28</sup>

La narración de Lemebel se sitúa en los bordes sociales (la fiesta de barrio), el conflicto de clases convertido en el barullo producido por la pérdida de las pieles que portaban los travestí acomodados como signo de desubicación temporal (utilizar ropa de invierno en verano como un pretendido símbolo de estatus), la identificación entre poder militar y concepto de nación, la pirámide de huesos como único monumento posible de ser erigido en el ámbito descrito, la noción trastocada del yo al optar por una identidad travestí diferenciada. Los pudientes conservan su apellido como rasgo identitario y diferenciador: “la Astaburuaga”, “la Zañartu”; mientras que sus contrapartes de barriada dan por perdido todo rasgo de identidad oficial al ser nombrados, por ejemplo, “la Chumilou”, “la Palma” en donde el lector se pierde al desconocer la razón de esas denominaciones. En este sentido las reflexiones de la ensayista resultan muy iluminadoras:

Voces retocadas que hiperficcionalizaron la “verdad” representacional del testimonio mediante torsiones y contorsiones genérico-sexuales (la femi-

<sup>28</sup> Pedro Lemebel, “La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular)”, en *Loco afán. Crónicas de Sidario*, LOM ediciones, Santiago de Chile, 1996, p. 14.

neidad, el travestismo), sometiendo así a chantaje y extorsión el patrón militarista y patriarcalista de la identidad dominante y su masculinidad reglamentaria.<sup>29</sup>

Recordemos que el texto contenido en *Loco afán* recrea los tiempos del gobierno popular y de la amenaza militar, y es debido a esa ubicación temporal que su posición crítica se agudiza al mostrar una variante de la incertidumbre social en medio de un festejo que el paso de los acontecimientos revelaría como mueca triste, como un afán perdido por festejar un futuro que se tornó sombrío.

Resulta también importante destacar el manejo de la des-identidad, los personajes tienen poder de movimiento y de palabra gracias a la adopción de una identidad prestada, del travestismo y su inubicación tanto en el régimen de izquierda como el de derecha. En este orden de cosas, es significativo la falta de historia personal de los personajes de Lemebel, el único conocimiento que tenemos de ellos es el que se expresa en las situaciones descritas, son personajes en situación como constatación de identidades que se encuentran en constante proceso de generación y destrucción. De nueva cuenta, las reflexiones postuladas por Richard acerca del “yo inesencial y desechable” (cuando actualiza las reflexiones de Walter Benjamín) resultan elocuentes:

La dictadura chilena empujó la fragmentariedad del testimonio hacia extremos de creatividad en los que maniobras estilísticas, subterfugios técnicos y artificios ficcionales, perfeccionaron la sub-versión del género para darle merecida elocuencia al yo “inesencial, desechable” que recogía Benjamín: jirón de identidad, residuo narrativo, desecho lexical, basura tecnológica, errata sexual y falta de géneros.<sup>30</sup>

La basura lexical, la errata sexual, la falla genérica se presentan en varios textos recientes de diferentes latitudes latinoame-

<sup>29</sup> Richard, *op. cit.*, p. 30.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 30-31.

ricanas. Es significativo que estos textos respondan de manera similar al desarreglo existencial de la década de los años noventa. Por ejemplo, en las narraciones del regiomontano Joaquín Hurtado y en las novelas del peruano-mexicano Mario Bellatin, en las cuales se aborda el travestismo sexual, lingüístico y simbólico como posición para cuestionar las categorías de salud / enfermedad, masculino / femenino, centro y margen; de forma análoga al proceder de Aira y Lemebel y como lo caracteriza Richard.<sup>31</sup>

Resulta casi innecesario señalar que es totalmente entendible la imposibilidad estructural de utilización del humor en el contexto de Lemebel y en los temas que abordan Hurtado y Bellatin. Se comprende entonces su ausencia en la propuesta de Richard, para quien este tipo de textos responden a la fragmentarización del yo y la obsolencia de las narrativas abarcadoras:

Figuras que entrelazaron temas como los de la rotura de la unicidad del sujeto como matriz de representación universal, de la dispersión de los sentidos como resistencia al control dominante de una interpretación monológica de la cultura, de la heterogeneidad de los cuerpos y de las voces como no sujeción al canon de la autoridad fundante del origen y del centro.<sup>32</sup>

El tipo de textos que hemos comentado responden al imperativo que Richard le adjudica a la cultura contemporánea realmente valiosa; frente a expresiones culturales que aquietan al yo, las manifestaciones aquí nombradas inquietan a la identidad, lo hacen dudar de la proyectada contundencia del sentido único de los procesos artísticos y sociales.

La labor reflexiva de Nelly Richard está motivada por la ausencia de valoración justa de una serie de acontecimientos artís-

<sup>31</sup> Véase Joaquín Hurtado, *Laredo Song*, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, Monterrey, 1997 y Mario Bellatin, *Tres novelas*, Ediciones El Santo Oficio, Lima, 1995.

<sup>32</sup> Richard, *op. cit.*, p. 67.



ticos que no entraba en las rígidas clasificaciones de arte oficial y arte disidente. La autora expone cómo las formas clasificatorias previas, provenientes de la sociología principalmente, no atinaban a comprender este nuevo arte al que tan sólo podían colocarle el calificativo de “desviante”; sin poder notar que esa era su primera virtud y que por lo tanto, era necesario crear un nuevo aparato analítico para acercarse al nuevo fenómeno.<sup>33</sup> Así, Nelly Richard ha alimentado una estética de la marginalidad, no como instancia que espera la reivindicación al integrarse al centro; muy por el contrario, la ubicación en el borde permite un ángulo de observación particularmente crítico donde es posible desenmascarar los sinsentidos de la sociedad que produce la misma diferencia, el “fuera de marco”. Detrás de la propuesta subyace una intención política clara en la que la “pluralidad cultural indiferenciada” se conciba como “diferenciaciones significativas” y en la que las relaciones existentes entre cultura, política, ideología y sociedad se entienden como una tensión fecunda que reditúa en una crítica del poder en su más amplia acepción:

Repensar las relaciones entre cultura, ideología y política, como relaciones gobernadas por una tensión ineliminable que es la clave de la dinámica cultural, en la medida en que cultura y política son instancias disimétricas y, por regla general, no homológicas”, y pensar también esas relaciones no como invariables “sino como producto de las formas de la cultura y de las funciones de la ideología y la política en momentos determinados de una sociedad”, expuestas entonces a inevitables ajustes y reconversiones.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Al respecto se puede ver *ibid.*, p. 75.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 90-91.



La primera edición de *El ensayo mexicano moderno*<sup>1</sup> apareció a mediados de 1958, con los números 39 y 40 de la colección letras mexicanas del Fondo de Cultura Económica. La selección del material fue encargada a José Luis Martínez, quien estaba a unos meses de cumplir los 40 años y era considerado el crítico literario más prestigiado de su generación, amén de un puntilloso historiador de nuestra literatura. Entre los libros que había publicado en esas fechas, se pueden mencionar *La emancipación literaria de México* (1955),<sup>2</sup> que le garantizaba un lugar en la historia de nuestras letras, y *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949*,<sup>3</sup> de obligada y reiterada consulta. Por más de sesenta años sus trabajos han sido tan pertinaces y reveladores como el paso del

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

<sup>1</sup> José Luis Martínez. *El ensayo mexicano moderno*. Introducción, selección y notas de ... México, FCE, 1958. 2 vols. (Letras mexicanas, 39 y 40).

<sup>2</sup> José Luis Martínez. *La emancipación literaria de México*, México, Ant. Libr. Robredo, 1975. (México y lo mexicano, 21).

<sup>3</sup> José Luis Martínez. *La literatura mexicana siglo XX. 1910-1949*. México, Ant. Libr. Robredo, 1949-1950. 2 t, t. I Primera parte, 1949 (Clásicos y Modernos, 3); t. II Segunda parte, Guías bibliográficas, 1950 (Clásicos y Modernos, 4).

tiempo, al grado que bien se puede afirmar, parafraseando a Luis Hars respecto a Borges (“No se sabe si él escribió sus libros o si sus libros lo escribieron a él”), que pronto llegará el día en que no se sepa si José Luis Martínez estudió la literatura mexicana o la literatura mexicana lo estudió a él.

En la primera edición de *El ensayo mexicano moderno* figuraron cincuenta y seis autores, treinta y dos en el primer volumen y veinticuatro en el segundo. El primer tomo incluyó a escritores nacidos en el siglo XIX, Justo Sierra (1848-1912) inicia la lista que termina Daniel Cosío Villegas (1898-1976); el segundo, a quienes vieron la primera luz en el XX, el primero de ellos Jaime Torres Bodet (1902-1976) y el último Pablo González Casanova (1922). En total se publicaron ciento cuatro ensayos, setenta en el primer tomo y treinta y cuatro en el segundo. El más antiguo, “Estética de la prosa” de Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) fue escrito “ca 1893”,<sup>4</sup> el más reciente, “La propaganda o la nueva retórica” de Pablo González Casanova, fue publicado por *México en la cultura* el 14 de noviembre de 1954.<sup>5</sup> El más extenso, pues abarca treinta y cinco páginas, es “Meditaciones sobre México”,<sup>6</sup> escrito en 1947 por Jesús Silva Herzog (1892-1985) y el más breve, “Coro de hombres maduros” de Carlos Díaz Dufío (hijo) (1888-1932),<sup>7</sup> se compone de treinta y dos palabras, incluidas las cuatro del título.

En la segunda edición, aparecida en 1971, el primer tomo sólo presentó treinta autores, pues ya no aparecieron el prólogo a *La parcela*<sup>8</sup> de José López Portillo y Rojas (1850-1923) ni

<sup>4</sup> Manuel Gutiérrez Nájera, “Estética de la prosa” en *El ensayo mexicano moderno*, t. 1 pp. 85-89.

<sup>5</sup> Pablo González Casanova, “La propaganda o la nueva retórica” en *Ibid*, t. II, pp. 392-409.

<sup>6</sup> Jesús Silva Herzog, “Meditaciones sobre México” en *El ensayo mexicano moderno*, t. 1, pp. 329-363.

<sup>7</sup> Carlos Díaz Dufío (hijo), “Coro de hombres maduros” en *Ibid.*, p. 242.

<sup>8</sup> José López Portillo y Rojas. “Prólogo a *La parcela*” en *El ensayo mexicano moderno*, t. 1, pp. 78-84.

dos textos de Alfonso Junco (1896-1974): “Invitación a la lectura” e “Invitación a la naturalidad”.<sup>9</sup> En el segundo tomo, hubo más cambios. Por principio de cuentas, se prescindió de “Catarsis del mexicano”<sup>10</sup> de César Garizurieta (1904-1961) y de “El mexicano y el humanismo”<sup>11</sup> de Emilio Uranga (1921-1988); dos lamentables pérdidas, ya que se trataba de un par de estudios sobre el carácter del mexicano, el de Garizurieta centrado en algunos cómicos populares por los años cincuenta, en especial Cantinflas, que en latín significa “máscara”, y el de Uranga en su no siempre encomiable apego al nacionalismo. Después se cambiaron los ensayos de dos escritores: “El gran teatro del mundo”<sup>12</sup> de Rodolfo Usigli (1905-1979) fue sustituido por “Juan Ruiz de Alarcón en su tiempo”;<sup>13</sup> y “El reinado de la flor”<sup>14</sup> de Fernando Benítez (1912-2000) dejó su sitio a “Los indios de México”;<sup>15</sup> también se anexaron nuevos textos de autores ya incluidos en la primera edición: “El silencio de Cuauhtémoc resuena aún” de Jaime Torres Bodet,<sup>16</sup> “Camino de Demetrio Macías” de Mauricio Magdaleno (1906-1986),<sup>17</sup> “Un paisaje con olor a sangre” de Andrés Henestrosa (1906)<sup>18</sup> y “André Bretón o la búsqueda del comienzo” de Octavio Paz

<sup>9</sup> Alfonso Junco, “Invitación a la lectura”, “Invitación a la naturalidad” en *Ibid.*, pp. 429-433.

<sup>10</sup> César Garizurieta, “Catarsis del mexicano” en *El ensayo mexicano moderno*, t. II, pp. 136-158.

<sup>11</sup> Emilio Uranga, “El mexicano y el humanismo” en *ibid.*, pp. 385-391.

<sup>12</sup> Rodolfo Usigli, “El gran teatro del mundo”, en *El ensayo mexicano moderno*, 1a. de., t. II, pp. 169-178.

<sup>13</sup> Rodolfo Usigli, “Juan Ruiz de Alarcón en el tiempo”, en *El ensayo mexicano moderno*, 2a. de., t. II, pp. 180-204.

<sup>14</sup> Fernando Benítez, “El reinado de la flor” en *El ensayo mexicano moderno*, 1a. ed., t. II, pp. 297-302.

<sup>15</sup> Fernando Benítez, “Los indios de México” en *El ensayo mexicano moderno*, 2a. ed., t. II, pp. 359-385.

<sup>16</sup> *El ensayo mexicano moderno*, 2a. ed. t. II, pp. 33-44.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 252-260.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 265-267.

(1914-1998).<sup>19</sup> Finalmente, se añadieron selecciones de otros seis ensayistas: José Alvarado (1911-1974), Ramón Xirau (1924), Jaime García Terrés (1924-1996), Carlos Fuentes (1928), Juan García Ponce (1932- 2001) y Carlos Monsiváis (1938), así el número de autores del segundo tomo ascendió a veintinueve.

La tercera edición de *El ensayo...*<sup>20</sup> apareció en 2001. También presentó algunas adiciones, aunque mínimas, todas en el segundo tomo. De Jaime Torres Bodet se anexó “Reflexión sobre la muerte”,<sup>21</sup> en el que expone las razones que lo llevaron al suicidio; de Octavio Paz, “Higiene y represión” y “La doble llama”;<sup>22</sup> de Carlos Fuentes la “Introducción a *El espejo enterrado*” y la “Geografía de la novela”<sup>23</sup> y de Carlos Monsiváis “La hora de la tradición”,<sup>24</sup> escrito a propósito de la apertura de la nueva Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe. Los textos añadidos de Paz, Fuentes y Monsiváis están fechados en 1991, 1992 y 1993 por lo que, si se recuerda que el ensayo más antiguo, “Estética de la prosa”, es de 1893, la antología reúne textos que en conjunto abarcan un siglo. De esta manera, la tercera edición de *El ensayo moderno mexicano*, que al parecer es la definitiva, en total ofrece una selección de 118 ensayos (con la Introducción del compilador la obra tiene 119), 66 en el primer tomo y 52 en el segundo, de 59 escritores mexicanos, nacidos en un periodo que va de 1848 a 1938.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 435-448.

<sup>20</sup> José Luis Martínez (comp) *El ensayo mexicano moderno*, 3a. ed., México, FCE, 2001. 2 vols.

<sup>21</sup> Jaime Torres Bodet, “Reflexión sobre la muerte” en *ibid.*, t. 2, pp. 45-47.

<sup>22</sup> Octavio Paz, “Higiene y represión” y “La doble llama” en *ibid.*, t. 2, pp. 435-451.

<sup>23</sup> Carlos Fuentes, “Introducción a *El espejo enterrado*” y “Geografía de la novela” en *ibid.*, t. 2, pp. 602-615.

<sup>24</sup> Carlos Monsiváis, “La hora de la tradición” en *ibid.*, pp. 655-670.

En la introducción a la antología, José Luis Martínez se refiere a los dos creadores del género: Miguel de Montaigne y Francis Bacon; cita al francés respecto al juicio, ese instrumento necesario para el examen de toda clase de asuntos, y al inglés con motivo de las meditaciones dispersas (*dispersed meditations*); esto es, llevadas a cabo con métodos caprichosos y divagantes. Esos procedimientos mentales, en fin, por medio de los cuales Miguel de Montaigne —y eventualmente todos y cada uno de los cultivadores del género— “se ensayaba” (se probaba, se confrontaba) tomando como pretexto cualquier tema o asunto. Más allá de las diversas clasificaciones se pueden ofrecer de este género que privilegia el juicio, todas y cada una de ellas con sus inevitables aciertos y fallas, uno de los mayores aciertos del material presentado en esta antología es la rica muestra de las formas que puede adaptar el ensayo: un discurso como el de Justo Sierra en la inauguración de la Universidad Nacional, en el cual anima a los estudiantes a que busquen la verdad;<sup>25</sup> una conferencia, como la que lee Arturo Arnaiz y Freg ante la Asamblea General de la UNESCO, en México, el 7 de noviembre de 1947, para informar a los delegados de todo el mundo lo que México es, lo que ha sido y lo que desea llegar a ser;<sup>26</sup> un epigrama, como las filosas prosas de Díaz Duffo hijo;<sup>27</sup> un artículo periodístico, como las cotidianas obras maestras con las que José Alvarado y Salvador Novo regalaban a sus lectores; una crónica, como la que escribe Monsiváis en 1970 con motivo de un viaje a Oaxaca para observar un eclipse total de sol;<sup>28</sup> un trabajo erudito como el de Gastón García Cantú a propósito de las aspiraciones a la justicia social, esas utopías de los mexicanos;<sup>29</sup> o una disertación filosófica, como la de Leopoldo

<sup>25</sup> Justo Sierra, “Discurso en la inauguración de la Universidad Nacional”, en *ibid.*, t. I, pp. 57-79.

<sup>26</sup> Arturo Arnaiz y Freg, “Panorama de México” en *ibid.*, t II, pp. 477-494.

<sup>27</sup> Carlos Díaz Dufoo (hijo), “Epigramas” en *ibid.*, pp. 258-9.

<sup>28</sup> Carlos Monsiváis, “Dios nunca muere” en *ibid.*, pp. 618-651.

<sup>29</sup> Gastón García Cantú, “Utopías mexicanas” en *ibid.*, pp. 495-512.

Zea en torno a la filosofía en nuestras nacientes naciones americanas.<sup>30</sup>

Como cabría esperar, la mayoría de los autores incluidos son literatos, gente de letras que si bien cultivaron el ensayo, lo hicieron de manera secundaria, pues labraron su prestigio en otros géneros. He aquí una pequeña muestra: Justo Sierra fue poeta y cuentista, lo mismo que Gutiérrez Nájera y Amado Nervo. Artemio del Valle Arispe, Julio Torri, Francisco Monterde y Carlos Fuentes narradores. Poetas por encima de otra cosa son Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta y Octavio Paz; también figuran los dramaturgos como Salvador Novo y Rodolfo Usigli. No sería aventurado afirmar que de todos los hombres de letras seleccionados por José Luis Martínez, únicamente Alfonso Reyes y Ramón Xirau (quien para la mayoría de sus lectores resulta un filósofo, pues no pueden leer o apreciar a plenitud su obra poética escrita en catalán) basan su prestigio literario en primer lugar por su obra ensayista. Por lo demás, Agustín Yáñez viene a ser un novelista que escribió algunos ensayos, como Juan García Ponce y Ermilo Abreu Gómez. Jaime García Terrés resulta un poeta que incursionó en el ensayo, como antes que él lo hizo, para sólo citar un ilustre caso, Ramón López Velarde. Por lo demás, esta dedicación incidental al ensayo de ninguna manera significa falta de calidad en sus incursiones en el género.

Todas las corrientes de la literatura mexicana surgidas a partir del triunfo de la República están representadas en la antología: el Realismo con López Portillo, el segundo Romanticismo con Justo Sierra, el Modernismo con Nervo, la novela de la Revolución con Martín Luis Guzmán, el Ateneo con Torri, el Colonialismo con Genaro Estrada, el Indigenismo con Ermilo Abreu Gómez y la generación del Medio Siglo con Carlos Fuentes, por el lado de los prosistas; respecto de los poetas la presencia no es tan representativa, pero el grupo de Contemporáneos (Novo,

<sup>30</sup> Leopoldo Zea, "En torno a una filosofía americana" en *ibid.*, pp. 338-358.



Octavio Paz representa lo mejor de la poesía mexicana de la primera mitad del siglo xx. Una buena parte de los escritores reunidos en el primer volumen son los responsables del gran cambio cualitativo que dio la literatura mexicana en el periodo comprendido entre 1880 y 1925, cuando al menos medio centenar de nuestras mejores plumas —de Payno a Gilberto Owen, pasando por “Facundo”, Azuela y tantos más— pudieron viajar más allá de nuestras fronteras, ver el mundo y compararlo con la patria que habían abandonado temporalmente. En contacto con otras realidades nacionales, los escritores mexicanos pudieron expresar mejor a México.

Con el avance del tiempo, es posible advertir que las profesiones o los “modus vivendi” de los ensayistas reunidos paulatinamente fueron siendo más variados, como un reflejo de la sociedad mexicana. En los ensayistas nacidos en el siglo xix, cuando el índice de alfabetización del país pasó de 10 por ciento en 1821 a poco más de 30 por ciento a la vuelta del siglo, los estudios de abogacía, por cierto rara vez culminados con la obtención del título universitario, dominan de manera abrumadora la formación escolar de nuestros ensayistas, que en no pocos casos son autodidactas, como Amado Nervo; un arquitecto como Jesús T. Acevedo o un economista como Jesús Silva Herzog salen de la norma. Una buena parte de ellos ejerció el periodismo para ganarse la vida, otros hicieron carrera en el servicio público o en la academia, como los filósofos Alfonso Caso y Samuel Ramos, o el historiador Daniel Cosío Villegas. Con los nacidos en el siglo xx los abogados siguieron dominando, aunque el abanico de opciones se amplió, reflejando una sociedad con un 80 por ciento de alfabetizados. A los historiadores como Edmundo O’Gorman y Arturo Arnaiz y Freg y los filósofos como Leopoldo Zea, habrá que sumar sociólogos como Pablo González Casanova o pensadores que no admiten fácilmente alguna clasificación, como Fernando Benítez, Gastón García Cantú y Carlos Monsiváis.

Si bien el tema dominante de la antología es México (no podría ser de otra forma), nuestro país y lo mexicano son examinados a partir de dos grandes perspectivas: la primera es la artística, en especial la literaria; la segunda es la histórico-social. Ambas se entreveran en una buena cantidad de trabajos. No podría ser de otra manera, pues en nuestra tierra se forjan obras maestras de vidrio en plena calle y cualquier puesto de frutas se convierte en la más colorida de las estampas. Sería descomunal presentar un resumen, por más sucinto que fuere, de las ideas que se “ensayan” en los dos volúmenes; también intentar una selección de los mejores —resultaren cinco, diez o veinte—trabajos. Sin embargo, creo que se puede hablar del ensayo “más influyente” y de la idea más persistente, la más visible tanto en la escritura como en la realidad. “Notas sobre la inteligencia americana”<sup>31</sup> de Alfonso Reyes muy posiblemente sea el trabajo más célebre de los reunidos en la antología; fue la primera ponencia por parte del continente americano en la VII Convención del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, que se desarrolló en Buenos Aires del 11 al 16 de septiembre de 1936. El ensayista mexicano tenía 47 años y había sido testigo de la caída no de uno sino de varios mundos: el familiar, con el asesinato de su padre, el general Bernardo Reyes; el nacional, con el fin del porfiriato y el inicio de la Revolución mexicana; el europeo con el fin de “La Belle Epoque” y el estallido de la Gran Guerra. Desde 1913, a los 24 años, había sido una especie de peregrino del planeta, primero en Europa y después en América del Sur; buena parte de su labor intelectual de 1913 a 1936 había sido el establecimiento de puentes entre los dos continentes, el estudio de las simpatías y las diferencias entre el viejo y nuevo mundos. Alfonso Reyes era una “inteligencia” a la que nada de lo humano le resultaba ajeno; en su persona había una mentalidad siempre ávida de nuevos conocimientos. El hecho de haber

<sup>31</sup> Alfonso Reyes, “Notas sobre la inteligencia americana” en *ibid.*, t. 1 pp. 332-342.

nacido en una región que apenas era “una sucursal del mundo” jamás lo desanimó, sino que le ofreció una perspectiva diferente a la de los miembros de las metrópolis para acercarse a la mesa de la cultura. Llegó tarde, como todos los hispanoamericanos, que debieron liberarse de un régimen colonial regido por ideas propias del medioevo para, de golpe y porrazo, de revolución en revolución, enfrentar la vida independiente “saltando etapas”, realizando síntesis apresuradas del camino recorrido por la burguesía europea en bastante más tiempo. Se trató de un aprendizaje forzado que acostumbró a los hispanoamericanos a considerar como propios los instrumentos creados por Europa y nos permitió tener la visión europea de la realidad, enriquecida por la nuestra. Además, el hecho de no ser europeos impidió que cayéramos en el chauvinismo de considerar casos curiosos o exóticos a los demás. De esta forma, nuestra visión maduró de manera extraordinaria. Por ello, según asienta Reyes al final de su discurso, los latinoamericanos conquistamos “el derecho a la ciudadanía universal”. Así nos convertimos en integrantes de la aldea global, no de la que empezó a ser nombrada a finales del siglo y milenio pasados, sino la que ha existido desde el principio de los tiempos. La cultura constituye el primer fenómeno global, universal, ya que las creaciones culturales siempre han acompañado —y no pocas veces impulsado— al ser humano a doquiera que éste vaya, y siempre han estado esperándolo allí, dondequiera que haya sido su destino.

La lectura de los ensayos de Jesús Silva Herzog, Daniel Cosío Villegas, Gastón García Cantú y Arturo Arnaíz y Freg, escritos en los años en que el México surgido de la revolución tenía su primer presidente civil tras décadas de gobiernos militares, nos brinda la siguiente imagen de nuestra patria: un país a mitad del camino, que avanza, pero a medias, de manera desigual e irregular, sin lograr desprenderse de sus lastres y, por tanto, sin poder consolidar su desarrollo y hacer partícipe a la mayoría de su población de la justicia social. “México es un hermoso país...; pero todavía está en construcción y lo que importa es terminar

la obra y cuanto antes mejor”,<sup>32</sup> escribió en 1947 Jesús Silva Herzog, cuando había 22 millones de mexicanos, la mitad de ellos analfabetos; en 2005 hemos sobrepasado los 100 millones, de los cuales la mitad vive en la pobreza... Más de medio siglo después la consigna prevalece.

<sup>32</sup> Jesús Silva Herzog, “Meditaciones sobre México”, en *ibid.*, t. 1, p. 364.

# ENSAYO LITERARIO MEXICANO:

## FILOSOFÍA Y CULTURA

AMADO M. GONZÁLEZ CASTAÑO\*

Habiendo terminado la gratificante y deliciosa lectura de varios ensayos literarios de renombrados escritores mexicanos como Fray Servando Teresa de Mier (principio de siglo XIX), Justo Sierra, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Samuel Ramos, Octavio Paz, Edmundo O'Gorman, y Salvador Novo, me surge la interrogante "¿Puede un ensayo literario mantenerse libre de influencias de otros géneros?"

Con objeto de trabajar en una respuesta a este cuestionamiento comenzaré con la definición de ensayo.

Muchos autores consideran el ensayo como un género relativamente moderno, pero en realidad podemos rastrear sus orígenes desde épocas remotas. Si bien algunos trabajos de escritores latinos como Cicerón, Séneca y Plutarco pueden ser considerados entre los prototipos del género, es al escritor francés Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592) a quien le debemos su creación esencialmente. El desarrollo de esta forma literaria es el resultado de la preocupación por el ser humano demostrada durante el Renacimiento, que estimuló la investigación del yo interno en concordancia con el mundo exterior.

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

Actualmente, se define como género literario, pero el ensayo, de hecho, se reduce a una serie de fárragos, muchas veces con carácter crítico, en los que el escritor plasma sus reflexiones sobre un determinado tópico, o incluso sin tema alguno. Sin embargo, lo que hace al ensayo diferente de los demás géneros literarios es su expresión propia: lo proyecta el término mismo, ensayo proviene del término del latín tardío *exagium*, que significa “acto de pesar algo” y también relacionado con “ensaye” prueba o examen de la calidad y bondad de los metales. Así, “ensayar” es pesar, probar, reconocer, examinar.

De esta manera, el ensayo es un escrito generalmente breve, sobre temas múltiples, y no lo define el objeto sobre el cual se escribe sino la actitud del escritor frente a este objeto, es el efecto de largas horas de meditación, reflexión, exploración y creatividad, es una aventura del pensamiento.

Una de las clasificaciones de los ensayos es su carácter formal o su carácter personal, y la otra es el tipo literario y el tipo científico. El ensayo por definición, es una concepción promotora de infringir las normas estéticas y morales, además comparte con el arte la originalidad y la belleza expresiva.

Luego, la concepción del ensayo, como el ensayo mismo, tiene su historia. Como género literario no siempre su concepto ha concurrido con su contenido real. Frecuentemente ha preponderado la liviandad definitoria y la elasticidad de enmarcar un concepto, con independencia de su correlato con la realidad y el ánimo de la persona que piensa, siente y actúa. Naturalmente, por tradición lógica hay que dar una definición, aunque se arruine lo definido. ¿Es esto una posición nihilista frente las definiciones lógicas? Claro que no, siempre y cuando se forjen en su relatividad aproximativa, como contacto con el objeto y a sus diversas conciliaciones que lo hacen complejo. Algo importante es considerar la especificidad del objeto y el sujeto que lo aprehende, es decir, seguir la lógica especial del objeto especial y su inserción histórico-cultural.

Por eso, los magníficos ensayistas —y nuestro continente es abundante en ello— no eluden las definiciones como punto de

partida del discurso analítico y sintetizador, pero las mejoran con las precisiones, la imaginación creadora y otras formas aprehensivas, incluidas la hermenéutica, la semiótica y el psicoanálisis en la configuración del discurso.

No constantemente el rigor lógico y los prejuicios formales que le son propios han reinado absolutamente con sus secuelas de autoridad. Sin embargo, el género ensayístico ha sufrido sus infortunados resultados. Se ha considerado ejercicio intelectual de menor grado. Medardo Vitier, mente de alto linaje de Cuba y América, lo enseña con pujanza decisiva:

[...] Kelly, el hispanista inglés, que tanto predicamento alcanza a virtud de su Historia, ni siquiera usa la palabra ensayo en las líneas que escribe sobre D. Miguel de Unamuno. Es cierto que fija la importancia de la figura, pues dice: "Es un talento múltiple: erudito, crítico, poeta [...]" pero no apunta la función del ensayista ni se detiene a ese respecto en otros coetáneos de Unamuno que con sus ensayos dan fisonomía a las letras españolas [...] Estudiar los escritores románticos [...] más de aquella concepción del mundo que comunicó tono inconfundible a la época literaria, no hay noticia [...]. El ensayo es en ellos se refiere también a Ortega y Gasset— y lo ha sido para la sensibilidad española en estos decenios de la centuria, cosa orgánica, sustantiva, porque ha examinado, del novecientos acá, los motivos y valores del alma nacional.

Esta preferencia, por suerte, no se impuso. La concepción de que las fronteras entre los géneros literarios más que absolutas, son movibles, inconsistentes y relativas, se tornó en convicción y la noción del gran ensayista cubano, Juan Marinello, de que el tratado impone y el ensayo pone, abre vertientes de portentoso valor. Y es que el ensayo —sin desfavorecer los otros géneros literarios que desempeñan sus respectivas funciones en la literatura—, posee particularidades propias que enriquecen, intensifican y robustecen el pensamiento creador y el progreso humano. Su aspecto sociocultural antropológico con toques de espiritualidad escrutinadora, transforma en sólida creación la filosofía, la literatura, el arte, la sociología y todas las ciencias para ir con fuerza hacia la naturaleza del universo humano con relación a lo cultural y social.

En esencia, la base filosófica cultural que compendia y forma el núcleo del ensayo, facilita que el discurso que lo guía enlace las ciencias del hombre en estrecha unidad. Impide por su propia naturaleza, la especialización discursiva, que aunque en los tratados didácticos intente acabar los problemas en sistemas coherentes, enseña, pero no cultiva. Y la enseñanza es parte de la cultura, pero no la cultura misma, que implica por sobre todas las cosas sensibilidad humana, razón quimérica y conciencia crítica. Tres aspectos ineludibles para la formación humana. ¿Significa odio a los tratados? Manifiestamente no, pues organizan la mente, informan, sistematizan los conocimientos y valores heredados.

Célebres personajes de las letras y la filosofía, sin formularse, apelan al ensayo para enunciar su ser primordial y el devenir de sus sucesos temporales, intereses y fines humanos.

En México, la historia del ensayo, como manifestación también de la subjetividad humana, en eterna investigación de la progresiva espiritualidad y los problemas del hombre, con relación a la sociedad, encuentra grandes exponentes.

En América Latina, el ensayo aparece como exigencia histórico-cultural. Su propia disposición histórica y su furia de resistencia a no ser resonancia y sombra de culturas externas, decretan un enfoque crítico frente a su realidad y el desequilibrio que la custodia. Los letrados y su obra espiritual se transforman en autoconciencia de las esperanzas de identidad, con don de raíz mexicana y espíritu universal. Junto a esto podemos encontrar una forma inherente al hombre mexicano, al "hombre natural". Un ser lleno de imaginación e ilusiones que no tiene que luchar para dejar ver el realismo mágico y lo real maravilloso, ya que sus propias circunstancias lo evidencian.

Todo esto y otros importantes detalles respaldan la presencia de todo un séquito de ensayistas mexicanos, capaces de "ver con los vocablos y hablar con los tonalidades" y formular un discurso propio con imágenes y conceptos de gran valía pensativa e inspiración con cosmovisión.



En fin, lanzan su mensaje temático, uniendo filosofía y literatura como un todo armónico y con vertientes culturales de caudal excepcional.

En el ensayo de Alfonso Reyes “El enigma de Segismundo”, que es el mismo enigma de cualquier ser humano: ¿Qué crimen cometió contra los cielos, naciendo? Segismundo enfrentando el dilema de la predestinación y el dudoso límite entre el mundo real y el del ensueño, bajíos en los que estancan acaso la voluntad y la inteligencia. Alfonso Reyes no toma en cuenta aquí la creación literaria, a la que muchos años dedicó un admirable estudio: dilucida su contenido filosófico y puntualiza al personaje —en paralelo y a veces con el *Andrenio de Gracián*— como aquel cuyo ser es un hacer, especialmente un hacerse a sí mismo.

La opinión significativa de Juan Marinello de que el tratado dispone y el ensayo pone, da un enorme valor a la naturaleza expresiva y la interminable riqueza subjetiva de éste.

Dos rasgos primordiales proveen de especial característica al ensayo: la marca personal del escritor y la evolución no sistemática del tema. Ambos aportan el sentido filosófico-cultural al discurso: por la cósmica aprehensión del asunto y por la sensibilidad de expresión con que se asume.

Revisemos a manera demostrativa el verbo de José Vasconcelos, en su gran estilo ensayístico:

Precisamente, en las diferencias encontramos el camino; si no más imitamos, perdemos; si descubrimos, si creamos, triunfaremos. La ventaja de nuestra tradición es que posee mayor facilidad de simpatía con los extraños. Esto implica que nuestra civilización, con todos sus defectos, puede ser la elegida para asimilar y convertir a un nuevo tipo a todos los hombres. En ella se prepara de esta suerte la trama, el múltiple y rico plasma de la Humanidad futura. Comienza a advertirse este mandato de la Historia en esa abundancia de amor que permitió a los españoles crear una raza nueva con el indio y con el negro; prodigando la estirpe blanca a través del soldado que engendraba familia indígena y la cultura de Occidente por medio de la doctrina y el ejemplo de los misioneros que pusieron al indio en condiciones de generar en la nueva etapa, la etapa del mundo Uno. La colonización española creó mestizaje; esto señala su carácter, fija su responsabilidad y define su porvenir.

El inglés siguió cruzándose sólo con el blanco, y exterminó al indígena; lo sigue exterminando en la sorda lucha económica, más eficaz que la conquista armada. Esto prueba su limitación y es el indicio de su decadencia. Equivale, en grande, a los matrimonios incestuosos de los Faraones, que minaron la virtud de aquella raza, y contradice el fin ulterior de la Historia, que es lograr la fusión de los pueblos y las culturas. Hacer un mundo inglés; exterminar a los rojos, para que en toda la América se renueve el norte de Europa, hecho de blancos puros, no es más que repetir el proceso victorioso de una raza vencedora. Ya esto lo hicieron los rojos; lo han hecho o lo han intentado todas las razas fuertes y homogéneas; pero eso no resuelve el problema humano; para un objetivo tan menguado no se quedó en reserva cinco mil años la América. El objeto del continente nuevo y antiguo es mucho más importante. Su predestinación obedece al designio de constituir la cuna de una raza quinta en la que se fundirán todos los pueblos, para reemplazar a las cuatro que aisladamente han venido forjando la Historia. En el suelo de América hallará término la dispersión, allí se consumará la unidad por el triunfo del amor fecundo, y la superación de todas las stirpes.

Y se engendrará de tal suerte el tipo síntesis que ha de juntar los tesoros de la Historia, para dar expresión al anhelo total del mundo. Los pueblos llamados latinos, por haber sido más fieles a su misión divina de América, son los llamados a consumarla. Y tal fidelidad al oculto designio es la garantía de nuestro triunfo.

De los dos rasgos señalados —formas fundamentales del ensayo— se derivan otros, que no por secundarios, quitan valor al género. Todo lo contrario: ellos servirán para perfeccionarlos: la imaginación, influencia de los sentimientos, las imágenes, las emociones. El discurso opone resistencia al cierre, es sugestivo, provocador y con ello, colmado de iniciaciones y aprehensiones. El estilo es dócil, tentador e indulgente. Podemos hallar lugar para la relatividad, si bien tiende a lo espacioso, a lo absoluto por su concentración, fuerza espiritual y subjetiva. No esquivamos la objetividad, la responsabilidad, el deber, pero lo hace por vertientes culturales con agudo vuelo reflexivo.

Se concentra también en los pormenores, por ser objetos humanos, pero los empotra en la corriente que revive semillas dormidas. Hay pedagogía en el discurso, pero teñida de valor

filosófico-cultural. Por eso no es normativo, sino comunicativo. Parte del yo personal, pero como se dirige a la persona humana y a sus motivos capitales, hay respeto por el otro. Mana con intemperancia el mundo interior del escritor, con juicios, frases axiomáticas, ideas grandes por sus posibles aceptaciones e interpretaciones, metáforas, popularismos, etcétera, pero no siempre con fines egocentristas, sino para comunicar con encanto, hallar consentimiento y obtener empatía.

Es algo increíble ver en los ensayos de Alfonso Reyes, especialmente en la colección *Sirtes*, cómo nos da la armonía entre lo que dice y cómo lo dice, aunado a ello, un pensamiento tan profundo y una elegancia en el estilo.

No será nada difícil tropezar en sus trabajos con nuestro asunto con excelsa maestría. Voy a hacer uso de unas cortas citas de *Fragmentos del arte poético* donde nos expresa:

...quienquiera que seas, poeta o sabio, para quien el arte y la ciencia aparecen como una parte más de la vida, mezcladas en las experiencias diarias e inseparables de ella

¿Qué escribes ahora?

Escribo: eso es todo. Escribo conforme voy viviendo. Escribo como parte de mi economía natural. Después, las cuartillas se clasifican en libros, imponiéndoles un orden objetivo, impersonal, artístico, o sea artificial. Pero el trabajo mana de mí en un flujo no diferenciado y continuo.

Es legítimo observar en estas letras una confianza. Listo siempre a todo lo que la vida presente y pasada brinda, especialmente, su proceso reflexivo, y a cada cosa le encuentra detalle y médula. Cuando escribe el prólogo a sus *Memorias* dice: “El arte de la expresión no me apareció como un oficio retórico, independiente de la conducta, sino como un medio para realizar plenamente el sentido humano”.

Con esta cita, se completa la anterior, y muestra la pedagogía del discurso con su toque filosófico-cultural.

Aquí nos contenemos en el ensayo literario-filosófico, bueno, con gran maestría. Hay de ensayo a ensayo. Pero inspirado

en el espíritu de este género, nos dirigimos a lo grande, a lo más perfecto, a los que han ganado estatus paradigmático por su excelencia espiritual y su trascendencia. Es imposible pensar el ensayo en nuestro idioma sin recordar a Unamuno, Ortega y Gasset, José Martí, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Octavio Paz, José Enrique Rodó, Pedro Henríquez Ureña, Juan Marinello, Medardo y Cintio Vitier, entre tantos que lo han cultivado en España, en México y en nuestra América, con mucho fervor, capacidad y quehacer.

Estos grandes ensayistas, sin renunciar en muchas ocasiones a otros tipos de escrituras, como el tratado (texto didáctico, manual, etcétera), la monografía, la crítica, el discurso, el artículo, etcétera, han hecho del ensayo, más que un género literario, una gestión de creciente humanidad y eticidad concreta. Sus devociones fundadoras les han hecho posible el descubrir en el ensayo infinitos goces espirituales para esparcir al mismo tiempo ciencia y conciencia, razón y sentimiento, tan necesarios en la formación del hombre creador.

Bueno es dirigir, pero no es bueno —enfatisa José Martí— que llegue el dirigir a ahogar [...] Garantizar la libertad humana —dejar a los espíritus su frescura genuina, no desfigurar con el resultado de ajenos prejuicios las naturalezas (puras y vírgenes)— ponerlos en aptitud de tomar por sí lo útil, sin ofuscarlas, ni impelerlas por una vía marcada, he ahí el único modo de poblar la Tierra de una generación vigorosa y creadora que le falta. Las redenciones han venido siendo formales; es necesario que sean esenciales. La libertad política no estará asegurada mientras no se asegure la libertad espiritual. Urge libertar a los hombres de la tiranía, de la convención, que tuerce sus sentimientos, precipita sus sentidos y sobrecarga su inteligencia con un caudal pernicioso, ajeno, frío y falso. Este es uno de esos problemas misteriosos que ha de resolver la ciencia humana [...].

Esto nos da la explicación de por qué el ensayismo ha formado parte consustancial de los grandes humanistas, preocupados por la odisea del hombre y por revelar todo lo que favorezca al desarrollo humano. Explica por qué se incrementan con más fuerza en los momentos de crisis existenciales, en las etapas de

cambios y periodos transaccionales que más afectan al hombre, los valores y la cultura.

Es en sí mismo, el ensayo, una instrumento crítico de reflexión e indagación en torno a dificultades sensibles del hombre o relacionados con él. Un discurso, a veces con orla agonizante, en función de las complejidades que presenta la realidad humana y su acierto para elegir lo que humanamente se considera más racional por parte del escritor. Por eso en su interior hay una intencionalidad expresa que sella la lógica del problema, pero ajeno a fórmulas o esquemas planeados. Cada escritor tiene sus propios tecnicismos, pero matizados por su subjetividad inquisidora y su capacidad personal.

El ensayo, si es consecuente con su misión, no puede funcionar con inflexibilidad discursiva. Ante la revisión de valores, los esquemas sólo marchan en la creación de esquemas y resultan inútiles y poco interesantes. La intrepidez, la exposición al peligro y la bravura son atributos del buen ensayista. Como también lo son la elegancia, la tonalidad y el realce de las ideas.

Estamos en presencia —por supuesto, ante un ensayo literario—, pero la belleza ensayística expresiva no está reñida con el tema de objeto discursivo. La sensibilidad del escritor, su creciente humanidad y el devenir en sus cauces culturales, imprime razón estética. La coherencia armónica y su consecuente gusto estético como están insertos a una cultura de la razón y de sentimiento, despierta esa bondad, verdad y belleza que el hombre lleva dentro, que sólo espera por cauces humanos para revelarse.

Por eso, a mi juicio, lo filosófico-cultural es inherente al buen ensayo. Aún más: es su conciliación central. Porque concede el sentido de cosmovisión al hacer parte suya la subjetividad en sus características: conocimiento, valor, praxis y comunicación y al mismo tiempo, porque los piensa clavados en la cultura. Los valores humanos, que tanto privilegia el ensayo, sólo se mueven cuando se llenan de cultura, cuando son irradiados y encaminados por una cultura de la sensibilidad y la razón.

En fin, lo filosófico-cultural, inseparable del buen ensayo, involucra sabiduría crítica, razón quimérica realista y cultura de la sensibilidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- BASAVE, Jr. *Unamuno y J. Ortega y Gasset. Un bosquejo valorativo*. México: México, 1950.
- GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis. *La presencia de Ortega y Gasset en el pensamiento mexicano*. Nueva Revista de Filología Hispánica 35.1 (1987): 197-221.
- GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis. *Teoría del ensayo*. México: UNAM, 1992.
- LIZASO, Félix. "Medardo Vitier", en su *Ensayistas contemporáneos. 1900-1920*. La Habana, Editorial Trópico, 1938.
- MARTÍ, José. *Obras Completas*. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963-1973.
- MARTÍNEZ, José Luis. *El ensayo mexicano moderno*. 2 Vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- MONTAIGNE, Michel de. *Œuvres Complètes*. Edición de A. Thibaudet y M. Rat. París: Gallimard [1580-1595]. 1962.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Ediciones Cuadernos Americanos, México, 1950.
- PORTUONDO, José Antonio. *El ensayo y la crítica*. Universidad de La Habana, Cuba. 1967.
- REYES, Alfonso, *Notas sobre la inteligencia americana*, ensayo, México, 1936.
- ROIG, Arturo Andrés. *Ética y liberación: José Martí y el 'hombre natural'*, Mendoza, Argentina, 1998.
- VERGÉS, J. M. Miquel; Díaz-Thomé, Hugo, *Escritos inéditos de Fray Servando Teresa de Mier*. México: El Colegio de México, 1944.
- VITIER, Medardo. *Las ideas en Cuba. La filosofía en Cuba*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2002.

### *Internet*

[http://www.analitica.com/bitbliblioteca/alfonso\\_reyes/america.asp](http://www.analitica.com/bitbliblioteca/alfonso_reyes/america.asp)  
[http://www.antorcha.net/biblioteca\\_virtual/politica/america/america.html](http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/politica/america/america.html)  
<http://www.cubaliteraria.com/autores/autor.asp?Nombre=Medardo&Apellidos=Vitier>  
<http://www.ensayistas.org/critica/ensayo/>  
<http://es.geocities.com/atxara/>  
<http://www.geocities.com/Athens/Parthenon/2464/bio-vasconcelos.html>  
<http://larevista.turemanso.com.ar/>  
<http://www.colegionacional.org.mx/Paz.htm>  
<http://publicaciones.cucsh.udg.mx/kiosco/2002/marti.htm>  
<http://www.colegionacional.org.mx/Reyes.htm>  
<http://www.colegionacional.org.mx/Vasconce.htm>  
<http://www.prodigyweb.net.mx/jmrmex/jsm1.htm>





# REFLEXIONES EN TORNO AL ENSAYO

EN MÉXICO

YVONNE CANSIGNO GUTIÉRREZ\*

*Si cada uno dijera en un momento dado.  
en solo una palabra, lo que piensa...*  
(Xavier Villaurrutia)

## LA CONCEPCIÓN DEL ENSAYO

**B**uscar un particular punto de vista para abordar al ensayo como un género teórico y un modo literario, contempla y persuade en adoptar un método de ordenación que nos permita comprenderlo. En su concepción restrictiva, el ensayo es un modo lingüístico de presentar y exponer de manera argumentativa una variedad temática, semántica y referencial. Y si bien es cierto que existen publicaciones teóricas para definirlo y estructurarlo, la actitud comentativa o experiencial del autor es fundamental para establecer una fusión sincrética entre los sujetos de la enunciación y del enunciado y en la especificidad apelativa y dialogal que implica el ensayo como un texto de persuasión.

Desde una perspectiva teórica, son numerosas las fuentes que nos permiten evocar el género ensayístico, entre las cuales se encuentran Walter Mignolo (1984), José Luis Gómez-Martínez (1992, con una amplia "Bibliografía sobre la dimensión teórica del ensayo", comentada) y Pedro Aullón de Haro (1992), o con

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

los ya clásicos de Theodor W. Adorno (1958) y Georg Lukács (1975, orig. 1910). Estos dos últimos autores están muy atentos a la captación de la verdad en tanto que vivencia y a la definición del ensayo en cuanto a su forma crítica. Dicha posición está cercana a una dimensión que evoca el conocimiento humano y vislumbra al ensayo como la ciencia sin prueba explícita.

Cabe también señalar el vínculo que existe entre el ensayo y los tres archigéneros “canónicos”: con la ficción narrativa (la novela), tan fecunda a lo largo del siglo XX, con la razón poética (poesía) y con la razón dramática (diálogos platónicos, renacentistas u otros), y por supuesto, con la razón hermenéutica.

De hecho, la consolidación de la Estética y de la Hermenéutica se dio en el siglo XVIII, y con ello se dio la legitimación del espíritu crítico, asegurando así la indispensabilidad del género ensayo como una opción discursiva.

Y no obstante que el ensayo fue puesto en tela de juicio por algunas poéticas formalistas, no deja de ser curioso que el principio de “desautomatización”, eje principal de la teoría literaria de los formalistas rusos y en general de la modernidad, interesó mucho en sus aproximaciones a la delimitación del ensayo.

Actualmente, surge la conveniencia de diferenciar las variantes ensayísticas para un uso adecuado y pertinente: las poético-descriptivas y las crítico-eruditas, o las didáctico-doctrinales y las estrictamente argumentativas (Gómez Martínez, Aullón de Haro y Arenas Cruz).

Asimismo es preciso dilucidar desde la Teoría literaria o la Historiografía con el objeto de designar un marco “archigenérico” que considere la prosa didáctica, los géneros ensayísticos, los géneros argumentativos y los géneros históricos. Delimitando estos aspectos, los criterios de índole pragmática y socioliteraria permitirán considerar la importancia atribuida al ensayo dentro de los grupos textuales mencionados.

Para la elaboración de un buen ensayo es importante considerar el apoyo de la lingüística del texto, de la teoría de la información y de las semióticas sintáctica y pragmática. Convendría

estudiar la construcción interna y la ordenación estructural del ensayo; las operaciones y selecciones elocutivas y los aspectos argumentativos que el autor emplea para sustentar su *estilo*.

## EL GÉNERO ENSAYÍSTICO EN MÉXICO

Concebir el género ensayístico moderno en México, permite enmarcar que la labor de nuestros ensayistas se ha orientando a explorar la problemática de la realidad nacional del país de acuerdo con las diferentes disciplinas de cada uno de ellos. Así podemos observar un número relevante de reflexiones históricas, científicas y literarias del pasado y del mundo actual.

José Luis Martínez,<sup>1</sup> escritor que ha consagrado varias de sus publicaciones para rememorar la importancia, contenido y estructura del ensayo en México, señala que desde los años de Sarmiento, Bello y Altamirano hasta hoy día, el ensayo se ha preocupado por tratar problemas políticos, económicos, históricos e incluso hasta fenómenos raciales que permiten distinguir toda una problemática nacional.

Sin embargo, cabe señalar, que la preocupación de los ensayistas mexicanos ha sido también aquella que oscila entre el hecho de defender una cultura a partir de la Conquista de América, frente a las raíces de la mexicanidad que se reflejan en nuestro pasado prehispánico. En esta perspectiva, el mestizaje ha permitido a un singular número de escritores a elegir en este género, ciertas tendencias para ser partícipes de ideologías que han marcado las diferentes disciplinas de las Humanidades.

En el caso particular de la literatura mexicana, se recuerda a Luis G. Urbina con su ensayo titulado "Origen y carácter de la literatura mexicana",<sup>2</sup> donde se plasman tópicos que rechazan la idea de considerar la literatura de otros países como centro

<sup>1</sup> "El ensayo como género literario", *Abside*, 1976, pp. 3-38.

<sup>2</sup> Urbina, Luis G., *La vida literaria de México*, 1946.

del mestizaje. De hecho, Urbina señala que fisiológicamente en México, *no somos otros, somos nosotros, somos un tipo étnico diferenciado y que, no obstante, participa de ambas razas progenitoras*.

Esta orientación parece contestar al planteamiento que Andrés Iduarte<sup>3</sup> publica en 1951, donde evoca la cultura madre a través de España: *España hija, hermana, madre*, queriendo hacer alarde del origen de la lengua en el siglo XVI. Esta observación permite evocar a escritores clásicos en América como Garcilaso de la Vega, Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juan Inés de la Cruz que dentro de un panorama ecuménico optan por una postura hispanista de nación reflejada en su obra y sus ensayos.

En el grupo de poetas y ensayistas, llamados los contemporáneos, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer y José Gorostiza, evocan la literatura mexicana de las formas literarias más modernas, mientras otros autores escribían en un estilo realista sobre la vida y los problemas de los obreros y los indígenas. Aparecen importantes obras sobre la revolución y sus consecuencias, como *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929), de Martín Luis Guzmán, y *Ulises Criollo* (1936), de José Vasconcelos.

Entre los temas de ensayistas mexicanos que se destacan en el siglo XX y plantean al ensayo como un ejercicio de comprender la sociedad, la política, la educación y la verdad de la época, encontramos a Justo Sierra, Antonio Caso, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Carlos González Peña, Francisco Monteverde, Ermilo Abreu Gómez, Julio Jiménez Rueda y Octavio Paz.

La labor de ensayistas que abordan especialmente temas como la identidad, la raza y la cultura, realzan juicios críticos para

<sup>3</sup> "Cortés y Cuauhtémoc: hispanismo, indigenismo", en *El ensayo mexicano moderno*, t. 2, FCE, México, 1984. Su ensayo empieza diciendo: "La reciente exhumación de los restos de don Hernando Cortés y su inhumación subsecuente son, simplemente, característicos episodios de la historia política sobre la Conquista de América y en, consecuencia nuevos hitos de la integración del espíritu hispanoamericano".

abrir espacios entre hispanismo e indigenismo. Es el caso de José Vasconcelos en 1905, Alfonso Reyes en 1944, y Carlos Monsiváis en 1999.

En *El mestizaje*, Vasconcelos utiliza al mestizaje como única versión de la identidad. El maestro ve en él un factor positivo y dinámico de la cultura nacional, continental e inclusive mundial. Para él es la nota distintiva de la época contemporánea: “*el mestizaje aparece como el vector principal de la utopía civilizadora de la raza cósmica*”.

En *Posición de América*, Alfonso Reyes opone que habría que empezar por lo nacional que no es lo folklórico, cuya noción justa se da en la convicción de la nacionalidad de unos y otros , y que el carácter nacional permite realmente seguir siendo patria.

En *Aires de familia*, Monsiváis afirma que una identidad latinoamericana radica en un idioma común, en la formación básica del individuo, en el catolicismo, que aunque ya no es dominante, sigue siendo mayoritario, en manifestaciones culturales como la literatura, la música, el cine de vanguardia. Insiste que el idioma español, la fe cristiana y el núcleo familiar nos distinguen multiculturalmente en esta época de globalización informática.

En este contexto, los hispanistas desde la llegada de Hernán Cortés, manifestaron su presencia de diversas formas, dejando huella escrita, fuerza física y violenta con el afán de simbolizar el reconocimiento al conquistador de México y fundador de una nueva nacionalidad. Por el contrario, los indigenistas, no obstante su actitud conciliadora desde la llegada de los españoles, atacaron esta idea de nación, a la cual los gobernantes en turno y de la época, hicieron caso omiso.

La noción de raza se vuelca como un tema de ensayo donde las vertientes son diversas, enriquecedoras y también contradictorias. Vasconcelos advierte en los pueblos iberoamericanos una cierta unidad étnica cuya unidad racial en Iberoamérica es el mestizaje, un paulatino proceso encaminado a la formación de

una quinta raza, donde España surge como la antorcha guía. Por el contrario, Reyes encuentra puntos positivos en el mexicano y lo caracteriza como un ser y con la necesidad constante de comprobar sus dudas frente a la influencia española. En cambio Monsiváis, mantiene cierto equilibrio y exalta la raza como una forma espiritual y propia para enfrentar y concebir el mundo.

Con un afán individual y colectivo, el problema del ser de la cultura nacional es expuesto en los ensayos de los tres escritores como un esfuerzo concreto entre la actividad filosófica y la cultura de México.

El discurso de Justo Sierra expresado en sus diversos ensayos y que pronuncia desde 1910 con motivo de la inauguración de la Universidad Nacional, se mantendrá vigente en torno a la inquietud de proponer adquirir los medios de nacionalizar la ciencia y mexicanizar el saber, en un ambiente de libertad y de énfasis en los estudios filosófico-literarios.

Hacia 1915, Martín Luis Guzmán publica *La querrela de México*, que constituye un ensayo muypreciado del palpitar de la época, donde señala la notoria ignorancia ante lo nacional, que en cierto modo permaneció desdeñado y oculto, sobre todo durante el Porfiriato.

Con la liberación social, una vez consumada la Revolución mexicana, el ensayo permitirá esclarecer el nacionalismo cultural y vendrá acompañado de un descubrimiento de lo mexicano.

Este afán y deseo de descubrir y experimentar lo nacional no se limita a una minoría, sino que surge del pueblo mismo y se manifiesta en todos los aspectos: sociales, económicos y culturales y se opone incluso a la minoría culta anclada todavía en la imitación de los gustos europeos.

De manera espontánea, Alfredo Ramos Martínez deja, en un ensayo publicado en 1921 en la revista nacional *El Maestro*, un documento de valiosas dimensiones filosóficas:

“Todos sabemos que el arte es universal, que no tiene patria; pero en nuestro movimiento, en el caso que nos ocupa, es diferente: para llegar a hacer

el arte verdadero, tenemos irremisiblemente que ir hacia lo nuestro, inspirándonos siempre, porque eso es lo que constituye nuestro medio ambiente. Los franceses han hecho el arte francés; Italia, el arte italiano; Holanda, el arte holandés, y así todos los grandes pueblos han hecho arte propio. Pues bien; esto no significa más que, esos grandes pueblos, han llenado su cometido: han sido sinceros intérpretes de su medio ambiente” (Ramos Martínez 95).

En esta etapa llega a México la obra de Ortega y Gasset, quien hizo su aparición para reforzar el ímpetu nacionalista del momento.

Sin embargo, la realidad mexicana apenas había sido explorada y, a juzgar por las obras que iban haciendo su aparición, el género ensayístico estaba preñado de posibilidades para la creación de una literatura mexicana de alcance universal. Por otra parte, el mexicano común y los intelectuales de la época se daban cuenta, en cierto modo, de los cambios inevitables que se sucedían día tras día.

En 1943 con *Historia de la filosofía en México*, de Samuel Ramos, se incluye una sección titulada “La influencia de Ortega y Gasset”. Con los postulados del escritor español considerando sus postulados orteguianos, se observará una profunda influencia en ensayistas como José Gaos y los integrantes del Grupo Hiperion integrado por Leopoldo Zea, jefe del grupo y director de la colección “México y lo Mexicano,” Ricardo Guerra, Joaquín MacGregor, Octavio Paz, Jorge Portilla, Salvador Reyes Nevárez, Emilio Uranga, Fausto Vega y Luis Villoro.

Por otra parte, una de las circunstancias significativas que marcarán notablemente el género ensayístico en México, es el nacimiento de los partidos políticos. El antes llamado Partido Nacional Revolucionario (PNR) y luego Partido de la Revolución Mexicana (PRM), y finalmente, llamado Partido Revolucionario Institucional (PRI) en enero de 1946. Con los postulados planteados por el PRM, surgen las nociones de reforma agraria, igualdad cívica en los sexos y la no intervención del Estado en la economía, las asociaciones, la familia, etcétera. Sin embargo,

de 1946 al año 2000 la consumación de la tan llamada Revolución mexicana, abre espacios para que escritores, ensayistas, poetas pongan en evidencia el problema de lo nacional, donde la presencia del discurso nacionalista hace todavía eco.

Y si bien es cierto que la tradición literaria se erige en el marco del género novelesco, el género ensayístico cobra fuerza con Octavio Paz con el tema en 1950, fecha en que publica *El laberinto de la soledad*, ensayo que proporciona un enfoque literario y crítico de México, su historia y su mitología.

El tema de lo mexicano viene a corroborar estudios históricos del tema mexicano ya explícitos en los trabajos de Fray Servando Teresa de Mier, Justo Sierra y el mismo Samuel Ramos.

Como ya varios críticos lo habían señalado, las representaciones individual y colectiva de una identidad en América Latina daban cabida al desarrollo narrativo, donde la aportación de los novelistas hispanoamericanos era fructífera y una línea de búsqueda de la identidad con la realidad histórica, hecho plasmado con el género ensayístico.

En este ámbito, la noción de ideología, extraordinariamente controvertida en su aplicación al campo de los Estudios literarios, es sabiamente pertinente y preferible en el análisis de las modalidades ensayísticas.

En las obras de la narrativa mexicana de las décadas de los años cuarenta y cincuenta, épocas donde se evidencia el problema de lo nacional, la noción de nación, la presencia del discurso nacionalista y el género novelesco conducen a nuevas propuestas en el plano de la forma, de manera especial en la institución literaria mexicana. Con el plurilingüismo (Bajtín), como con la apropiación del discurso novelesco de estratos (géneros y estilos) no literarios del lenguaje social de su tiempo, y en la reelaboración de estratos del lenguaje provenientes de la tradición literaria actual, el género ensayístico transforma, en cierto modo el lenguaje de la novela.

Aunque el novelista puede privilegiar la narrativa, ya que constituye un espacio literario donde pueden proyectarse pro-



blemáticas y mitos colectivos; también el ensayo se hace presente en la literatura hispanoamericana, y particularmente en México, donde se observa que la novela sufre contaminación ensayística y el ensayo a su vez adquiere dimensiones novelescas. Esto permite constatar que tanto novelistas, como ensayistas y poetas pueden expresarse en todos los géneros posibles y con temáticas semejantes.

Cabe señalar que Carlos Fuentes, Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña se ocupan de la literatura colonial mexicana, la literatura de la independencia y la legitimación indígena, incursionando con ensayos de tipo filosófico e histórico.

Con Octavio Paz, los noventa se privilegian del género ensayístico. Con su escritura, la literatura se vuelve historia, pero también crítica de la historia. Con las reflexiones de sus diversos ensayos, eminentemente literarios, las verdades, los sueños, las contingencias, las ilusiones y los paradigmas ofrecen toda una gama de episodios para comprender la historia de México y también la de Hispanoamérica.

Actualmente, Leonardo Martínez Carrizales, explora la tradición ideológica y la conformación del ensayo como todo un acontecimiento literario. Dicho autor nos ofrece dentro del grupo de los jóvenes ensayistas que se están ubicando en el estudio de las letras mexicanas, *La lección del maestro y otros ensayos* (1997), y *Juan Rulfo: los caminos de la fama pública, Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México* (1998).

Indudablemente, si el ensayo es un género que obedece a una metodología que atiende a tópicos y motivos más que a obras concretas o a escritores peculiares, su estudio constituye en este momento de efervescencia filosófica, histórica y política de México, un valioso elemento y una forma discursiva de uso cotidiano. Podríamos someter a discusión y contraste las hipótesis centrales de la teoría del ensayo en Theodor W. Adorno, defendiendo que siendo el ensayo esencialmente lenguaje, su función y cometido se orienta a localizar otra relación del lenguaje con los conceptos.

Para concluir nuestras reflexiones, se puede afirmar que la relación del ensayo como género se vincula como una forma frecuentemente utilizada, a la vez crítica y radicalmente heterodoxa. Su utilización exige una lógica un tanto “musical”, donde las palabras son al compás de la cohesión y la coherencia textuales una forma estructurada del pensamiento.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, Manuel (1983): “La turbada historia de la palabra ensayo”, *Dispositio* VIII, 145-168.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (1992): *Teoría del ensayo como categoría polémica y programática en el marco de un sistema global de géneros*, Madrid, Verbum.
- ARENAS CRUZ, María Elena (1997): *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- BAJTÍN, Mijaíl (Pavel N. Medvedev) (1928): *Formal'nyj metod v literaturovedenii*, Leningrado, Privoi. [Traducción castellana de Tatiana Bubnova: *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*, prólogo de Amalia Rodríguez Monroy, Madrid, Alianza, 1994].
- GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis (1976). *El ensayo como género literario: estudio de sus características*, Abside 40, 3-38.
- (1978). *El ensayo como género literario: estudio de sus características*. (Parte II), Abside 42 200-233. (La primera parte apareció en 1976).
- (1978). *Teoría del ensayo, un estudio bibliográfico*. Cuadernos Salmantinos de Filosofía 4, 313-328.
- GÓMEZ-MORÍN, Manuel (1915). México: Editorial Cultura, 1927.
- GUZMÁN, Martín Luis (1961). *La querrela de México*. En *Obras completas*. México: Compañía General de Ediciones, Vol. I: 1-33.

- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. "La influencia de la revolución en la vida intelectual de México" (1925). *Universidad y educación*. México: UNAM, 1969.
- PAZ, Octavio (1992). *El laberinto de la soledad* (2a. ed. revisada y aumentada, 1959). FCE, México.
- URBINA, Luis G. (1946). *La vida literaria de México*. Porrúa, México [Colección de Escritores Mexicanos].



# REVUELTAS *VERSUS* REVUELTAS.

## EL ENSAYO Y LA POLEMICA

EZEQUIEL MALDONADO\*

CONCEPCIÓN ÁLVAREZ CASAS\*\*

“... la moral del presente, la moral histórica... no puede sino llevar al escepticismo. No hay un solo sitio para el descanso y la plenitud; al final de todo sólo existen la desesperación, el abandono, el morir. Por eso los hombres piensan en el fracaso con furia, con violencia, rabiosamente dispuestos a pasar ellos primero. Y es que la libre concurrencia no es un simple acontecimiento social o económico; es, también, un hecho espiritual...”

José Revueltas

[ En un mundo complejo como el actual es imprescindible confrontar la realidad con una mirada crítica que conduzca a una relectura del pretérito y del porvenir: ventana que abre infinitas posibilidades al ensayo. Género que rompe fronteras y destroza esquemas: induce interpretaciones de la existencia humana que motivan y se transforman en exigencias varias, en compromisos, en responsabilidad con el aquí y el ahora.

Si en la expresión de reflexiones profundas se posee un estilo nítido, fresco y un manejo formal riguroso, estamos frente de un ensayista que vincula el fondo y la forma: expresión cabal de la

\* Profesor-investigador del Departamento de Humanidades, UAM-A.

\*\* Maestra del Colegio de Ciencias y Humanidades, Azcapotzalco, UNAM.

cultura de nuestros días. El ensayo refleja y recrea temas que proponen respuestas y ponen a prueba otras miradas: las de los lectores.

La personalidad de Revueltas ha sido respaldada por la razón histórica; la trascendencia de su temática y el rigor de su estilo mantienen viva la polémica que nos propuso hace cerca de medio siglo. Por ello, el siglo XX difícilmente se puede entender si no se profundiza en lo que Revueltas consideró esencial: la idea de revolución, la militancia partidaria y el fenómeno estalinista.

En este trabajo realizamos, en principio, una breve revisión del ensayo a la luz del momento actual: una caracterización novedosa, opuesta a la tradicional que percibía la ausencia de rigor y la dispersión como cualidades de este género literario. Analizamos de forma sucinta el ensayo de Revueltas “Sobre mi obra literaria”. Ahí responde a inquietudes respecto de su militancia política, la crítica al fenómeno estalinista, el dilema existencial y político que provocó la publicación de *Los días terrenales*. Revisamos el manejo del concepto alienación o enajenación, caro a las obras de ficción y la ensayística de Revueltas y, para todo ello, nos apoyamos en los múltiples ensayos del autor. Al final, señalamos como un aporte excepcional al ensayo mexicano la polémica de ideas: notable espacio donde potencia la precisión y la expresividad literaria, el carácter gráfico de su escritura y la ironía en sus diversos textos. Revisamos segmentos de la producción ensayística de Revueltas a fin de propiciar una revaloración que la crítica especializada le ha negado. Sus ensayos abren espacios a interpretaciones más cercanas tanto a su contexto particular como a la etapa actual. Revisamos someramente el aparato conceptual que le permitió al escritor un especial rigor en sus ensayos filosóficos, estéticos, literarios.

José Revueltas fue un polemista excepcional: amigos y enemigos probaron el filo de su encendido verbo. Nunca rehusó el debate así fuese contra sus propias ideas, no sus principios. La imagen Revueltas *versus* Revueltas configura el océano de

contradicciones en que, en ámbitos similares a sus personajes, se desarrollaron personalidad y obra. Ensayar se convierte en sinónimo de polemizar en un intelectual orgánico aún sin partido y en un militante de la palabra de tiempo completo.

## LA PALABRA Y EL INTELECTO. ACTUALIDAD DEL ENSAYO

En una obra de gran aliento y que abre perspectivas valiosas sobre el ensayo como género literario, Liliana Weinberg plantea leer con otros ojos la producción ensayística actual. Propone una relectura dinámica que rompa con esquemas y definiciones acartonadas que asociaron al ensayo con nociones de subjetividad, arbitrariedad, dispersión, ausencia de profundidad en los temas: atributos imprescindibles que debería poseer un ensayo, para nombrarse así. Además "... se le clasificó como género, antigénero, género desmarcado, género periférico en el sistema literario, forma discursiva no tradicional; fue saludado, a la vez que criticado, por su desapego de la verdad científica, por su crítica de toda ilusión de neutralidad, por su marginalidad respecto del discurso filosófico y por su intelectualización de las búsquedas poéticas...".<sup>1</sup> Además se le juzgó como híbrido o género fronterizo, una especie de cajón de sastre: lo que no es cuento, novela o poesía, bien puede ser un ensayo.

L. Weinberg señala como tarea esencial del ensayista la de interpretar. Toda obra no constituye sólo una representación del mundo sino una representación de la totalidad y la constitución de una nueva realidad. El concepto de interpretación será clave para comprender el ensayo. El autor de ensayos interpreta desde su propia mirada. Desde ahí vuelve a pensar y proyecta la realidad humana. Así, para interpretar el mundo todo ensayista

<sup>1</sup> Liliana Weinberg. *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*. México, UNAM-FCE, 2001, pp. 21-22. Cfr. Arturo Souto. *El ensayo*. México, ANUTES-Edicol, 1975.

realiza simultáneamente una interpretación de su propia experiencia. Valioso concepto ya utilizado a inicios del siglo XX por el amauta peruano que, en sus ensayos de interpretación, declara abiertamente sus fines: "... no soy un crítico imparcial y objetivo. Mis juicios se nutren de mis ideales, de mis sentimientos, de mis pasiones..."<sup>2</sup>

Frente a una visión que descalifica todo aquello que supuestamente peca de subjetividad, L. Weinberg entiende que existe una relación entre la situación particular del ensayista y las convenciones sociales de su época y su cultura, y realiza un esfuerzo por inscribir sus reflexiones en un horizonte más amplio de comprensión, de inteligibilidad. El yo cobra sentido al ser nosotros. "La experiencia del ensayista a partir del yo-aquí-ahora, del paraíso de la intimidad, retrocede a los recuerdos compartidos hasta volverlos diálogo, comunicación de una experiencia vivida, en un ejercicio que siempre, de manera encubierta o entrevista, es un volverse hacia el nosotros..."<sup>3</sup> En coincidencia con Gadamer,<sup>4</sup> el verdadero sentido de la palabra, de lenguaje humano se cumple en el diálogo. El ensayo hace posible ese diálogo del autor con nosotros, quienes leemos y construimos nuevas interpretaciones de lo que ya conforma una interpretación de interpretaciones.

Al escribir un ensayo, su autor recupera críticamente las ideas del yo, la experiencia y la memoria. El ensayista no piensa un yo abstracto, sino un yo concreto inmerso en un grupo humano al que pertenece una cultura y un mundo de significaciones. "Es el encuentro de cada ser humano con el mundo de sentido donde se desencadena la significación"<sup>5</sup> En esta visión, el escritor de ensayos es "un yo en el ejercicio de reconocerse como un

<sup>2</sup> José Carlos Mariátegui. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Perú, Biblioteca Amauta, 1959, p. 23

<sup>3</sup> L. Weinberg, *op. cit.*, p. 32. Cfr. José Luis Gómez-Martínez. "El carácter dialogal del ensayo" en *Teoría del ensayo*. 2a. edición, México, UNAM, 1992.

<sup>4</sup> Hans G. Gadamer, *Truth and Meted*, Londres, Sheed & Ward, 1996, p. 35.

<sup>5</sup> L. Weinberg, *op. cit.*, p. 27.



nosotros, y que necesita, por tanto, interpretar su situación y su nombre. Este ejercicio, lejos de ser solitario, es absolutamente social...”.<sup>6</sup> Al establecer esta relación yo-nosotros, individuo-sociedad, el ensayista no habla solo por sí mismo, es interlocutor del mundo. Por esto, es posible presentar otro rasgo esencial del ensayo: el sentido de responsabilidad. El escritor imprime su firma y asume así un compromiso. Se produce asimismo, el problema de la legitimidad de toda representación. “El ensayo será siempre una puesta en valor, sólo comprensible a la luz del ethos de su sociedad”.<sup>7</sup> De enorme trascendencia resulta este señalamiento: la responsabilidad expresada en valor y en relación con el sentido ético del escritor.

Lugar especial merece el escritor de ensayos de América Latina y sobre América Latina. Éste enfrenta nuevos problemas porque supone una nueva articulación en *condiciones de inteligibilidad* regidas extrarregionalmente, además de las que tienen que ver con el propio campo literario. “El ensayista latinoamericano se encuentra así en una posición de ‘triple articulación’ con condiciones de legitimidad relacionadas con su propio campo de acción, con la cultura y el sistema simbólico en que este campo se inserta y con condiciones de legitimidad extrarregionales...”.<sup>8</sup> Es decir, requiere manejar el discurso hegemónico para expresar su propia realidad.

Es relevante para el ensayo latinoamericano el que América Latina aparece en el mundo como una realidad nueva, diferente, que invita a la interpretación, es decir a expresarse mediante ensayos. El problema tiene relación con la perspectiva eurocentrista, sitio de poder por la construcción de sentidos considerados universales; no obstante, se considera la posibilidad de la

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 96. Cfr. Camila Henríquez Ureña. “El ensayo” en *Invitación a la lectura*. 3a. edición, La Habana, Cuba, Edit. Pueblo y Educación, 1975, pp. 153-162.

<sup>7</sup> *Loc. cit.* También véase José Luis, *op. cit.*, Gómez-Martínez (Jaime Giordano), pp. 175-177.

<sup>8</sup> Weinberg, *op. cit.*, p. 86.

construcción de un nuevo paradigma que traduzca procesos semióticos particulares. Abre el interesante tema de la relación de lo particular a lo universal.

L. Weinberg ofrece una reflexión amplia y novedosa de un género considerado utilitario, marginal y poco valorado. Reconoce la necesidad de avanzar en una nueva teoría del ensayo: “El ensayo es interpretación: es ejercicio permanente de confrontación entre nuestros saberes y los nuevos datos que nos aporta la experiencia. El ensayo es diálogo, es mirada, es comprensión. El ensayo es ejercicio de memoria y de imaginación..., recuperación de la comunidad perdida y restitución del sentido fracturado. El ensayo precisa de nosotros, sus lectores, para que se comprendan sus claves, sus guiños, sus debates, sus obsesiones...”<sup>9</sup> Esta novedosa caracterización pone de relieve elementos que pasaron inadvertidos para muchos críticos. Otros autores han contribuido en caracterizaciones teóricas que recrean la ensayística actual:

“El ensayo, dentro de su brevedad y concisión, valiéndose de su dicción conversacional y espontánea, dentro de su aparente sencillez pero con la preocupación de llegar a lo más hondo del ser individual y social, excede el campo propio de un género literario y se desenvuelve casi siempre en

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 103. Al respecto, otro autor señala: “Como ensayista, el escritor es forzosamente el núcleo vital del mundo que confronta. Se encuentra solo ante el lector, bajo una luz de una cruel intensidad reveladora. No puede, como el novelista o el dramaturgo, prestar sus sentimientos y convicciones a unos elusivos personajes ficticios... El ensayo consiste en esto: representar la experiencia personal, a través de una síntesis de la emoción, la imagen y la idea; síntesis que resulta ser, además, prueba de la esencial seriedad (que no es lo mismo que gravedad) del género. La emoción (capacidad lírica), la imagen (capacidad observadora), y la idea (capacidad crítica) forman un estilo de comunicación directa entre el autor y el lector. Para éste, reconocer en la obra la presencia del ensayista significa una participación activa y absoluta. Así, más que cualquier otro género, el ensayo presupone una relación entre autor, obra y lector, rigurosamente triangular, de confrontación recíproca y constante.” Peter G. Earle. “La crítica en torno al concepto de ensayo” en J. L. Gómez Martínez, *op. cit.*, p. 169.

territorios anexos de la filosofía, de la historia, de las artes, de los problemas sociales y humanos, y de los progresos de la ciencia. Nada está más lejos del ensayo actualmente que la divagación insustancial o el ejercicio retórico. Su contenido humano le exige un insito rigor de apreciación y de juicio, fuera del fluir del discurso inconsistente o de la disertación intrascendente. Si bien no pretende agotar el contenido de una disciplina, enfoca en cambio a cuestiones marginales y concretas...”<sup>10</sup>

En la etapa actual caracterizada por la ruptura de fronteras entre disciplinas y campos de conocimiento en general, difícil es replantearse cómo incluir el ensayo en un género que posea características concretas. En la práctica hoy se entrelazan formas de escritura: novela, ensayo, cuento, etcétera. Este problema se vincula igualmente en la temática que en el ensayo se abre en una perspectiva que no posee límites.

## LA MILITANCIA Y LA PALABRA

José Revueltas fue un escritor multifacético que abordó diversos géneros literarios —cuento, novela, teatro, guión cinematográfico, ensayo— e incursionó en la filosofía y la teoría política. En la mayoría de estos campos fue denostada su labor y su obra fue objeto de intensa polémica, cuando no de indiferencia. Bregó en busca de medios que publicaran sus escritos y llegó a la desesperación cuando editoriales y librerías cerraban sus puertas y el libro, el artículo o ensayo perdían vigencia. En 1949 y aun antes su partido, el PCM, sus camaradas e intelectuales inorgánicos repudiaron lo que él consideraba su mayor logro literario: *Los días terrenales*. El crítico Antonio Rodríguez en virulento ataque emparentó a Revueltas con J. P. Sartre, a quien llamó filósofo de la basura y la inmundicia: “la coincidencia entre *Les Manis sales* y *Los días terrenales* no puede ser más

<sup>10</sup> Estuardo Núñez, “La crítica en torno del concepto de ensayo”, *ibid.*, p. 164.

perfecta: ambos persiguen la finalidad de demostrar que el partido del proletariado rebaja y aniquila la dignidad humana (...) ambos son el producto de la misma descomposición social, de la misma podredumbre, de la misma falta de fe en el hombre".<sup>11</sup> Como se aprecia, en este botón de muestra, la crítica está sustentada en el ámbito partidario y sumamente ideologizada. Otra crítica a la novela, en un tiempo y enfoque diferentes, y mediante juicios estético-literarios la realizó J.J. Blanco: describe la situación límite de personajes que viven al filo de la navaja y la comparación con los primeros mártires del cristianismo con valores y cualidades semejantes a la prédica del Catecismo de Ripalda.<sup>12</sup> Amén de la ironía de Blanco, en la novela una tenue frontera separa la militancia partidaria del fervor religioso y la notable distinción estriba en la búsqueda utópica de uno y otro: paraíso terrenal *versus* celestial.

José Revueltas consideró a la filosofía y la teoría política como espacios en donde desarrolló una especial contribución a la cultura política mexicana. Por ejemplo: el manejo de los conceptos dialéctica, alienación, falsa conciencia, fetichismo, praxis; otra veta, genuino hallazgo, que a otros ojos parecía irrelevante, fue el intento de *mexicanizar* o *nacionalizar* un marxismo acorde a la realidad mexicana: en una cultura política que retomó mecánicamente y de forma acrítica los clásicos del marxismo-leninismo. De nueva cuenta se tornó invisible ante una izquierda

<sup>11</sup> José Revueltas, "Sobre mi obra literaria", en *Cuestionamientos e intenciones. (Ensayos)*. 2a. edición, México, ERA, 1981, p. 105. Como muestra de una compleja y, por lo tanto, contradictoria personalidad Revueltas ejerce una práctica partidaria mediante la crítica y autocrítica hacia su obra: "Como consecuencia de este examen, he llegado a la firme conclusión de que las objeciones que en forma sistemática y objetiva fueron hechas a *Los días terrenales* y a *El cuadrante de la soledad*, se apoyan en razones fundamentales y ameritan la necesidad de que proceda yo inmediatamente a una revisión radical y exhaustiva de mi obra como escritor", p. 31

<sup>12</sup> José Joaquín Blanco, *José Revueltas. Grandes maestros mexicanos*, México, Editorial Terra Nova-Crea, 1985, pp. 11-17.

mexicana, ortodoxa y dogmática, que lo acusó de troskista y, por lo tanto, enemigo de la Unión Soviética. Desde otro enfoque o desde una perspectiva cultural, Blanco señaló:

“Hizo filosofía, una filosofía menor e inocente (como la de la mayoría de los filósofos mexicanos), que fracasa por la obsesión del autor de tomar demasiado en serio las voluminosas teorías europeas que sólo pudo aprender tardía y autodidactamente, y en malas traducciones. Hizo teoría política, que se resiente muchísimo de la secrecía y la asfixia de *ghetto* en que se desarrolló el comunismo mexicano. Lo mejor de su filosofía y de su pensamiento político está en la narrativa de *Revueltas*”.<sup>13</sup>

La calificación que endosa J.J. Blanco a *Revueltas* y a filósofos mexicanos devela el menosprecio y frivolidad, por un lado, hacia una filosofía no escrita por intelectuales europeos o norteamericanos, es decir, la capacidad del pensamiento abstracto se concibe cual monopolio de Occidente: de ahí se minimiza un pensamiento diverso y heterodoxo ajeno a la producción filosófica *clásica*. Alberto Híjar, filósofo y crítico de arte, en involuntaria respuesta, señala el caso de filósofos europeos de moda y sus flamantes citas a la orden del mejor postor, y la práctica de filósofos como *Revueltas*, Negri, Abimael Guzmán, encarcelados por sus ideas, y una filosofía “que no sólo pretende conocer sino transforma y hace de la teoría algo más que rutina eurocéntrica, rutina escolar (...) Calificar todo esto de extrafilosófico,

<sup>13</sup>*Ibid.*, p. 32. En un texto revelador e inquietante sobre la existencia o no de una filosofía latinoamericana, Augusto Salazar Bondy señala que a pesar de deficiencias estructurales e inautenticidades hay una reflexión filosófica con una gran madurez. También dice: “Estamos convencidos de que el carácter teórico estricto..., la más alta exigencia reflexiva, es indispensable en la filosofía hispanoamericana como en toda filosofía fecunda. Y es preciso advertir a este respecto que la distribución de las tareas en filosofía, recomendada algunas veces, incluso por figuras próceres de nuestra historia —recuérdese el caso de Alberdi—, según la cual la teoría correspondería a Europa y la aplicación a Hispanoamérica, es una manera más de condenarnos a la dependencia y la sujeción...”, en *¿Existe una filosofía de nuestra América?* México, Siglo XXI, 1968.

es siempre un recurso para el confort académico. Pero si la pregunta clave es para qué y para quién filosofar, entonces la articulación necesaria entre resistencia, insurrección y construcción de un sujeto transformador como Negri, parece necesaria y urgente y da lugar a una crítica teórica más allá de las aulas y los cubículos”.<sup>14</sup> J.J. Banco percibe carencias filosóficas, o *filosofía menor e inocente*, en un novelista que sí logra, por lo menos, introducir nociones abstractas en su narrativa. Respecto de *tomar demasiado en serio las voluminosas teorías europeas*, suponemos se refiere Blanco al marxismo, y sus malas traducciones, el investigador Jorge Fuentes Morúa profundiza sobre esta leyenda negra y devela las fuentes teórico-ideológicas de la cultura revueltiana. México, desde los años treinta se constituye en una zona fundamental para la difusión de la literatura marxista hacia América Latina con múltiples y variadas traducciones que Revueltas asimiló y cotejó gracias al concurso de estas voluminosas teorías europeas. Como bien lo afirma Fuentes Morúa en especial referencia a la traducción de los *Manuscritos Económico-filosóficos* de Marx:

“... la aventajada traducción (se refiere a Los Manuscritos) no puede ser comprendida como rayo en cielo sereno pues, a no dudar, dicha publicación constituyó un elemento sobresaliente del acervo intenso y frondoso que conformaron las publicaciones marxistas y marxistas-leninistas; unas impresas en México, otras editadas en París, Barcelona, Madrid, La Habana... ello (avala) la afirmación de (Clodomiro) Almeyda: la ciudad de México se convirtió en centro difusor de la cultura marxista sin olvidar que a finales de los años treinta era posible localizar distintas perspectivas marxistas (...) En consecuencia, puede afirmarse que Revueltas pudo comprender adecuadamente las tesis de Marx y usarlas como claves interpretativas tanto para las cuestiones literarias como para las políticas”.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Alberto Híjar Serrano, “Filosofar en las crisis”, en *Revista de filosofía Incertidumbre. Un signo de nuestro tiempo* (edición, maestros de filosofía del CCH Azcapotzalco), núm. 1, año 2005.

<sup>15</sup> Jorge Fuentes Morúa. *José Revueltas. Una biografía intelectual*. México, UAM-I y Miguel Ángel Porrúa, 2001, pp. 12 y 45. Fuentes Morúa enrique-

Su labor como ensayista no permaneció al margen de descalificaciones y desviaciones ideológicas de sus críticos. Pero, en sentido inverso, lo que prevalece fue el silencio y la ignorancia deliberada de quienes desde posiciones jerárquicas como editores descartan con juicios lapidarios a quienes no figurarán en sus volúmenes ensayísticos. ¿Por qué Revueltas se volvió relevante aun en el desdén editorial hacia su obra? Veamos el multicitado, celebrado y exigido libro básico en preparatorias y en universidades mexicanas, el texto de José Luis Martínez: *El ensayo mexicano moderno*. En su antología, Martínez afirma que ahí se encuentran algunas de las páginas más brillantes de la literatura y del pensamiento mexicano modernos. En seguida enumera a quienes a su juicio poseen esos atributos: Justo Sierra, Manuel Toussaint, José Vasconcelos, Alfonso Caso, Leopoldo Zea y otras celebridades lo cual confirma, “sólo puede decirse que su rango intelectual es importante para el pensamiento mexicano en la medida en que esas meditaciones han expuesto, con más intensa fuerza expresiva o mayor originalidad, problemas y hechos fundamentales para nuestra cultura”.<sup>16</sup>

En su texto antológico, J.L. Martínez diseña un listado de diez modalidades en las cuales cabría ubicar algún texto de Revueltas. Pero no, ni en el Ensayo interpretativo ni en el teórico ni en el expositivo figura el nombre de nuestro ensayista. Casi al final de su Introducción sugiere que, en torno a las posibles ausencias de personalidades, inevitable en toda antología donde prevalece determinado rigor y subjetividad del antologador,

---

ce la polémica: “Lo cierto es que en los años treinta la actividad intelectual fue excepcionalmente rica; convivieron, mediante la contradicción y lucha, las posiciones más diversas, aun en cuestiones novedosas para el país y la época como lo fue entonces la investigación marxista. En esos afanes concurren voluntades provenientes de lugares lejanos decididos a profundizar un impulso que ya en esos años despuntaba: la difusión de una relativamente nueva orientación filosófica del pensamiento marxista”, p. 78.

<sup>16</sup> José Luis Martínez, *El ensayo mexicano moderno I*, 3a. reimpresión, México, FCE, 1995.

y la nula presencia de áreas o especializaciones en temas metafísicos, religiosos, morales, científicos, que no se nos daban a los mexicanos, señala: “Los temas puramente políticos —en los que sí contamos con notables pensadores— están excluidos ya que constituyen una especialidad que requiere su propia antología”.<sup>17</sup>

En una nota a su segunda edición, Martínez reitera: “... una vez más debe precisarse que el pensamiento de especialidades culturales, como la política, la filosofía, la sociología y la economía, sólo tiene cabida en esta obra cuando, además, lo distingue una calidad propiamente ensayística. De ahí que no estén representados aquí escritores muy distinguidos dentro de estas ramas cuyas reflexiones se ajustan a las técnicas de sus respectivas disciplinas, pero prescinden de la especulación y del tratamiento literario propios del ensayo”.<sup>18</sup> Las dudas en cuanto a ausencias persisten, a ún con las dos declaraciones de J.L. Martínez; también prevalece un criterio sexista ante la ausencia de escritoras. ¿El oficio de pensar es potestad sólo de escritores? ¿No hubo mujer pensante en las diez modalidades que diseña J. L. Martínez? ¿Textos de Rosario Castellanos o Margo Glantz, literatas, no reunían criterios de excelencia ensayística? Por fortuna, en otro de los textos clásicos sobre el ensayo, el de John Skirius, encontramos a dos exponentes femeninas que rompen con el exclusivismo masculino en el oficio de pensar: Gabriela Mistral y Elena Poniatowska.<sup>19</sup> ¿El criterio referido al

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 25-26.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 28. Resulta extraña esta explicación de J.L. Martínez.

<sup>19</sup> Vid John Skirius (comp.) *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. 2a. edición. México, FCE, 1989. Los criterios selectivos de género de J.L. Martínez no son de su exclusividad. Diversos textos omiten el pensamiento femenino, por ejemplo un texto que fue básico en el naciente CCH sobre el fenómeno del lenguaje con cincuenta pensadores y una poeta, Sor Juana, señala: La eficacia de dicha antología “consiste en mostrar la diversidad que el pensamiento ha asumido de una época a otra, y aún las discrepancias y contradicciones de concepto entre hombres de una misma generación.” Lecturas universitarias.



tema político se podría aplicar a ensayos que requieren su propia especificidad, en este caso el ensayo femenino mexicano?

En un Diccionario, que representa la voz autorizada fidedigna y *al margen* de ideologías y dogmatismos, se realiza una breve reseña histórica del ensayo y aquí, amén de su proyecto eurocéntrico, es relevante no sólo la ausencia de mujeres pensantes sino que pareciera lo más natural referirse a ensayistas hombres. Por ejemplo, señala que el ensayista es a la vez escritor y escribiente, que el género es el arma preferida del intelectual y que las reflexiones ensayísticas son obra de hombres cuerdos, dos intelectuales varones a quienes se les caracteriza: “él es un individuo empírico, respaldado por su inteligencia, su cultura, por la agudeza de visión que éstas le confieren (... el escritor se instala) en un lugar neutral y dominador, desde donde le resulta posible juzgar *objetivamente* sobre la cultura, la literatura, la técnica, el mundo burgués, los sucesos históricos...”<sup>20</sup> Estamos apenas contemplando la punta del iceberg: terrenos vedados a mujeres con criterios *objetivos* y *científicos* que finalmente imponen omisiones deliberadas.

## LA PALABRA DESENGRILLADA

En el ensayo “Sobre mi obra literaria” desarrolla temas que se han convertido en *leit motiv* de sus obras: la vieja y siempre

---

Antología. Textos de lengua y literatura. México, UNAM, 1971. En los textos de Alberto M. Vázquez (selección, edición y notas) en *El ensayo en Hispanoamérica*. México, Ediciones El Colibrí, 1972 y en Antonio Sacoto *El indio en el ensayo de América Española*. Quito, Ecuador, Abya-Yala y Universidad Adina Simón Bolívar, 1994, no figura una sola mujer.

<sup>20</sup> Bernard Gros (Dirección) *La literatura, desde el simbolismo al nouveau roman. Diccionarios del saber moderno*. Bilbao, España, Ediciones El mensajero, 1976. En otro texto sobre la crítica en torno al concepto ensayo de José Luis Gómez-Martínez, México, UNAM, 1972, una mujer rompe el predominio de veintiún escritores, Evelyne López Campillo.

renovada discusión respecto del papel de la técnica en la obra literaria, Revueltas enfatiza que enfocar dicho papel en el trabajo artístico es apelar a aspectos pasajeros y secundarios: los escritores que centran su obra en la utilización de novedosas técnicas narrativas caen en la más triste imitación colonial. Para él la clave en la expresión literaria lo constituye el método: “es el movimiento de las cosas, su oculta, su secreta determinación, su no-azar. Movimiento que lo abarca, lo comprende todo –incluso, por supuesto, el hombre y su alma, sus relaciones y también su casualidad, su azarosidad dentro de las determinaciones a que esté sujeto, o si se quiere, condenado...”<sup>21</sup> Ante esta jerarquía, la técnica se subordina a las diversas fases que recorra el trabajo artístico, como una técnica preexistente.

Otro de los temas se refiere a la influencia de Faulkner en su obra. En reiteradas ocasiones Revueltas no sólo negó tal hecho sino efectuó la lectura de *Mientras yo agonizo* cuando él ya había publicado *El luto humano*. La lectura de Faulkner le sorprendió gratamente y constituyó para Revueltas un estímulo extraordinario. Señala que, guardadas las proporciones del nivel artístico del norteamericano, “me encontré que existían ciertos rasgos comunes entre Faulkner y yo, de una sensibilidad atormentada por inquietudes singularmente parecidas. Pero lo que se juzga como influencia de Faulkner sobre mi obra no es otra cosa sino un problema de incidencias temáticas y ambientales”.<sup>22</sup> En México persistía, ¿persiste?, el síndrome de la ausencia de originalidad en nuestros escritores: los viejos eran fualknerianos, después, borgianos o cortazarianos, ahora con el fenómeno globalizador y la diversificación de influencias, es casi imposible verificar el sello de agua de tal o cual influencia.

<sup>21</sup> José Revueltas, “Sobre mi obra literaria”, *op. cit.*, p. 101

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 104. Cfr. Vicente Francisco Torres, “Las influencias literarias. ¿Faulkner?”, en José Revueltas, *el de ayer*, México, U. de Ciencias y Artes de Chiapas-Conaculta, 1996, pp. 126-139. Véase José Revueltas “Sobre Faulkner”, en *Visión del Paricutín (y otras crónicas y reseñas)*, México, ERA, 1986, pp. 246-252.

Uno de los temas, políticos y estéticos, más polémicos que acompañarán a Revueltas hasta su tumba fue la denuncia hacia el fenómeno llamado stalinismo y su incidencia tanto en la antigua URSS como su influencia en el resto del mundo. Auténtico escándalo provocó entre los críticos de izquierda cuando por medio de sus personajes de *Los días terrenales* señaló la descomposición que provocó tal fenómeno en la militancia partidaria soviética y en los humildes militantes de los partidos comunistas latinoamericanos. No fue una denuncia, en el sentido estricto del término sino su manifestación literaria expresada en una novela: *Los días terrenales* critica mediante sus diversos personajes el sectarismo imperante en el movimiento revolucionario.<sup>23</sup> Resulta una afrenta política, y un arma para los enemigos de la revolución proletaria, su publicación en 1949 cuando los comunistas checos y húngaros enfrentaban procesos extremos en un ambiente de “hermético y asfixiante dogmatismo”.<sup>24</sup> Revueltas expresa en su obra literaria y en sus posteriores escritos sobre estética la persecución de que fue objeto por sus propios compañeros de partido ya desde los años treinta.

Derivado de similar posición, la militancia y su punto de vista artístico, es la denuncia hacia la manifestación estética predominante en la URSS convertida en doctrina y difundida no sólo en la Unión Soviética sino entre los partidos comunistas del mundo entero: el realismo socialista: obras artísticas en cuya trama imperaba el bien sobre el mal, los buenos, con una elevada moral, encarnaban a los justicieros y los malos personificaban la lujuria y la perversión. El símbolo de un obrero y una campesina empuñando la hoz y el martillo representaba la fraternidad y la solidaridad entre los pueblos: la contradicción campo/ciudad se desvanecía ante la acaramelada unión de los ex contrarios. Como lo señala el estatuto de la Unión de escritores

<sup>23</sup> Véase Andrea Revueltas y Philippe Cheron “Presentación” (de) *Cuestionamientos e intenciones*, op. cit., p. 10.

<sup>24</sup> *Loc. cit.*

soviéticos en 1946: requerimos de “la creación de obras de alto significado artístico, llenas de la lucha heroica del proletariado mundial y de la grandeza de la victoria del socialismo y que reflejan la gran sabiduría y heroísmo del partido comunista...”<sup>25</sup> Revueltas aborda esta mistificación estética: “Alegría, optimismo, puritanismo, fe, buenos sentimientos, esperanza, héroe positivo, medallas, condecoraciones, rosiclères y todo el resto de la quincallería subjetiva y pragmática del stalinismo en materia de arte... Quedaba, para los escritores comunistas o próximos al partido, del mundo burgués, la posición de la inconformidad y la rebeldía, bajo el doble fuego de los oportunistas y fariseos, de los burócratas de la literatura *partidaria*, de una parte, y de la burguesía y el imperialismo de la otra...”<sup>26</sup> Revueltas mismo padeció el doble fuego, amigo y enemigo, de partido y de ex compañeros que lo tildaron de servir a la causa del imperialismo y, por el otro bando, bajo adulaciones, premios y desmoralización sin fin, todo por mantener una férrea crítica, sin concesiones, hacia falsificación y burdas patrañas agazapadas bajo la aparente dinámica de la crítica y autocrítica y de un centralismo democrático que derivó en burocrático.

Otro tema que provocó airadas reacciones se dio en torno a lo que Revueltas denominó la inexistencia histórica del Partido Comunista Mexicano, PCM y, por ende, la falta de independencia de la clase obrera en México. Profundiza su análisis en variados textos, pero es en el ensayo *Un proletariado sin cabeza*

<sup>25</sup> Ettore Lo Gatto. “Realismo socialista y deshielo” en *La literatura ruso-soviética*. Argentina, Buenos Aires, Losada, 1973. En el XIX Congreso del Partido Comunista de la URSS, Malienkov declaró: “En sus obras, los autores y los artistas de hoy deben fustigar los vicios, las deficiencias y los fenómenos poco sanos difundidos en la sociedad, y poner en evidencia —en figuras positivas de arte— los hombres nuevos en toda su sublime dignidad humana, colaborando, al fin, en inculcar en nuestra gente caracteres, costumbres y tratos completamente libres de las plagas y vicios surgidos con el capitalismo..”, p. 391.

<sup>26</sup> José Revueltas, “Sobre mi obra literaria”, *op. cit.*, p. 107.

donde explica la deformación histórica de nacimiento, estructural, del PCM “perturbado por la impetuosidad y hondura de la Revolución mexicana democrático-burguesa” que lo transforma en una conciencia ajena a la clase obrera en particular y al proletariado mexicano en general.<sup>27</sup> Al respecto, señala Revueltas: “Una irrealidad práctica, podría decirse: el partido comunista realiza una práctica determinada, a nombre de una abstracción doctrinaria del proletariado, pero sin que esto corresponda a lo que debiera ser la *conciencia histórica* del proletariado concreto y tangible que existe en México y dentro de las condiciones de México (...) El militante, de tal modo, tiene la conciencia dividida en dos esferas: la esfera racional, que lo ha hecho afiliarse a una de las causas más nobles de la historia humana, y la esfera mágica irracional y fideísta que le impide convertirse en la autocrítica de su partido”.<sup>28</sup>

La inexistencia histórica del PCM estará vinculada a la aparición de su polémica novela, *Los días terrenales*: satanizada por la crítica izquierdizante de los años cincuenta aborda “la realidad literaria de personajes que corresponden a seres irreales que, con todo, existen en la vida de México...”.<sup>29</sup> La contradicción realidad literaria, será clave en la obra revueltiana: gravita en el desarrollo de cada uno de sus personajes: personalidades que viven al filo de la navaja, en contradicción interna y externa, tanto en su cotidianeidad como en la vida partidaria, y en la incapacidad de romper con una militancia que atrocemente corrompe su existencia. Sin embargo, en este juego dialéctico, el

<sup>27</sup> José Revueltas *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza*, 3a. reimpresión, México, ERA, 1987. J. Revueltas recrea el mismo tema en la mayoría de sus obras literarias pero es en la ficción novelada, *Los días terrenales*, 1949, y *Los Errores*, 1964, donde los personajes sufren en carne propia la ortodoxia, auténtico mecanicismo, y las desviaciones de su vida partidaria.

<sup>28</sup> José Revueltas, “Sobre mi obra literaria”, *op. cit.*, p. 109. Cfr. Jorge Fuentes Morúa, “Lenin o la prueba de fuego”, en *José Revueltas, una biografía intelectual*, *op. cit.*, pp. 331-343.

<sup>29</sup> J. Revueltas, *ibid.*, p. 110. Véase “El autoanálisis literario”, pp. 221-235.

escritor ironiza respecto de personajes que adquieren vida propia y guardan distancia de su creador al grado de manifestar el propio Revueltas lo que nombra orgullo profesional para un escritor: “la rebelión de sus personajes. Los personajes de *Los días terrenales* —existentes en la vida física, real de México— se vengaban no de su autor (puesto que éste no era nada más que su testigo) sino del novelista que había tenido el atrevimiento de introducirlos en la literatura: entonces esa literatura era la inmundicia, la cloaca, la lepra del mundo, mientras ellos permanecían impolutos, sin pecado original concebidos, medrando en la vida política, dentro del partido y en el campo de las actividades de esa oportunista y miserable intelectualidad que se ha venido llamando a sí misma la *izquierda mexicana*”.<sup>30</sup> Esta sordidez que le endilgan y el relegar los aspectos positivos y optimistas de una literatura políticamente correcta, lo identifican sus críticos con la pretendida influencia de la filosofía existencialista: ambientes degenerados, relaciones sombrías, personajes desesperados y pesimistas, en fin, desencanto humano ante la *maravilla de la existencia o el canto a la vida* como toda una corriente del pensamiento de esa época que asumía como dogma estético lo *positivo* y lo *negativo* en el arte.

Otro tema, verdaderamente incendiario, y que provocó rompimientos entre intelectuales de diversos signos se refiere al llamado compromiso del intelectual, militancia política y creación intelectual, y que Revueltas nombra como *El escritor comunista y la conciencia partidaria*.<sup>31</sup> En la mayoría de sus ensayos es

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 111. Véase, del mismo autor, *México: una democracia bárbara* (y escritos acerca de Lombardo Toledano), México, ERA, 1988.

<sup>31</sup> Revueltas, cual auténtico militante y creador intelectual, pone el dedo en la llaga en un tema que derivaría intensos debates a nivel mundial y no se diga en América Latina con el triunfo de la Revolución cubana en 1959. Revueltas publicó este ensayo en junio de 1962, y este año y en toda la década la polémica será intensa en los diversos ámbitos latinoamericanos. Cfr. María Guerra y Ezequiel Maldonado (Introducción y selección) *El compromiso del intelectual*. México, Nuestro Tiempo, 1979. Sobre este tema resultó funda-

un tema recurrente que le sirve a Revueltas para polemizar con ex partido y camaradas, y con el estalinismo de la época. Recordemos que este debate se inserta a raíz del triunfo de la Revolución cubana y su impacto en Latinoamérica y en el marco internacional de la guerra fría: los tintes grises o la instancia intermedia señalaban a intelectuales réprobos ante las extremas, y por lo tanto radicales, opciones blanco o negro.

Revueltas diseña cuatro tipos y grados de compromiso. 1) El escritor o intelectual mediana y suavemente politizado, hoy llamaríamos *ligt* o políticamente correcto, que asume o se compromete con cualquier tendencia liberal o democrática y, por lo mismo, combatiente de todo totalitarismo, de derecha o izquierda y que a nombre de las más sublimes tradiciones humanitarias acaba en los brazos del anticomunismo, aunque ya no exista el comunismo; 2) El escritor no comunista pero sí testigo de *buena fe* que reconocía las bondades del campo socialista y era capaz de firmar ante agresiones imperialistas como la guerra de Viet Nam. Revueltas señala la grotesca paradoja de un anticomunista rojo enmascarado tras de su simpatía hacia los partidos comunistas; 3) El escritor recién incorporado a las filas de la militancia comunista, desprovisto del herramental teórico, político, ideológico y presa fácil de los vaivenes de la línea política en boga. Por ejemplo, ante el dogmatismo y burocracia comunistas, varios de estos intelectuales descendieron del tren y expresaron posiciones revisionistas y anticomunistas; 4) El escritor sumamente comprometido con las causas populares, profundamente conocedor de la filosofía materialista-dialéctica e identificado con el partido comunista, conciencia organizada de la clase obrera y órgano del conocimiento colectivo. En síntesis plantea Revueltas: "Lo esencial del compromiso del escritor comunista radica entonces en no apartarse del papel que desempeña como conciencia individual y por ende como criterio ético, dentro de

---

mental la antología cubana Fidel Castro *et al.*, *Revolución letras, arte*. La Habana, Cuba, Letras cubanas, 1980.

los principios que presiden al funcionamiento de la conciencia colectiva, ni permitir tampoco que el partido se aparte de ellos..."<sup>32</sup>

Un tema predilecto de Revueltas presente en su obra literaria como en sus ensayos es: la enajenación. El escritor usa como sinónimo el concepto alineación y señala, a contracorriente de autores que lo ubican en la superestructura o en el ámbito cultural, su férreo engranaje al modo de producción imperante, el capitalismo: sociedad dividida en clases, sociedad en lucha sin cuartel, con formas de vida irracionales y mediatizada por los conceptos nacionales. En el mismo tenor, Revueltas devela el carácter dependiente de países subdesarrollados como México y, por lo mismo, su carácter alienado, enajenado: no en el papel de protagonistas sino como espectadores de la producción universal: "Hemos vivido escindidos del fenómeno universal de la cultura; cuando entonces emprendemos la gran tarea, la gran aventura de desenajenar nuestra cultura, nuestra literatura y nuestras expresiones estéticas, debemos preguntarnos en qué reside el origen de esta enajenación histórica, social y de otra índole".<sup>33</sup> Más adelante señala que el arte, la ciencia y la filosofía, como expresiones más elevadas del pensamiento humano, desempeñan en la sociedad y en la historia: factores de libertad, de desenajenación. Señala que la alineación lleva dentro de sí el contenido de lucha contra ella misma como desenajenación: hombres y mujeres en lucha contra la opresión, insertos en un proyecto revolucionario. El papel del intelectual, en la etapa revolucionaria, es el de contribuir con los datos científicos, teóricos, ideológicos que la clase obrera y campesina necesitan. Enfatiza Revueltas:

Estamos alienados. El proletariado está alienado a la burguesía en tanto que los propósitos de la burguesía son unos y otros los del proletariado. Y ambos están alienados a la forma de la propiedad en tanto que propiedad

<sup>32</sup> J. Revueltas, "Sobre mi obra literaria", *op. cit.*, p. 121.

<sup>33</sup> José Revueltas, "Literatura y liberación en América Latina", en *Cuestionamientos e intenciones...*, *op. cit.*, p. 288.



privada, es un proceso inhumano... El sistema de trabajo asalariado produce mercancías, valores de cambio; entonces, el trabajador asalariado, así como sectores intelectuales, no se sienten objetivados en la mercancía que producen, puesto que ésta como valor de cambio une este valor con el valor de uso y, en este sentido, hace del esfuerzo humano una fuerza, no una realización humana dentro de las cosas.<sup>34</sup>

## TRASCENDENCIA DE LA PALABRA

Revueltas polemista. En la vida y obra de Revueltas siempre gravitó una especie de conspiración del silencio que se reflejó en una obra poco difundida o bastante ignorada en su tiempo y, por consiguiente, en la difusión de sus ideas. Hoy se puede confirmar que sus críticos o enemigos, declarados y embozados, encubrieron su calculado silencio con un sintomático desprecio, cuando no indiferencia hacia ideas que no merecían su atención por estar demasiado politizadas o con excesos ideológicos que perturbaban, por ejemplo, forma y contenido literarios, o en sus ensayos minimizando su prédica filosófica: con ello se pretendía minar y destruir su influencia y autoridad. Revueltas siempre estuvo convencido de no ceder el campo libre a la calumnia y dedicó con fervor múltiples artículos y ensayos en defensa de sus ideas. En su carácter polemista, una de sus complejas facetas, nunca desenmascaró a sus críticos como enemigos personales ni como individuos aislados sino como representantes de una corriente política, el caso del PCM, o de una posición ideológica determinada.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 289-291. Véase, de Ezequiel Ander-Egg, *Formas de alineación de la sociedad burguesa*, Madrid, Marsiega, 1980. También Edward Reiss, *Una guía para entender a Marx*, Madrid, Siglo XXI, 2000. En este texto el concepto alineación se traduce como teoría de la infelicidad: "La alineación puede entenderse como una experiencia de deshumanización de los sentimientos, cuando las necesidades humanas no son satisfechas. Puede llevar consigo estrés, agotamiento, pobreza y falta crónica de realización personal", p. 16.

Revueltas conoció el vasto conjunto de ideas que circulaban en el mundo de su época, muchas de primera mano y otras de la prensa y literatura. Esta visión le permitió orientar su lucha ideológica hacia sus contrincantes y hacia las premisas dominantes de la ideología burguesa. Reiteradas ocasiones se ha de haber preguntado ¿Con quién discutir? ¿Vale la pena gastar tiempo y esfuerzo frente a tal oponente? ¿A quién le servirá tal debate? La elección le imponía la necesidad de escoger a un representante influyente de corrientes y sistemas como Lombardo Toledano o Antonio Rodríguez. Al respecto Fedoséiev señala:

“Concentrar el fuego en la figura central permite captar de inmediato el interés del lector, introducirlo en la esencia de las divergencias fundamentales, revelar las fuentes profundas de las contradicciones. Desentrañar las concepciones de un autor relevante brinda la posibilidad –al seguirlo en las esferas ideológicas donde es considerado una autoridad reconocida– de desarrollar sus argumentos con máxima plenitud, abarcar el contenido fundamental de la tendencia que represente y, de este modo, asestar el golpe a la suma de conceptos del campo enemigo íntegro. En el fondo, el triunfo científico sobre un adversario de esa talla es un triunfo sobre todos los que están próximos a él en sus convicciones”.<sup>35</sup>

En la actual época de tolerancia, de buenos modales, de polémicas ligth, la personalidad de Revueltas desentona y no acaba de caer bien. Revueltas asignó particular significación al aparato conceptual en la discusión política. Como ensayista sabía que para mantener una polémica de ideas había que dar definiciones claras y no limitarse a la fraseología, o las palabras vacuas. Manejaba el arte de operar con base en conceptos, principio del contenido dialéctico de su pensamiento, utilizando métodos y procedimientos lógicos semánticos del aparato conceptual: logrando claridad y precisión en la exposición de sus ideas y la posibilidad de revelar las posiciones ambiguas del adversario ideológico.<sup>36</sup> En la actual época de tolerancia y buenos modales

<sup>35</sup> Fedoséiev, P. N., S.I. Popov *et al.* (coords.), *El arte de la polémica*, traducción de Nora Wugman, México, Cartago, 1982.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 128-129.

la personalidad de Revueltas, polemista y transgresor, desentornaría en círculos políticos y académicos.

José Revueltas utilizó de forma espléndida el arte de la tipificación, el convertir en tipo a su adversario en la polémica de ideas, al dibujar su retrato hablado que desnudaba su interior o descubría sus características más profundas. El tono irónico y sutilezas sarcásticas fueron empleados por Revueltas en sus diversos ensayos. Un ejemplo de sus variados textos se refiere a la polémica con Reyes Heróles en junio de 1967 en torno de la existencia o no de una revolución burguesa en México. Decía R. Heróles: "Hablar del tránsito del feudalismo al capitalismo, de conformidad con el criterio clásico, únicamente engendra confusión en el caso de México. En rigor, en nuestra patria no hubo revolución burguesa". Tal afirmación da pie a que Revueltas se pregunte ¿en qué fase etérea e imponderable del capitalismo nos encontramos? Con el subtítulo *Corydon o la burguesía que no quiere decir su nombre*, Revueltas inicia la polémica:

"El señor Reyes Heróles no pestañea. Lo ha dicho ya y debe pensar que en un ámbito como el nuestro, donde la ignorancia teórica y el rudimentarismo ideológico constituyen la norma, sin duda no habrá nadie que le salga al paso y ponga al descubierto el truco de sus prestidigitaciones discursivas... Con la debida lógica, mucho menos que a Reyes Heróles, la respuesta debiera cederse al impertérrito doctor Pangloss, el personaje de *Cándido* mediante el cual Voltaire se burlaba de los Reyes Heróles de su tiempo... y de otros tiempos por venir. O sea: que estamos en el más perfecto y el mejor de los mundos posibles, *hic et nunc* (ahora y aquí), en México... Pero nuestro doctor Pangloss prestidigita mal. Su truco reside en no atreverse a negar por *completo* los hechos objetivos irrefutables..."<sup>37</sup>

Con este botón, que los hay por cientos en su obra, se percibe el uso clave de la expresión gráfica revueltiana con fugaces destellos de humor, la tipificación que realiza de su oponente, el colorido, la plasticidad de la palabra como muestra de un estilo

<sup>37</sup> José Revueltas, "Escuela mexicana de pintura y novela de la revolución", en *Cuestionamientos e intenciones (ensayos)*, op. cit., pp. 264-265.

irreverente y el don literario de quien posee una cultura universal. De este Revueltas se puede decir lo que alguna vez se dijo de un revolucionario: "El aspecto gráfico de la expresión es un concepto extremadamente rico y amplio, que abarca la suma de las exigencias que Lenin tenía para con el lenguaje. Expresa la aspiración a lograr un estilo claro, figurado y popular, y también a luchar contra la fraseología, contra todas las deficiencias del lenguaje. Forma gráfica es sinónimo de claridad, concisión y exactitud, sinónimo de talento".<sup>38</sup> Con esos maestros Voltaire y Lenin, y el aderezo de la picardía mexicana, el ensayista José Revueltas se mostró como un alumno aventajado del arte de la polémica y, dentro de ésta, de la ironía y la ciencia política, o viceversa.

Finalmente, el ensayo es una puesta en valor: nunca un ejercicio literario gratuito y neutral, sino antes bien un examen de los más diversos temas y desde el mirador del compromiso. Este señalamiento de Weinberg expresa plenamente la preocupación explícita a que se encomendó Revueltas. El abordaje de temas como la crítica al estalinismo, el papel histórico del PCM, la necesaria toma de posición del escritor frente a su realidad social, la militancia partidaria, conforman aspectos del debate actual. Immanuel Wallerstein<sup>39</sup> señala la necesidad de efectuar una relectura del marxismo a la luz de la nueva realidad que configuró el iceberg llamado muro berlinés. Dos son los temas que considera relevantes: el papel del partido y el lugar del proletariado. Señala varias tesis del marxismo indispensables para el análisis de un mundo inserto en el caos y la irracionalidad del capitalismo y que, no de manera fortuita, coinciden con las preocupaciones de Revueltas:

<sup>38</sup> P. N. Fedoséiev *et al.*, *El arte de la polémica*, *op. cit.*, pp. 216-223.

<sup>39</sup> Immanuel Wallerstein, "El marxismo después de la caída del comunismo", traducción de Mónica Mansour, en *La Jornada Semanal*, 29 de enero de 1995, núm. 294, pp. 20-25. Del mismo autor véase, *Conocer el mundo, saber el mundo: el fin de lo aprendido. Una ciencia social para el siglo XXI*, 2a edición, traducción de Stella Mastrangelo, México, Siglo XXI-UNAM, 2002.

1) La lucha de clases, abolida por decreto por los teóricos del neoliberalismo, 2) Polarización: la actual tendencia a la pauperización, polarización económica, que significa mayor pobreza de los pobres y mayor riqueza para los ricos; también el proceso de polarización social: desaparición de las clases intermedias y la unión a la burguesía o al proletariado. 3) Ideología: nuestras ideas, nuestras ciencias reflejan la realidad social en que vivimos y, en ese sentido, nuestras ideas participan de tal o cual ambiente ideológico, y 4) Enajenación. El concepto enajenación como enfermedad que —en su encarnación principal: la propiedad— destruye la integridad del ser humano. Luchar contra la enajenación es luchar para restituir al hombre toda su dignidad.

Antonio Negri,<sup>40</sup> filósofo, coincide con la necesidad de ejercer una crítica radical de todo lo existente a fin de buscar alternativas a las crisis actuales. Su polémica obra, hoy presente en ámbitos académicos y políticos, sostiene que el método marxista ofrece elementos sólidos para la relectura de los nuevos contextos. Las tesis e ideas de Wallerstein y de Negri coinciden plenamente con la convicción de Revueltas: el método marxista es una herramienta útil para explicar la realidad, si se utiliza en su dinámica no en el mecanicismo tan criticado por él. Leer hoy los ensayos *Un proletariado sin cabeza* o *Cuestionamientos e intenciones* es leer fragmentos de una historia que no termina de escribirse, los pueblos no han dado la última palabra, de una memoria viva ante la confusión e irracionalidad del mundo presente.

## BIBLIOGRAFÍA

BLANCO, José Joaquín. *José Revueltas. Grandes maestros mexicanos*. México, Terra Nova-Crea, 1985.

<sup>40</sup> Véase Antonio Negri, *Guías. Cinco lecciones en torno a Imperio*, Barcelona, Paidós, 2004.

- CASTAÑÓN, Adolfo. "Brevisima relación de los que ensayaron y sobrevivieron en México a fin de siglo" en *Vuelta*, núm. 234, México, mayo de 1996.
- COLLAZOS, Óscar, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. 4a. edición. México, Siglo XXI, 1976. (Primera edición publicada en la Revista *Marcha*, Uruguay Montevideo, 29 de agosto de 1969.)
- DALTON, Roque *et al.* *El intelectual y la sociedad*. 2a. edición. México, Siglo XXI, 1969.
- FEDOSÉIEV, P.N. y S.I. Popov (coordinadores) *El arte de la polémica*. (Trad. Nora Wugman), México, Editorial Cartago de México, 1980.
- FUENTES MORÚA, Jorge. *José Revueltas. Una biografía intelectual*. México, UAM-I y Miguel Ángel Porrúa, 2001.
- HÍJAR, Alberto *et al.* *Arte y utopía en América Latina*. México, INBA-CNIDIAP, 2000.
- GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis. *Teoría del ensayo*. México, UNAM, 1992.
- LO GATTO, Ettore. *La literatura ruso-soviética*. (Trad. Oreste Frattoni), Argentina Buenos Aires, Losada, 1973
- MOTCHANE, Didier. *Claves del socialismo*. Salamanca, España, Ediciones Sígueme, 1979.
- SÉRANT, Paul. "La literatura de compromiso" en *Diccionarios del saber moderno. La literatura. Desde el simbolismo al nouveau roman*. (Versión español Juan José Ferrero) Bilbao, España, Ediciones Mensajero, 1976.
- REISS, Edward. *Una guía para entender a Marx*. (Trad. Santiago Jordán), Madrid, España, Siglo XXI de España, 2000.
- REVUELTAS, José. *Cuestionamientos e intenciones* (Ensayos). 2a. edición, México, ERA, 1981.
- , *México: una democracia bárbara (y escritos acerca de Lombardo Toledano)* 1a. reimpresión (recopilación y notas de Andrea Revueltas y Philippe Cheron) México, ERA, 1988.

- , *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza*, 4a. reimpresión, México, ERA, 1987.
- , *Visión del Paricutín (y otras crónicas y reseñas)*, México, ERA, 1986.
- SKIRIUS, John. “Este centauro de los géneros”, en *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. 2a. edición, México, FCE, 1989.
- TORRES, Vicente Francisco. *José Revueltas, el de ayer*. México, Universidad de Ciencias y Artes del estado de Chiapas-Co-naculta, 1996.
- WEINBERG, Liliana. *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*. México, FCE, 2001.





# SINO Y SIGNO EN EL LABERINTO

DE OCTAVIO PAZ

CARLOS GÓMEZ CARRO\*

## *Epitafio para un Poeta*

Quiso cantar, cantar  
para olvidar  
su vida verdadera de mentiras  
y recordar  
su mentirosa vida de verdades.

Octavio Paz, *Bajo tu clara sombra*

Mexicano, es decir, hijo de dos mundos antagónicos, llevaba el dualismo en la sangre. La visión conflictiva que se manifiesta en *El laberinto de la soledad* articulará su obra incluso hasta en sus rincones menos esperados.

Pierre Schneider

La crítica es quien nos crea. Y al afirmarla como una convicción rectora de nuestra existencia a quien crea, finalmente, es a ese otro que somos o que podemos llegar a ser. Una acotación necesaria, la crítica, en principio es autocrítica (no el acto complaciente de ver la paja en el ojo ajeno), diálogo sin concesiones, pues, con nosotros mismos. Lo dice Octavio Paz (Ciudad de México, 1914-1998) a lo largo de su obra, ya sea literaria, política o ¿histórica?, cuyas barreras (la ruptura de géneros es una constante en los escritores del siglo XX) buscaba trascender en una persistente rotación

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

de signos: de su palabra a la palabra de quienes lee, y de la palabra, la suya y la de los otros, a ese otro decir que es el silencio, lo que está más allá del lenguaje, el momento en el que, como expresara Wittgenstein, es preferible callar, pero que en el poeta mexicano adquiere el carácter de rotación. Rotación que va de la historia al mito, de la poesía en movimiento a la contemplación, de su interés simultáneo por Occidente y Oriente, en la tensión del arco y la flecha y de la flecha y el blanco, pero que encuentra el punto de diálogo privilegiado en la palabra, bien común por excelencia y que nos precede antes de la vida (es una herencia), nos funda y al final prevalece después de nuestra muerte. Vida y muerte son, mediante esta rotación, más que opuestos, signos complementarios, lo cual podría extenderse al conjunto de las dicotomías que nos ofrece en su variada disertación el poeta: un viaje en círculo, semejante al de los astros. No diré que como un epitafio, pero sí como un modo de reafirmar esa fe astral y personal que llamó “vuelta” —el regreso al comienzo—, al final de su poemario *Pasado en claro*, en donde presente y pasado son uno y el mismo:

Yo soy mis pasos,  
Oigo las voces que yo pienso  
Las voces que me piensan al pensarlas.  
Soy la sombra que arrojan mis palabras<sup>1</sup>

Ese “otro” que de modo intermitente aparece-reaparece como un enigma, negación del yo y afirmación del lenguaje, a lo largo de su quehacer literario y sobre el que de manera oscilatoria, siguiendo, fiel a ese esquema astral y verbal, se manifiesta en un perpetuo itinerario, casi como una repulsa a ese encerrarse en su medio mexicano y en sí mismo y lo llevaba a extender su diálogo con las más diversas geografías (la realidad espiritual y material de distintas culturas), se convierte en figura constante de ese viaje de sí mismo hacia sí mismo, y en las letras de esos

<sup>1</sup> Octavio Paz, *Pasado en claro*, México, FCE, 1975, pp. 43-44.

otros con los que, al fin maestro del oxímoron, el solitario Paz (quien escribe) comulga con los demás (quien lee y se rescribe en la lectura de esos otros).

Hay, como en el conjunto de su obra, un doble movimiento: Somos un enigma —un signo—, todos, que se intenta resolver en el lenguaje, ya que sólo el lenguaje es capaz de iluminar nuestras presunciones. Un signo al que le es posible alterar ese yo asignado por el lenguaje y, acaso, al lenguaje mismo: hacer de ese otro que crea ese diálogo que va del sino al signo la respuesta al sentido de la vida y que sentirá como razón de ser de ese viaje y llamará, en algún momento, vitalidad. El yo que se busca en los espejos verbales; los dilemas, duales, que van del ser al parecer, del rostro a la figura, de la mirada que se escucha, del camino que se camina y, simultáneamente se contempla, del tiempo que es tiempo y del tiempo que arde.

Ser el otro que en verdad somos, parece percibirse en el impulso vital, en la poética y en los ensayos de Octavio Paz. Y esa verdad, si en verdad lo es, es porque el lenguaje se nombra en el poeta y nos dice; la función del poeta, dentro de ese mundo de convicciones, es dejar de ser uno para ser los otros, ser la voz de la comuna, servir al lenguaje, primero, para servirse del lenguaje como consecuencia. Un caminar hacia y desde el lenguaje en donde interroga a la palabra y se interroga, con ella, a sí mismo y a su entorno: vitalidad. Maya Schärer-Nussberger<sup>2</sup> ha advertido en esto la influencia de Nietzsche, una vitalidad en la que más que oponerse, muerte y vida se engendran y se perpetúan. Y es en esa rotación que por momentos nos ilumina fugazmente en ese *entre* —palabra clave en los escritos de Paz— lo lleva a concebir el sentido de la poesía misma.

En la reflexión propuesta en *El arco y la lira*, a la poesía es posible reconocerla en un gesto fugaz, en las convicciones de un puñado de personas en el frente de una guerra que saben perdida; encontrarla en la contemplación de una forma visual,

<sup>2</sup> Maya Schärer-Nussberger, Octavio Paz. *Trayectorias y visiones*, México, FCE, 1989 (especialmente pp. 136-137).

sea pictórica o cinematográfica; el descubrimiento de la comunión entre lo fugaz y lo perdurable, en la pareja que al abrirse, ambos, en el acto amoroso, son uno; en la reescritura de un pasado que antes se mostraba como insondable misterio, y de regreso, también, en el poema; en el que, de cualquier modo, reside su forma privilegiada: el poema no es necesariamente la poesía; es el encuentro de la poesía con las palabras, zona del lenguaje en donde trasciende su propia cárcel. Palabras que en verdad nos nombran y definen bajo su “clara sombra”.

Postura que, en esa incesante búsqueda del sentido, alude de un modo más concreto en uno de los textos que componen *Corriente alterna*.<sup>3</sup> Aquí la poesía no es aquello indefinible pero perceptible que encontramos en algún retrato de Picasso o de Hermenegildo Bustos o en el difícil equilibrio entre rigor y espontaneidad, “violencia y lirismo a un tiempo”<sup>4</sup> que descubre en el pintor peruano Fernando de Szyszlo, en la música de Offenbach, en el contraste del mar turquesa del Caribe y las ruinas de Tulum o en unos muchachos “fumando marihuana” en la cima del la Pirámide del Sol, en Teotihuacan<sup>5</sup> (el pasado intenta inventarse y se transfigura en presente); es el contrasentido que, en la diversidad de los actos humanos, da sentido a la realidad del mundo. En el encuentro de la poesía con las palabras, la poesía es específicamente “la alquimia de las palabras”, y la experiencia del poeta es “ante todo verbal”; palabras que más que nombrar el mundo, nombran otras palabras, y que como en otros momentos de iluminación, su sentido se encuentra más allá del lenguaje, pero que al ser lenguaje que dialoga con el lenguaje, sobre todo en el caso de la poesía moderna, hace de la poesía “la forma más radical y virulenta de la crítica de la realidad.”<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Véase Octavio Paz, “¿Qué nombra la poesía?”, en *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1967, pp. 5-7.

<sup>4</sup> *Ibid.*, “Un pintor peruano”, p. 10.

<sup>5</sup> Véase Octavio Paz, “Himno entre ruinas”, en *Libertad bajo palabra*, México, FCE, 1968, p. 211.

<sup>6</sup> *Idem*, “Qué nombra la poesía”, en *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1967, p.5.

Hijos de la palabra, entonces, de la imaginación y el deseo; el deseo de perdurar en nuestra fugacidad. Y de su rotación, como lo discierne Carlos Fuentes, en el prólogo de *Los signos en rotación y otros ensayos*:<sup>7</sup> “Las civilizaciones como obra del lenguaje; el lenguaje como obra de las civilizaciones”.<sup>8</sup> En esta comprensión de lo que Paz persigue, una figura fundamental de ése, su viaje, sabemos, lo fue André Breton, al que curiosamente cita poco de su obra: la influencia en él es existencial y personal, al contrario de lo sucedido con Paz en su encuentro con los poetas norteamericanos (Robert Frost —a de quien supo que no le servían las palabras de los antiguos, pues no era el lenguaje de su pueblo—, Eliot, Pound, William Carlos Williams, Stevens, Cummings), a quienes lee intensamente, pero cuyo mundo, el norteamericano, le parece diametralmente opuesto al suyo, al menos en sus primeros encuentros con aquella sociedad. Un sentimiento de ajenidad del que saca, de todos modos, un enorme provecho, pues, paradójicamente, descubre por vez primera su singularidad, la de él y la de los suyos, pero es de crisis, en aquellos momentos en los que intenta afirmar su vocación y comprender su derrotero, de dónde viene, adónde va. Pero con Breton (y junto con él, Albert Camus, son los años de su celebridad, René Char, Malraux, con quien conversa con alguna frecuencia, Benjamin Péret, y después, Leonora Carrington, Luis Buñuel, Remedios Varo) hay un momento de reconciliación, con él y con los suyos, pues en el poeta francés y en el surrealismo, crepuscular en los días de esos acercamientos, le revela algo acerca del sentido de enigmas sobre los que, quizá, no tenía una respuesta convincente. No es que creyera de veras en la “escritura automática”, sino que le hace concebir a la poesía, y en especial a la que el poeta mexicano emprende, como una

<sup>7</sup> Carlos Fuentes, “El tiempo de Octavio Paz”, Prólogo de *Los signos en rotación y otros ensayos*, de Octavio Paz, Madrid, Alianza Editorial, 1971, pp. 7-13.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 12.

búsqueda de los poderes originales de la palabra. El lenguaje como instinto del espíritu, si algo así es posible o, mejor, de la naturaleza que se expresa y encuentra su sentido a través nuestro. El lenguaje que nos atraviesa y exhibe al yo como algo fugaz y como, decíamos, el instrumento de las palabras. Es curioso observar cómo Breton, anticlerical furibundo, como Bataille y Sade, sustituyen a ese dios de los sacerdotes por el lenguaje.

No es la única influencia de Breton sobre el insaciable peregrinar de Paz (en el afuera busca el adentro). Paz, en una de sus constantes confesiones, no termina de explicarse el porqué de la condescendencia del francés hacia el entonces joven poeta (son los años cuarenta), tal vez, se responde, por el amor de Breton por México, el país, la cultura diríamos, en donde el mundo surrealista encuentra su espacio de realización cotidiana; hablaba, por supuesto, del país que conoció en la primera mitad del siglo XX, ansioso por reencontrarse consigo mismo, con su originalidad como cultura, y que el francés, de manera inevitable contrasta frente a las atrocidades de la razón que suscitaron las devastadoras guerras europeas del siglo XX y que puso en casi todos sus pensadores dudas acerca de la vocación destructiva y voraz de Occidente. Breton voltea, como muchos otros pensadores de su momento, pero incisivamente los surrealistas, hacia las culturas “primitivas” en busca de respuestas. El surrealismo es, en este sentido, una puesta en crisis del dominante eurocentrismo, así sea desde esa misma geografía, que afecta y modifica la concepción de Paz acerca de la periferia de Occidente, en donde él mismo se ubicaba, pues lo hace verse de manera distinta (del modo como se intuye, pero que no termina por definirse en su conciencia) y lo reconcilia con él y con su entorno original. Le permite ver por medio de los ojos de Breton, lo suyo, y con él a los suyos, con una mirada crítica que le darán un viraje, una nueva ruptura sobre la ruptura, a su obra. Ve entonces en la escritura automática, no tanto un método o una poética, sino una manera de hacer del yo un nosotros que le permite dilucidar quién es. Encuentra, tal vez con mayor niti-

dez, que ese vagar por el mundo, es un vagar sobre el alfabeto roto de sus orígenes, y al cual es imprescindible rehacer, restablecer los vasos comunicantes entre lo que somos y los varios que fuimos, esos enigmas que le ofrece, sobre todo, el pasado precortesiano, y después los encuentros-desencuentros con Occidente, al que, de ningún modo, pretende renunciar (somos “occidentales excéntricos”, afirma en *El laberinto de la soledad*). Con Breton no sólo descubre la oscilación permanente que en él se entrecruzan entre tradición y ruptura, sino verá en ello su originalidad y la originalidad de la poesía, y con ello el sentido de su tarea literaria. De ahí sus afirmaciones, de las que se mantendrá fiel a lo largo de su escritura, de que al autor, cualquiera que éste sea (él incluido, posiblemente en primer término), digamos Pessoa, al cual, nos dice Paz, no hay que buscarlo en su biografía, sino en sus obras. (De Pessoa dice: “Nada en su vida es sorprendente —nada excepto sus poemas.”)<sup>9</sup>

Esa común inmersión en lo “primitivo” y lo “salvaje”, en lo pasajero del yo y en la preeminencia del lenguaje, nuestro verdadero bien común, un asidero más allá de la literatura lo vuelve a encontrar en las indagaciones de Lévi-Strauss. En el antropólogo, el yo también es una ilusión; una ilusión que encarna en cuanto se sirve —le sirve— al lenguaje. Encarnamos, en verdad (es decir, trascendemos nuestra condición temporal) cuando hablamos, y mediante ese hablar, el lenguaje, la historia y los mitos se expresan, y nosotros somos sus intermediarios. Hablar, y escribir como su extensión, nos humaniza, pues en este acto reside nuestra naturaleza, no su opuesto o el modo de contrariarla; somos expresión de la Naturaleza. El ser humano habla como un pájaro trina. El poeta, reafirma en las impresiones que en él provocan sus incursiones en Lévy-Strauss, habla por la comuna, es su deber o, más simplemente, su trabajo, la

<sup>9</sup> Octavio Paz, “El desconocido de sí mismo”, en *Los signos en rotación*, Madrid, Alianza Editorial, 1971, p. 103.

poesía entendida como recuperación de los poderes originales del lenguaje; la originalidad entendida no como distinción o innovación, sino como regreso al origen, el restablecimiento de las ligas (con eso que llamamos historia y en otras ocasiones mito) de lo que fuimos; de lo que fuimos y deseamos de lo que ahora somos y deseamos. Escribe Paz en “Viento entero”:

El país es una mano abierta  
Sus líneas  
Signos de un alfabeto roto

...

Yo recogí del polvo unos cuantos nombres  
Por esas sílabas caídas  
Granos de una granada cenicienta  
Juro ser tierra y viento  
Remolino  
Sobre tus huesos<sup>10</sup>

En Paz, decíamos, las antinomias se concilian: se hacen necesarias; la poesía junta lo distante y, en ocasiones, lo irreconciliable. Es un péndulo que su incursionar por la poesía mexicana del siglo XX y la norteamericana se resuelve en su experimentación por el poema largo. En contraste, en sus incursiones por la “Ladera este”, siente a la poesía como una vocación de síntesis. La frase concreta que despierta el asombro. Experimenta con ese laconismo, como antes Tablada (escritor al que ubica como uno de los precursores de nuestra modernidad). El hombre que hace se transforma en quien contempla. Un singular caso de asimilación de posturas encontradas que hace suyas. Incursiona en la tradición del haikú y en la forma del tanka o waka; incursiones de las que obtiene no pocos resultados sorprendentes. El nombre de Basho es relevante, pero también se suceden los de Ryata Kikaku, el de Hattari Ransetsu. Cita, en su traducción a Ryata, en las consabidas tres líneas del haikú:

<sup>10</sup> *Idem*, “Viento entero”, *Hacia el comienzo*, en *Ladera Este*, p. 106.



Vuelvo irritado  
—mas luego en el jardín:  
el joven sauce.<sup>11</sup>

Le admira la ausencia de explicación y reiteración que observa como una virtud-defecto de la poesía hispanoamericana.<sup>12</sup> El joven sauce que crece en otro tiempo y rompe la cólera, y que, quizá, es el mismo “de cristal” que mana en forma de fuente y de árbol en “Piedra de sol”, el poema que cumple e inicia, en 1957, un nuevo ciclo en la obra poética del autor.

O llamémosle “canónico”, a este último poema mencionado, por emplear un término que gusta utilizar, con tino, Anthony Stanton, crítico que ha advertido una de nuestras discusiones más perseverantes, dentro de la crítica en nuestra república de las letras: lo canónico frente a lo marginal en la literatura mexicana. Y sí, canónico, pues en “Piedra de sol” se resuelven los diversos aprendizajes del poeta y esa búsqueda del extraviado yo y su circunstancia en lo que, para él, de veras cuenta: la obra y no, decíamos, la biografía. Hay un adelanto en esto: la obra es la mejor metáfora de la biografía. Y quizás es necesario subrayar esto en el caso de Paz, pues cuando él mismo hace un recuento de sus días, suele enfatizar sus encuentros-desencuentros con personajes de no escasa fama. Aunque, en ocasiones, se cuele en su dudar los momentos difíciles, en el ámbito norteamericano, en los que necesita subtítular películas para sobrevivir, con un escaso abrigo en el invierno neoyorkino, pero poco de su infancia, sus amigos de aquella etapa, la relación cotidiana con sus padres, lo que los unía y los distinguía, el padre y el abuelo, cada uno con sus historias, en donde el “mantel olía a pólvora”<sup>13</sup> de revuelta y revolución, los niños morenos de

<sup>11</sup> *Idem*, “La tradición del haikú”, *Los signos en rotación*, Madrid, Alianza Editorial, 1971, p. 240.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 235-250. (Especialmente de las páginas 238 a la 240).

<sup>13</sup> Véase *idem*, “Canción mexicana”, en *Ladera Este*, México, Joaquín Mortiz, 1969, p. 66.

Morelos, hijos de los amigos de su padre (zapatista militante), con los que comparte juegos o de los que se distancia. No lo sabemos. ¿De ahí la sensación de “diferencia”, que marca el inicio de *El laberinto de la soledad*? Otro texto canónico, quizá el más canónico de ellos en su ensayística y en su pensamiento acerca de México. *El laberinto...* es un ensayo o, si se quiere, un conjunto de ensayos con un tema común, y “Piedra de sol”, poema central en su poética que cierra su *Libertad bajo palabra*. Explicación cifrada en éste título de ese yo que se oculta en el afortunado tropo, que es “sombra”, de lo que expresa su obra, de modo semejante a como advertía José Emilio Pacheco acontece en “Suave patria” y “Novedad de la patria”, el segundo la versión en prosa del célebre poema del poeta zacatecano. *El laberinto...* es un viaje (erótico, reflexivo, histórico, de nuestro pasado al presente y viceversa) que comienza con el viaje de un adolescente que se descubre diferente, cuando ha dejado de ser niño, pero aún no alcanza la edad adulta, y se siente solo, único. El ensayo concluye de nuevo con la soledad, aunque una soledad “abierta” que se ofrece como solución al dilema que propone el libro. “Piedra de sol”, sabemos, comienza con una minúscula y el final, con sus dos puntos como remate, reaparecen los mismos cinco versos iniciales y el hemistiquio del sexto, los versos de su comienzo.

Oscilación entre ruptura y tradición y crítico de las formas cerradas que atenazan por momentos nuestra cultura, esos leves gestos, sin embargo (los dos puntos al final y la minúscula en el comienzo), marcan la abertura sobre la forma “cerrada” a partir de la cual se concibe el poema. Tal vez, como el modo de reconciliarse con sus fuentes originales. En efecto, lo advierte el poeta en la primera edición de 1957, los quinientos ochenta y cuatro endecasílabos de “Piedra de sol” son los días del ciclo venusino alrededor del sol. El sol es una alegoría del poeta y su deber es el de iluminar el mundo, pero también está el “otro”, su compañero astral, de enorme relevancia en el imaginario mítico y sagrado del mundo mesoamericano, los días y los años que

corresponden a dos “ataduras de años” (dos veces cincuenta y dos años) en la cuenta del tiempo, en el antiguo Altiplano mexicano. El ciclo solar y la de su compañero astral, Venus, con el hemistiquio “y llega siempre:”, reafirma la voluntad del poeta de aludir a un pasado extraviado que de todos modos, mana en su “presente perpetuo”. No en el sentido de una inevitable repetición de acontecimientos, sino de la presencia secreta, que más allá del lenguaje, la poesía debe encontrar. Si Adorno<sup>14</sup> había expresado su convicción escéptica de que la tarea del filósofo no puede ya consistir en concebir sistemas universales (una crítica a la tradición filosófica alemana), en donde hechos, sujetos y objetos adquieren su dimensión y su lugar, y concluye que la tarea del filósofo es, simplemente, iluminar, más que explicar (“ilumina repentina e instantáneamente”), zonas específicas del conocimiento y su realidad, Paz retoma, en cierto modo, el concepto, pero ahora otorgado a la poesía como deber. En este caso, “Piedra de sol” y *El laberinto... cumplen la tarea de “iluminar” una totalidad y conciliar esa perenne rotación de tiempo y circunstancia, al menos aquéllas que le conciernen al poeta. La poesía del poema y del ensayo<sup>15</sup>, y en general, en la obra que se va reconociendo en los trabajos del poeta (del pensador que se piensa en el lenguaje de los otros), no es una forma de conocimiento o un modo alterno de “filosofar”; la tarea del poeta, como la de un sol metafórico, consiste en iluminar el mundo y restablecer su unidad original y esencial.*

<sup>14</sup> Véase Theodor W. Adorno: “mientras que la función del solucionar enigmas es iluminar como un relámpago la figura del enigma (...) no empeñarse en escarbar hacia el fondo y acabar por alisarla. La auténtica interpretación filosófica no acierta a dar con un sentido que se encontraría ya listo y persistiría tras la pregunta, sino que la ilumina repentina e instantáneamente, y al mismo tiempo la hace consumirse. *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1994, pp. 88-89.

<sup>15</sup> En el sentido que lo expresa Adolfo Sánchez Vázquez: “El laberinto de la soledad es un bellissimo poema en prosa, cuyo vuelo poético nos vuelve cautivos de nuestra propia admiración.”, en “Octavio Paz en su ‘Laberinto’”, Anuario de la Fundación Octavio Paz (México, D.F.); núm. 3, 2001, p. 209.

“Piedra de sol” es conclusión e inicio de un viaje, de la historia que le toca y de su historia, de su relación con la literatura y el lenguaje, de sus tentativas; de ese viaje interior y exterior y de ese diálogo con los demás como si dialogara consigo mismo. Con sus rupturas que son reconciliaciones, con ese retroceder para avanzar, pues “llega siempre”, en donde historia y presente se reconocen, con sus analogías entre poesía y erotismo que mutuamente se alimentan y obedecen a ansiedades paralelas:

voy por tu cuerpo como por el mundo,  
tu vientre es una plaza soleada,  
tus pechos dos iglesias donde oficia  
la sangre sus misterios paralelos,<sup>16</sup>

(la poesía sí eres tú), con su crítica de la forma dentro de la forma misma, los endecasílabos en los que se concibe el imaginario poético de “Piedra de sol”, en donde la “libertad bajo palabra”, su marco referencial, es la cárcel del lenguaje que nos dice y habla por boca nuestra, y es el combate diario, su instrumento preferido, la oscilación entre la realidad y el deseo; pero es también el único espacio de revelación, en donde es posible la libertad auténtica, pues en él, a través de la palabra, podemos anular la realidad que nos oprime, y es posible rebelarnos frente a la opresión de la cultura heredada, en donde al transgredir la forma (los endecasílabos del poema), los opuestos se reconcilian. Aquí, cifradas, en “Piedra de sol” se encuentran sus experiencias y esa tentativa suya e hispanoamericana de que la obra sustituya, se coma, a la biografía y que tal propósito se concentre en la experiencia del poema largo. Y, con él, por supuesto, la de sus influencias en este ámbito, que lo llevan al final de una experiencia poética y literaria y, posiblemente, al comienzo de una nueva, pero que ahí parece encontrar su momento puro, su

<sup>16</sup> Octavio Paz, “Piedra de sol”, en *Libertad bajo palabra*, México, FCE, 1968, p. 238.

mediodía. El diálogo con sus precursores. Sor Juana y su “Primer sueño”, el viaje astral, ella solitaria, en el que concibe al universo, el mundo, como una armonía musical, y sobre lo que reflexiona largamente el poeta en su *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982); “El cementerio marino” de Valéry en el que “refulge el tiempo y soñar es saber”. El surrealismo en el que advierte sus propias tentativas y se reconoce, las literaturas que atraviesan su sino y lo apartan de sí y a la vez lo avienen con su ser escindido. El poema largo de “Muerte sin fin”, de Gorostiza, en donde el vaso, metáfora de un dios muerto o que nos ha abandonado, pero que de cualquier modo nos ha dejado aprisionados en ésa su “forma” (como el lenguaje) y nos precipita hacia lo único cierto: la muerte; el poema largo de “Suave patria”, en cuyo tema Ramón López Velarde sustituye la parafernalia externa y rimbombante del patriotismo revolucionario, por la patria íntima, y que Paz sustituirá por la histórica (y su gemela, la mítica); el poema largo de “*The Waste Land*” (1921), de T. S. Elliot, en donde, en sus, célebres, líneas iniciales,

APRIL is the cruellest month, breeding  
lilacs out the dead land, mixing  
*memory and desire...*

y, antes, en aquel poema que Ezra Pound le celebrara tanto a Eliot, “*The Song of J. Alfred Prufrock*” (1915), poemas que, junto con el clásico ensayo de Eliot, escrito en 1919, “*Tradition and the Individual Talent*” (en el que la se aborda la posibilidad de que la obra presente reacomode el sentido de la pasada; es decir de la tradición, lo que, igual, y lo hace el mexicano, es posible aplicar a la historia), Paz lo lee con empeño y en esos textos apreciará las rupturas temporales, innovadoras, y experimentos que el poeta inglés, de origen norteamericano, hace y que le permitían jugar con la simultaneidad de situaciones, aparentemente alejadas y contrastadas (y le permitían, por su parte, a Eliot, subrayar lo fatuo y banal de su sociedad), y que Paz

aplicara a las percepciones, políticas y sociales, del tiempo largo y el corto, y a la ruptura del tiempo histórico, aunque discrepe de la crueldad de la primavera que despierta raíces muertas en el pétreo desperdicio de las ramas, el infierno de “La tierra baldía” (la influencia de *La comedia* de Dante, en la concepción de su poema, la señaló el propio Eliot), con la vitalidad solar del poeta mexicano. El aprendizaje de esa ruptura temporal (que compartía con Eliot, por causas, en parte, similares: huye, como el norteamericano, en esos días aún lo es, de un medio en el que la “inteligencia”, y estamos hablando de Harvard, no hace sino repetir las modas que le llegan de Europa, con la complicidad intelectual de su maestro, visitante algún tiempo en aquella universidad, Bertrand Russell); el tiempo deja de ser lineal y las coincidencias son imprevistas, se muestra desde los aludidos versos del comienzo y final de “Piedra de sol”:

un sauce de cristal, un chopo de agua,  
un alto surtidor que el viento arquea,  
un árbol bien plantado mas danzante,  
un caminar de río que se curva,  
avanza, retrocede, da un rodeo  
y llega siempre:<sup>17</sup>

El “alto surtidor”, manantial de agua, fuente de vida, se mueve en otro tiempo que el del sauce (árbol junto al que pasara parte de su infancia en la casa del abuelo, en Mixcoac), de inmovilidad aparente, son lo mismo, en esa ruptura-simultaneidad se abre el poema, se abren los tiempos, se abre la historia y se abren los cuerpos que al comulgar, nos revelan:

los dos se desnudaron y se amaron  
por defender nuestra porción eterna,  
nuestra ración de tiempo y paraíso,  
(...)

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 246 y 254.

los dos se desnudaron y besaron  
porque las desnudeces enlazadas  
saltan el tiempo y son invulnerables,<sup>18</sup>

Ruptura de los tiempos, de la intimidad de todos, de la historia, de la culpa que nos aparta del paraíso, para devolverle al lenguaje (en la actualización del mito), por mediación de la poesía, el poder de volver a nombrar, hacer visible, al mundo.

La búsqueda de Paz es la de la pérdida de un silabario roto (lo advertido en “Viento estero”: “Signos de un alfabeto roto”), de una tradición truncada, pero también de un pasado personal que intenta hilvanar en su memoria:

El muchacho que camina por este poema,  
entre San Ildefonso y el Zócalo,  
es el hombre que lo escribe:

esta página

también es una caminata nocturna.<sup>19</sup>

En una carta a Alfonso Reyes, le confiesa que siente “El arte precolombino como parte de mí [su] propio subsuelo psicológico”,<sup>20</sup> una realidad subterránea. Más que descubrirse, se inventa y al inventar el lenguaje que lo nombra, nos inventa y nos descubre en ese río que al avanzar, retrocede. Inventa la tradición que lo cobija: tradición que es ruptura. Por su parte, la primera edición de *El laberinto de la soledad* aparece en *Cuadernos Americanos*, en 1950, apenas después de la primera edición de *Libertad bajo palabra*, en 1949 (en la que aún no se incorporan, como en ediciones posteriores ocurrirá, *La estación*

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>19</sup> *Idem*, “Nocturno de San Ildefonso”, en *México en la obra de Octavio Paz I. (2. Presente fluido)*, México, FCE, 1987, p.281.

<sup>20</sup> Anthony Stanton (comp.), *Correspondencia Alfonso Reyes/ Octavio Paz (1939-1959)*, México, Fundación Octavio Paz y FCE, 1998. *Apud*, Amalia Barili (reseña del libro de Stanton), *Anuario de la Fundación Octavio Paz* (México, D.F.); núm. 1, 1999, p. 173.

*violenta* ni, por supuesto, “Piedra de sol”, de 1957). La reflexión que el poeta ejercita en *El laberinto...* es acerca de ese “subsuelo psicológico” mesoamericano que lo embarga, no obstante el itinerario que sigue por Los Ángeles, Nueva York, Madrid, París y la India.

El subsuelo comprende también las prédicas de sobremesa del abuelo y su biblioteca, en la que se inicia como lector y se encuentran sus raíces como escritor; su encuentro con Estados Unidos, en un *kinder* en Los Ángeles, y con el idioma inglés del que, entonces, no sabe nada y que a la hora de la comida le produce un *shock*; ante la interrogante, con señas de sus maestras, el niño balbucea “cuchara” y los otros niños se burlan de él, del niño que no conoce el idioma, ahí, tal vez comenzará a tomar conciencia de su ser mexicano; el siguiente contraste es su regreso a México, en donde sus compañeros de colegio lo veían, con su tez blanca y sus ojos azules, recién llegado de Estados Unidos, como el niño “gringo”.<sup>21</sup> Años después, en los años setenta, en una entrevista para la televisión española, su interlocutor le llamará la atención de que es difícil encontrarse con mexicanos de escasa cabellera, mirando el abundante y crespo cabello del poeta, y éste le contesta que tal vez sea por las raíces indígenas de los mexicanos, país mestizo, que en su caso, el pelo crespo y abundante, provienen de su padre, y la tez clara y el azul de sus ojos, de su madre española. Un mestizo de ojos azules. Descubre, desde aquella experiencia infantil, que su mexicanidad es ese *entre* que subyace en el subsuelo de su ser. Lo dirá en su última aparición pública, en 1997, pocos meses antes de su deceso: “Esa dualidad de México me preocupó desde niño, y esta preocupación me llevó, sin saberlo ni quererlo, a escribir algunas páginas de *El laberinto de la soledad*.”<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Véase Gabriel Zaid, “Un espíritu excepcional”, en *Anuario de la Fundación Octavio Paz* (México, D.F.); núm. 1, 1999, pp. 17-21.

<sup>22</sup> Octavio Paz, “Nubes y sol”, en *Anuario de la Fundación Octavio Paz* (México, D.F.); núm. 1, 1999, p. 14.



Animal solar, como los tigres que contemplara en la India, pero también, como señalara de Díaz Mirón, con “el ardor sombrío de la noche”.<sup>23</sup>

En la segunda edición del FCE, en 1959 (la primera, de 1950, como destino de casi toda obra innovadora, se vende y se descubre lentamente), incorpora un nuevo capítulo, “La inteligencia mexicana”, en él hace un repaso de algunos de los protagonistas de esa pequeña minoría (los que, de acuerdo con su percepción, tienen verdadera conciencia de su condición mexicana) que, en el inicio del libro, señaló como los que estaban modelando a la nación a su semejanza. Es la inteligencia que nace con la Revolución iniciada en 1910 y que, a diferencia de generaciones previas, toma al pueblo como su surtidor “y lo convierte en su elemento superior”.<sup>24</sup> Enfatiza con Vasconcelos en que la tarea por emprender es “redescubrir el sentido de nuestra historia”,<sup>25</sup> pues, en esta ocasión con Zea, parte de nuestra tradición ha consistido en no ser nunca nosotros mismos, y el de ser, siempre, pensados por otros, la idea hegeliana como fondo de que América no es sino una copia de Europa. Una tradición que es enajenación cultural: “una manera de no ser nosotros mismos”.<sup>26</sup> Y con Cuesta, quien ve a la cultura en México como una consistente negación de su pasado, doble: de lo indígena y de lo español, pero que, en la reflexión de Paz, tal propósito naufraga al querer ser la cultura mexicana libre elección de otras tradiciones, como la francesa, sin advertir, en este caso Cuesta, que la cultura francesa, como la alemana o la inglesa, son producto de su historia. Se detiene, de manera particular en *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), de Samuel Ramos, pues el centro de su argumento: el mexicano al mostrarse se oculta; doble

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>24</sup> *Idem*, *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*, México, FCE, 2000, p. 165.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.164.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.183.

juego que genera la “máscara” que, descrita como la dialéctica de “lo abierto y lo cerrado”, le servirá para el desarrollo del conjunto de reflexiones que constituyen el método de análisis de *El laberinto de la soledad*.

Como, después, en “Piedra de sol”, *El laberinto...* iniciará con un tema, en este caso, el de la soledad. El adolescente (metáfora que alude a la etapa crítica por la que atravesaba el país) que se descubre distinto, de sus padres y sus amigos, y, por lo tanto, solo, y quiere comprender en qué consiste esa soledad, que en el ámbito social, de ese México que mira, distante y cercano, llamará orfandad, pues dicho con Zea o con Cuesta, lo que mira es que se han roto los lazos con el pasado y con nuestra doble herencia, sobre todo con la indígena, y concluirá con el tema, en un apéndice que llama “La dialéctica de la soledad”. El círculo que se cierra y se abre, para gestar la imagen del movimiento perpetuo. Con cada uno, sus predecesores y sus contemporáneos, vemos, marca sus afinidades y diferencias. Con Ramos, sí, la máscara, pero se deslinda del desdén del filósofo por lo prehispánico (su afinidad surrealista convierte el desdén en admiración) y del origen del supuesto sentimiento de inferioridad del mexicano que al hacerse independiente políticamente en el siglo XIX, y al compararse con lo europeo, según Ramos, se mira a sí mismo como “inferior”. El mexicano, reafirma Paz, no se siente inferior, sino diferente: “somos, de verdad, distintos. Y de verdad, estamos solos”.<sup>27</sup> Pero con Ramos consiente en que lo mexicano, como sucede con otras culturas, “trasciende las diferencias específicas entre los mexicanos, la mexicanidad actúa también como una sola persona.”<sup>28</sup> (Esa persona, como se ha señalado, es él, pues la tarea del poeta, como Paz nos ha advertido, consiste en dejar de ser el yo y ser el lenguaje que

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.22.

<sup>28</sup> Carlos Monsiváis, “*El laberinto de la soledad*: el juego de espejos de los mitos y las realidades”, en *Anuario de la Fundación Octavio Paz* (México, D.F.); núm. 3, 2001, p 14.

nos dice). Asume al mundo prehispánico, nuestra incógnita esencial, como el manantial primordial de nuestra originalidad. Al tiempo que de lo español no se aparta; lo que se propone en este sentido, es distinguir a la España abierta, renacentista, de la cerrada, castiza. Elige a la primera, la que nos une con el resto de Occidente y con su tradición crítica, que, a fin de cuentas, es el punto de partida de sus observaciones. La crítica que nos salva de encerrarnos en el yo y nos permite apartarnos de nuestra inherente soledad y comulgar con el otro, el nosotros. Con la Revolución, México da su primer sí (se aparta por un momento de su constante negación), se arriesga a ser él mismo y descubre su sentido y a no aferrarse a ese arraigo, que compartimos con el resto de Hispanoamérica, a “esa manera de no ser nosotros mismos”; no obstante, la Revolución no resuelve de manera definitiva la supremacía cultural de las formas cerradas sobre las abiertas. Y que derivarán en nuestras dicotomías irresueltas, la que señalaba, por ejemplo, el pintor Rufino Tamayo al denunciar que el indigenismo sólo ha triunfado en los murales. El México de la Revolución que, cerrado sobre sí mismo nuevamente, se enmascara en su institucionalización.

Sólo en la lejanía, parece sentirse cerca. De él, de los suyos. *El laberinto...* lo concibe en los cuarenta, en una nueva estancia en Estados Unidos. Alfonso Reyes le ha facilitado las cosas para conseguirse una beca Guggenheim, a finales del cuarenta y tres, que al agotarse lo regresa a la penuria de la que ya se habló, al traje de la desnudez física y espiritual, pero que lo harán soñar los esbozos de lo que será *El laberinto...*, hasta que consigue ingresar al servicio diplomático. Lo concibe, precisamente, en ese medio en donde se siente más distinto que nunca. En el texto, le hace decir a una amiga que ahí hasta los pájaros hablan en inglés, como si él lo dijera; no porque no entienda el idioma, lo domina ya entonces con la soltura del español y el francés, pero lo dice, lo dice con su amiga, que esos pájaros y esas flores, forman parte de ese mundo inventado por los hombres, a diferencia del México que, recuerda, es creación de unos dioses de

los que, en muchos casos, hemos olvidado sus nombres; esas flores y esos pájaros (a veces los pájaros, en su poesía, son las ideas que emergen del árbol de sus pensamientos), concluye, que contempla en Los ángeles, en San Francisco o en Nueva York, lo que dicen no se lo dicen a ella ni a él,<sup>29</sup> y reaparecen, en su memoria, las enredaderas, los troncos que fluyen hacia el cielo de un azul intenso, como serpientes, hasta convertirse en enormes sombras que nos cubren, los cántaros de agua y las bugambilias; el Morelos revolucionario y el del líder de aquella Revolución que, con su padre, comparte; la de Zapata y su lucha ancestral por la tierra y libertad, por el ejido; pero por ese entonces, los años cuarenta, Zapata tiene, en el México oficial, la fama de bandolero.

Esa es la Revolución de la que habla en el *Laberinto...*, y reivindica, la de la vuelta al origen (la devolución de la tierra y su reparto como exigencias políticas del zapatismo, tiene según el poeta ese sentido), como no se había hecho hasta entonces (lo enfatiza Claude Fell, en “Vuelta a *El laberinto de la soledad*”),<sup>30</sup> y en donde habrán de confluír su ideario político, su peculiar concepción de la historia, y la del lenguaje que en su estallido (la asociación que hace con la “fiesta”: gasto que espera su recompensa) nos expresa, nos vuelve a fundar; Revolución que ilumina sus pasos y los nuestros, sin saber, no hay duda, de que esa sería la suerte del libro, uno de nuestros pocos libros canónicos, dice Stanton (en este sentido entiendo el concepto), con lo cual coincide Monsiváis, quien, este último, añade una breve lista de libros canónicos mexicanos, en donde, de Paz, agrega *Libertad bajo palabra*, y con él su poema emblemático, “Piedra de sol”. En el diciembre del cuarenta y cinco se encuentra en Francia, ahí lo escribirá en el cuarenta y nueve, *El laberinto de la soledad*. Es el París borroso de la posguerra, permeado por el

<sup>29</sup> Véase Octavio Paz, *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*, México, FCE, 2000, pp. 20-21.

<sup>30</sup> Véase *Ibid.*, conversación con Claude Fell, pp. 331-333.

existencialismo sartreano y las carencias de todo tipo. Breton concibe, por ese entonces y en sus pláticas con ese mexicano (que con sus ojos de asombro quiere asimilarlo todo, y también discrepar, hacerlo a su modo) al surrealismo como algo que sobrevivirá, pero de manera secreta (él, Paz, se anotará en esa lista secreta). Las dos Américas son, más que nunca, desde esa mirada, la nostalgia del futuro deseable.

Si Samuel Ramos, en *El perfil de la cultura y el hombre en México*, con la influencia de Adler, había concebido a la cultura como un ente que diluye las diferencias y peculiaridades entre sus individuos, decíamos, de manera que (si se quiere de un modo imperceptible) lo que le sucede a uno, le sucede a todos. Paz hará de su experiencia individual, nuestro laberinto. Por el *Laberinto...* hablará el Espíritu. La recompensa del “hijo pródigo”. Por eso el “Pachuco”, tema con el que inicia el libro, y sus correrías son, en el vértigo de su análisis, uno de nuestros extremos, a pesar de las apariencias, pues, por extensión, si atendemos al artilugio, el ser y estar en los “extremos”, forma precisamente parte de nuestra naturaleza. En la huida de nosotros encontramos la recompensa, desertamos de la soledad y comulgamos con el todo. Repudiado en su medio (el sur de Estados Unidos), el Pachuco, asimilado a la heterodoxia del poeta, lo hace objeto de su admiración y lo convierte en emblema, en mito. Lo mismo hizo con Zapata, advertíamos, y con esas dos figuras: la del Zapata que se encierra en su desolada Revolución, temporalmente derrotada y olvidada, y la del Pachuco, nombre genérico que nada parece decir, afirma el escritor, pues a la nada parece aspirar (reniega simultáneamente de su origen mexicano y de la cultura norteamericana), para, en la fuga de algo que escapa a sus razones, encuentra su sitio en el mundo, la justificación de su existencia.

La Revolución, en el escenario propuesto por el poeta, es la que nos convierte en nosotros y, con ello, nos reintegra a la historia universal (uno de los temas centrales, por cierto, de su discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura, en 1990),

de la que habíamos permanecido al margen, al asumir la tarea de reinventarnos a nosotros mismos y dejar de ser la mala y desigual copia del mundo europeo. Al sumergirnos en nuestro ser, emergemos al mundo. El mundo, en este ideario, al menos por un instante, deja de tener centro, en medio de la desazón provocada por la devastación de las dos grandes guerras en el espacio europeo. Emergen en el libro, sobre todo, las palabras malditas y el chopo de agua de la cultura popular. Hay que nombrar al mundo desde su periferia. Los primeros cuatro capítulos se detienen en los mitos que se fingen historia. Los siguientes, sobre todo, en la historia revestida de mito. Si su historia personal, de la que rehuye siempre hablar de manera directa y sólo, como nuestro pasado conjunto, conocemos en intermitencias; la negación de su historia personal, corresponde, en el esquema de su alegoría, a la negación de nuestra historia. Él es el “pachuco” que corre de la burla de sus compañeros en el *kinder* y le gritan “cuchara, cuchara”, hasta llegar a los golpes, y que al regresar a México, en la escuela nativa, lo llamarán “gringo”, por su acento, por su piel, por el color de sus ojos. Ni de aquí ni de allá; la vida duele y su interior arde. Extraviado de sus raíces, pues aún no adivina en que agua reconocerse, comenzará a percibir que esa oscilación forma parte de nuestra naturaleza y encontrará, tal vez sin advertirlo (y alentado por sus dotes innegables) en la poesía el ropaje adecuado que habrá de protegerlo, de “enmascarar” su vida de “verdades mentirosas” y construir, en su poesía y en sus ensayos, “su vida verdadera de mentiras”, que “al mismo tiempo, lo destaca y aísla: lo oculta y lo exhibe.”<sup>31</sup> La soledad es su laberinto; la escritura (diálogo, decíamos, con él y con quien lee), su reconciliación, su comunión. La primera lección del largo viaje: en la mirada de los otros deberá reconocerse y desde esa mirada se mirará y mirará a los suyos.

Las “Máscaras mexicanas” son sus máscaras de palabras, lo que no dicen al decirse, el sol oscurecido entre el follaje del

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.17.

lenguaje. Sauce bajo la lluvia jugando a la paciencia. La casa de Mixcoac, la del abuelo, sonriendo en medio del desastre, la casa de la infancia, poblada de muertos más que vivos, desmoronándose, con su biblioteca, “mientras yo crecía”,<sup>32</sup> la misma del incendio de sus libros en su última morada, en el centro del Valle de México. Metáfora del presente perpetuo, del ir siempre hacia el principio. ¿La misma biblioteca deshecha de Sor Juana, el mismo abuelo que la enseñó a soñar, con los ojos abiertos, en los libros, de ahí la simpatía, la persistente identificación con la Musa?

El abuelo le “abrió” los libros; la tía, a mirar entre los muros. Su madre, “huérfana de mí”,<sup>33</sup> providente jilguera hormiga en el sabio sauce inmóvil, “atado al potro del alcohol/ mi padre iba y venía entre las llamas. Por los durmientes y los rieles/ (...) Yo nunca pude hablar con él.”<sup>34</sup> La dialéctica de “lo abierto y lo cerrado”, está en su deambular en su infancia, entre vivos y espectros.

El “día de muertos” es la resurrección sincrética de los antiguos dioses en la carne, hecha pan, de Jesucristo, compartido por los vivos. Y “Los hijos de la Malinche”, son los de un Adán-Cortés destruyendo el Paraíso, de la ciudad imperial en medio de las aguas de jade, mientras Eva-Malinche come de la manzana del mal y pare, como abeja reina, a los innumerables mestizos, culpables del nuevo pecado original, del que Paz, tú y yo formamos parte. “Los hijos de la chingada” (de La Malinche) que también (así son los milagros) son los hijos de la aparecida en el Tepeyac. Y todos ellos no son el producto de una dicotomía irresoluble, sino de su rotación perpetua: el cerrado mexicano que, en la fiesta, se “abre” a la comuna; la vida que se nutre de la muerte y ésta de la vida, en un ciclo incesante; la vitalidad del ser que al excederse encuentra la eternidad en el

<sup>32</sup> *Idem, Pasado en claro*, México, FCE, 1975, p. 30.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 29.

instante; la noche que se sucede al día, y el bien (Quetzalcóatl o Zapata) que necesita del mal (Tezcatlipoca o el confesor de Sor Juana) para subsistir; los sueños de la razón, “la otredad que padece lo uno”; la claridad en la sombra; la cárcel-libertad en las palabras; el Sagrado Corazón de Jesús, entre las piernas de una muchacha<sup>35</sup> “Detenida/ Sobre un precipicio de miradas”<sup>36</sup>; la tradición que se nutre de la heterodoxia de la ruptura: el sí y el no que son el sino de los signos en perpetuo movimiento.

## BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA

ADORNO, Theodor W. *Actualidad de la filosofía*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1994, 205 pp. (Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo)

AGUILAR MORA, Jorge. *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*. México, Era, 1978, 227 pp.

*Anuario de la Fundación Octavio Paz* (México, D.F.); núm. 1, 1999, 195 pp.

*Anuario de la Fundación Octavio Paz* (México, D.F.); núm. 2, 2000, 213 pp.

*Anuario de la Fundación Octavio Paz*. Memoria del Coloquio Internacional: “Por El laberinto de la soledad, a 50 años de su publicación.” (México, D.F.); núm. 3, 2001], 248 pp.

ELIOT, Thomas Stearns. “Tradition and the Individual Talent”, en *Selected Essays*. Londres, Faber and Faber, 1951.

<sup>35</sup> “Sí, tenías razón [como hablando Elena Poniatowska con Octavio Paz, al recordar sus impresiones acerca del poema “Cuerpo a la vista”, el que acababa de leer, de *Libertad bajo palabra*], las mujeres alojamos entre las piernas un negro caballo de espuma. ‘Qué hago, Dios mío? Ayúdame.’ Los poetas no se dan cuenta de lo que pueden suscitar en las doncellas. Desplazaste al Sagrado Corazón de Jesús de su santísimo sitio y lo enviaste a un lugar terrible.” Elena Poniatowska, *Las palabras del árbol*, Barcelona, Plaza y Janés, 1998, p. 12.

<sup>36</sup> *Idem*, “Viento entero”, en *Ladera Este*, México, Joaquín Mortiz, 1969, p. 102.



- , *The Waste Land* (a facsimile and transcript of the original draft including the annotations of Ezra Pound). Londres, Faber and Faber, 1971.
- GALLARDO MUÑOZ, Juan. *Octavio Paz*. Madrid, Dastin, 2003, 204 pp. (Grandes Mexicanos Ilustres)
- LEMAITRE, Monique J. *Octavio Paz. Poesía y poética*. México, UNAM, 1976, 129 pp.
- LOMNITZ-ADLER, Claudio. *Las salidas del laberinto. Cultura e ideología en el espacio nacional mexicano*. México, Joaquín Mortiz, 1995, 427 pp.
- PERALTA, Braulio. *El poeta en su tierra. Diálogos con Octavio Paz*. México, Hoja, 1996, 180 pp.
- PAZ, Octavio. *Corriente alterna*. México, Siglo XXI, 1967, 224 pp. (La Creación Literaria).
- , *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*. México, FCE, 2000, 352 pp. (Colección Popular, 471).
- , *Ladera Este (1962-1968)*. México, Joaquín Mortiz, 1969, 190 pp.
- , *Libertad bajo palabra. (1935-1957)*. México, FCE, 1960, 263 pp.
- , *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid, Alianza Editorial, 1971, 344 pp. (El Libro de Bolsillo).
- , *México en la obra de Octavio Paz I. El peregrino en su patria. 2. Presente fluido*. México, FCE, 1987, 291 pp. (Letras Mexicanas).
- , *Pasado en claro*. México, FCE, 1975, 47 pp.
- PONIATOWSKA, Elena. *Octavio Paz. Las palabras del árbol*. Barcelona, Plaza y Janés, 1998, 235 pp.
- SCHÄRER-NUSSBERGER, Maya. *Octavio Paz. Trayectorias y visiones*. México, FCE, 1989, 203 pp. (Vida y Pensamiento de México).
- Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* ("Leyendo a Paz"). (Toronto, Canadá); vol. XVI, núm. 3, primavera 1992. 675 pp.
- Tierra prometida* ("Octavio Paz. El Canon de la Poesía"). (México, D. F.); núm. 7, 65 pp.



# OCTAVIO PAZ Y EL "EXTREMO"

## DEL MEXICANO EN EL PACHUCO

ALEJANDRA SÁNCHEZ VALENCIA\*

[ El ensayo, género discursivo antiguo pero denominado como tal en 1580 por Michel de Montaigne, ha pasado a lo largo de la historia como una de las formas literarias más flexible y adaptable, escrito generalmente en prosa, en él se puede discutir o no de manera formal uno o varios temas que sacudan la conciencia de los lectores. Polémico, original, subjetivo, en el ensayo no se tiende a probar una tesis, sino a la reflexión profunda de aquello que resulte inusitado en el tema.

La textura del género puede invitar a la lectura de los más intrincados temas, así, aunque el tema del ser y la esencia del mexicano había sido tratado por Samuel Ramos en *El perfil del hombre y la cultura en México*, en Octavio Paz se transforma en lo que tituló *El laberinto de la soledad* (publicado en 1950), donde tono y estilo recrean una atmósfera de angustia y verdadera soledad, sin por ello obstaculizar el suave fluir de palabra y pensamiento.

Octavio Paz duda, delibera, conjetura y emite juicios valorativos desde su verdad, no la Verdad, y así inicia *El laberinto...*: "ejercicio de la imaginación crítica: una visión y, simultáneamente,

\*Coordinación de Lenguas Extranjeras, UAM-A.

una revisión. Algo muy distinto a un ensayo sobre la filosofía de lo mexicano o a una búsqueda de nuestro pretendido ser.”<sup>1</sup> El capítulo uno intitulado “El pachuco y otros extremos”, existe para demostrar uno de los extremos a los que puede llegar el mexicano en su soledad. Un extremo donde en definitiva resulta un verdadero problema el ser mexicano, o como lo diría el autor mismo: “Por eso, al intentar explicarme algunos de los rasgos del mexicano de nuestros días, principio con eso para quienes serlo es un problema de verdad vital, un problema de vida o muerte”.<sup>2</sup>

Recuerda así, que al vivir en Estados Unidos de Norteamérica, radicó durante un tiempo en Los Ángeles, en aquél entonces habitada por más de un millón de personas de origen mexicano. Pese al aire familiar, a la “mexicanidad” que flotaba en el ambiente, a las personas no se les podía confundir, tomar por quienes no eran:

“Algo semejante ocurre con los mexicanos que uno encuentra en la calle. Aunque tengan muchos años de vivir allí, usen la misma ropa, hablen el mismo idioma y sientan vergüenza de su origen, nadie los confundiría con los norteamericanos auténticos. Y no se crea que los rasgos físicos son tan determinantes como vulgarmente se piensa. Lo que me parece distinguirlos del resto de la población es su aire furtivo e inquieto, de seres que se disfrazan, de seres que temen la mirada ajena, capaz de desnudarlos y dejarlos en cueros. Cuando se habla con ellos se advierte que su sensibilidad se parece a la del péndulo, un péndulo que ha perdido la razón y que oscila con violencia y sin compás. Este estado de espíritu — de ausencia de espíritu— ha engendrado lo que se ha dado en llamar el “pachuco”.<sup>3</sup>

¿De quién habla el poeta y ensayista? ¿Se refiere a los mexicanos o a descendientes recientes o lejanos de éstos? Conviene

<sup>1</sup> Paz, Octavio. “El pachuco y otros extremos” en *El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica. México, 1994, p. 235.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 16.

saberlo, pues de otra manera “la verdad de Paz” por bella y cautivadora que sea su prosa, enfrenta el riesgo de caer en el lugar común, de estereotipar, de tasar a las diversas generaciones y denominarlas con apelativos intercambiables que no hacen justicia al momento histórico del que provienen. *El laberinto...* fue publicado en 1950 y el pachuquismo es un fenómeno de 1940, extraño resulta que Paz hable de “usar la misma ropa” (que los norteamericanos) y por otra parte hable del atuendo pachuco en el que advierte lo estético e impráctico en la sociedad norteamericana: “La novedad del traje reside en su exageración. El pachuco lleva la moda a sus últimas consecuencias y la vuelve estética. Ahora bien, uno de los principios que rigen a la moda norteamericana es la comodidad; al volver estético el traje corriente, el pachuco lo vuelve “impráctico”. Niega así los principios mismos en que su modelo se inspira. De ahí su agresividad”.<sup>4</sup>

Sin embargo, no se sabe a ciencia cierta el origen del pachuco. Existen versiones que aluden al parecido de la ropa utilizada en la ciudad de Pachuca, México (lo cual podría ponerse en entredicho sobre todo al momento de describirla), y otros que se llamaba así a los bandidos fronterizos en El Paso, Texas. El pachuco como tal nació en Los Ángeles, California. Su atuendo era un traje denominado “zoot-suit”, por lo cual también se conoció a estos personajes como “zoot-suiters”: pantalones anchos, tirantes, camisas floreadas, sacos de grandes solapas, y sombreros de ala ancha con pluma. La ventaja principal era la comodidad para poder bailar. El traje deviene entonces en símbolo de “prestigio, estatus y rebeldía”.<sup>5</sup> En uno de sus ensayos, Monsiváis rescata la importancia que este atuendo tuvo: “[...] En el fondo, el “disfraz” —los sacos inmensos, los tirantes, el sombrero con plumas, las camisas floreadas— es la avidez de existir

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>5</sup> López Castro, Gustavo. *La casa dividida: Un estudio de caso sobre la migración a Estados Unidos en un pueblo michoacano*. Zamora, El Colegio de Michoacán. México, 1986, p.121.

orgullosamente, así sea a través del vestuario conspicuo y el habla rítmica y jazzística, en una sociedad que a los “intrusos” les niega visibilidad social y participación política”.<sup>6</sup>

Otra de las características de esta moda fue el uso de los tatuajes: una crucecita sobre el pulgar izquierdo a la que se ponían tres puntos, o tres comas. Además, los sentimientos demostrados por los “pachucos” fueron muy importantes: el desafío para la sociedad, y el de pertenencia a la pandilla.

En *El laberinto...* Paz define a los pachucos, fruto de sus meditaciones, olvidando quizás, la contextualización necesaria que revertirían sus juicios de valor. ¿Es el pachuco, verdaderamente, uno de los extremos a los que llega el mexicano? El pachuco es, sin lugar a dudas, el antecedente del chicano, ahora sí, su otro extremo, el ser politizado y con elementos académicos y de lucha dentro de la democracia, no simplemente el instigador al pandillismo. Así:

“Como es sabido, los ‘pachucos’ son bandas de jóvenes, generalmente de origen mexicano, que viven en las ciudades del sur y que se singularizan tanto por su vestimenta como por su conducta y lenguaje. Rebeldes instintivos, contra ellos se ha cebado más de una vez el racismo norteamericano. Pero los “pachucos” no reivindican su raza ni la nacionalidad de sus antepasados. A pesar de que su actitud revela una obstinada y casi fanática voluntad de ser, esa voluntad no afirma nada concreto sino la decisión —ambigua, como se verá— de no ser como los otros que los rodean. El “pachuco” no quiere volver a su origen mexicano; tampoco —al menos en apariencia— desea fundirse a la vida norteamericana. Todo en él es impulso que se niega a sí mismo, nudo de contradicciones, enigma”.<sup>7</sup>

En la medida que Paz comparte sus meditaciones, ¿no llega él a la representación de un imaginario colectivo? ¿Qué tanto compete al “imaginario”, al estereotipo y cuánto en realidad a la imagen que explora? El pachuco, descontextualizado,

<sup>6</sup> Monsiváis, *op. cit.*, p.16.

<sup>7</sup> *Ibidem.*

o mínimamente contextualizado, se antoja así una figura patética, casi esquizofrénica en la medida que oscila como un péndulo y ello recuerda lo que recientemente Amin Maalouf ha dado en llamar “identidades asesinas”:

Desde el comienzo de este libro vengo hablando de identidades asesinas, expresión que no me parece excesiva por cuanto que la concepción que denuncio, la que reduce la identidad a la pertenencia a una sola cosa, instala a los hombres en una actitud parcial, sectaria, intolerante, dominadora, a veces suicida, y los transforma a menudo en gentes que matan o en partidarios de los que lo hacen. Su visión del mundo está por ello sesgada, distorsionada. Los que pertenecen a la misma comunidad son “los nuestros”; queremos ser solidarios con su destino, pero también podemos ser tiránicos con ellos: si los consideramos “timoratos”, los denunciaremos, los aterrorizaremos, los castigamos por “traidores” y “renegados”. En cuanto a los otros, a los que están del otro lado de la línea, jamás intentamos ponernos en su lugar, nos cuidamos mucho de preguntarnos por la posibilidad de que, en tal o cual cuestión, no estén completamente equivocados, procuramos que no nos ablanden sus lamentos, sus sufrimientos, las injusticias de que han sido víctimas. Sólo cuenta el punto de vista de “los nuestros”, que suele ser el de los más aguerridos de la comunidad, los más demagogos, los más airados”.<sup>8</sup>

Es justo, por las últimas características que señala el autor, donde por una parte no se quiere volver al origen mexicano, y por la otra tampoco quiere fundirse, *asimilarse* y *adaptarse* a la sociedad norteamericana lo que da singularidad a este ser, ¿por qué la ambigüedad de que habla Octavio Paz? ¿Por qué tener que escoger entre una u otra identidad, si en realidad quien ha nacido es alguien nuevo que está luchando por afirmarse, por autodefinirse? En ese camino es válido ir probando, ir midiendo alcances, poniendo límites. En este sentido el pachuco es todo un pionero de lo que más tarde será el movimiento “chicano”. ¿Acaso existe algo de qué avergonzarse respecto de un ser que lucha por definirse y darlo a conocer a los demás?

<sup>8</sup> Maalouf, Amin. *Identidades asesinas*. Alianza Editorial (Colecc. Humanidades-Historia), España, 2001.

Por qué, por otra parte, la insistencia del escritor, que más bien suena a terrible resignación para México, cuando dice: “Queramos o no, estos seres son mexicanos, uno de los extremos a que puede llegar el mexicano.”<sup>9</sup> En realidad, conviene insistir, ya no son mexicanos, pertenecen a otro tipo de comunidad, ¿por qué esa actitud a veces un tanto de “acaparamiento ciudadano”, y otras tantas de “pretendida benevolencia” ante el hijo pródigo, siempre y cuando éste prometa ser bueno y reconocer ser mexicano?

Mucho se ha dicho que gran parte de la comunidad México-americana es despreciada en Estados Unidos, y poco entendida en México. Por ello, resulta primordial saber a quién nos referimos, ya que el término empleado resulta revelador para comprender las características de los individuos, su postura ante la vida y grado de asimilación a la cultura anglo (reflejado sobre todo en el idioma).

En México, resulta de lo más común intercambiar los términos chicano, pachuco, pocho —entre otros—, pero ello es sólo consecuencia del desconocimiento, de la costumbre y de la incompreensión, pues no pocos han sido los escritores y poetas mexicanos, que han aludido a estos hablantes extranjeros de origen mexicano, como “descastados” o “traicioneros” que han olvidado su lengua, y sus raíces. El pachuco es uno de los personajes sobre quien se han emitido los juicios más devastadores.

La comunidad México-americana ha transitado por momentos clave a partir de 1848 con el Tratado de Guadalupe Hidalgo. De pronto, una serie de mexicanos se convirtieron en ciudadanos norteamericanos que paradójicamente “estaban y no” en su propia tierra. No pueden ignorarse las olas migratorias que llegaron a su apogeo durante los años revolucionarios, y más adelante los programas braceros promovidos por Estados Unidos durante las guerras mundiales, en que necesitaban de la mano de obra mexicana.

<sup>9</sup> *Ibidem.*



¿Por qué habla Octavio Paz de seres que “hablan el mismo idioma” como si fuera algo contradictorio? Si tales individuos hablan el inglés es simple y sencillamente porque entonces es el idioma que necesitan, es la lengua que se les ha exigido y en la que muchos de ellos nacieron; si el español se ha ido “dejando a un lado”, responde a causas de mucho más peso y análisis que un simple capricho de “no querer hablarlo”. En las comunidades multiculturales, cuando más de dos idiomas conviven, nos encontramos ante el fenómeno sociolingüístico de las lenguas en contacto y sus consecuencias inmediatas son: aculturación, asimilación y adaptación, así como la diglosia (superioridad y desplazamiento de una lengua sobre otra, por lo general debido a razones de poder económico).

La importancia de un idioma radica en el lugar especial que ocupa a nivel cultural dentro de cualquier grupo étnico para que éste se perpetúe como entidad diferente. Tal vez, en un principio, cuando Estados Unidos fue el escenario de tantas olas de migrantes, los mexicanos que quedaron en el nuevo territorio albergaron la esperanza de perpetuar su lengua, no obstante la realidad se impuso: una nueva nación, la patria lejana, el vivir de cada día. No había mucho por escoger: asimilarse, integrarse, resultaba vital. En el caso de la comunidad México-americana se ha observado un patrón lingüístico muy diferente, pues a diferencia de otros grupos, son quienes muestran más reticencia al abandono de la lengua madre: el español. No obstante lo categórico de la aseveración, debe recordarse que debido al constante fenómeno migratorio, y a esa renovación, o sangre nueva de habitantes de la comunidad México-americana le dan vitalidad al idioma. En palabras de Sánchez Jankowski tenemos que:

*“Language is probably the cultural variable that comes to mind first when people talk about ethnic groups. This is because, for every ethnic group, language encompasses not only a particular set of norms and characteristics, but also a world view. Language is the medium by which*

*members of the group transmit information, and because of this it is a factor in defining group identity”.*<sup>10</sup>

Otra de las ideas plasmadas con verdadera maestría y convicción por Octavio Paz es:

“Incapaces de asimilar una civilización que, por lo demás, los rechaza, los pachucos no han encontrado más respuesta a la hostilidad ambiente que esta exasperada afirmación de su personalidad. Otras comunidades reaccionan de modo distinto; los negros, por ejemplo, perseguidos por la intolerancia racial, se esfuerzan por “pasar la línea” e ingresar a la sociedad. Quieren ser como los otros ciudadanos. Los mexicanos han sufrido una repulsa menos violenta, pero lejos de intentar una problemática adaptación a los modelos ambientes, afirman sus diferencias, las subrayan, procuran hacerlas notables. A través de un dandismo grotesco y de una conducta anárquica, señalan no tanto la injusticia o la incapacidad de una sociedad que no ha logrado asimilarlos, como su voluntad personal de seguir siendo distintos.”<sup>11</sup>

¿Se trata efectivamente de una incapacidad de asimilación o de toda una postura a no ceder si no se está de acuerdo...?, ¿por qué se alude a la comunidad negra como ejemplo de quienes sí han podido dar un salto para ingresar a la sociedad y señalar que los mexicanos han sufrido una repulsa menos violenta? Las condiciones históricas son completamente diferentes, se ha mencionado ya por una parte, que la violencia sí existió, entendida ésta como ese momento de separación territorial, y después, de manera forzosa —ya que no había más remedio— tener que *asimilarse* a la cultura dominante. Hablamos de un territorio

<sup>10</sup> Sánchez Jankowski, Martín. *City bound. Urban Life and Political Attitudes among Chicano Youth*. University of New Mexico Press. USA. s/a. p. 47. Traducción que propongo: “El idioma es quizás la variable cultural que primero viene a la mente cuando las personas hablan de grupos étnicos. Ello se debe a que para cualquier grupo, la lengua abarca no sólo un conjunto de normas y características, sino una visión del mundo. El idioma es el medio por el cual los miembros del grupo transmiten información y debido a ello se trata de un factor para definir la identidad del grupo”.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp.16-17.

escindido para convertirse en parte del país vecino. La madre patria quedó de vecina. En el caso de la comunidad negra, es parte de la misma historia de la conformación de Estados Unidos, y al igual que tantas otras minorías no existe la idea de un retorno, la *asimilación* es la clave para sobrevivir en el nuevo mundo. Por otra parte, no es conveniente hablar tanto de incapacidad como de falta de oportunidades. Finalmente, ¿qué hay en contra de la voluntad personal de seguir siendo distintos? Son distintos, resulta valiente y no pusilánime el iniciar la lucha (independientemente de las características primeras que tomó) por no ser devorados en un “melting pot” ilusorio, paradigma de Estados Unidos de Norteamérica. Hablamos así de unos pioneros del nuevo concepto “tossed salad”<sup>12</sup> vs. “melting pot”.

Lo que es de llamar la atención, es la descripción que hace el premio Nobel en torno a la esencia del pachuco. Éste se convierte en un ser sin identidad y albedrío. Carlos Monsiváis señala:

“La excelencia prosística de Paz no atenúa su desinformación sobre las dificultades de los niños mexicanos en Estados Unidos para el aprendizaje del inglés y el perfeccionamiento del español sobre la estética que presupone una ética sobre la vestimenta que es fantasía destinada a capturar la modernidad negada a inmigrantes pobres, sobre el habla (spanglish) cuya mezcla es agudo criterio de realidad.”<sup>13</sup>

Por otra parte, Monsiváis equipara el particular estilo del pachuco no como una excentricidad disparatada, sino como un barroquismo, una llamada de atención, una búsqueda de identidad, dicho de otra forma:

“[...] de un punto de vista fijo sobre el cual edificar afirmaciones y negociaciones [...] Con rapidez, los pachucos imaginaron ropas y conductas de “extravagancia moral” contenida y desplegada, conductas y vestimentas

<sup>12</sup> Aunque la traducción es “la ensalada en la que se incorporan los ingredientes” vs. “el caldero en que todo se funde”, encuentro más atinada y enriquecedora la sabiduría popular que dice “juntos pero no revueltos”.

<sup>13</sup> Monsiváis, *op. cit.*, p. 16.

que eran a la vez un desafío al sistema norteamericano y una arrogante solicitud de ingreso; un alejamiento de la tradición de sus padres y un reconocerse distintos por seguir siendo mexicanos; un doble distanciamiento irónico de lo típico mexicano y de lo típico norteamericano.”<sup>14</sup>

Ya se discutía, en párrafos anteriores, el comentario de Octavio Paz en torno al “dandismo grotesco y la conducta anárquica” que mostraban los pachucos en su “voluntad personal de seguir siendo distintos. ¿Se trata efectivamente de una incapacidad de asimilación o de toda una postura a no ceder si no se está de acuerdo con pertenecer al “mainstream” —la corriente principal—?... Rodolfo Acuña retoma en uno de sus capítulos esas mismas líneas de Paz, sobre las que argumenta:

“Si bien el análisis de Paz se olvida de los efectos del desarraigo y el choque que la primera y segunda generaciones experimentaron en el seno de la sociedad angloamericana, sus líneas nos ofrecen una clave acerca de la nueva orientación de la resistencia chicana: el separatismo, que establece un lazo de unión entre los grupos de resistencia del pasado y el movimiento chicano actual. En artículos y conferencias, el doctor Octavio Romano, editor de *El Grito*, ha popularizado su tesis de que el pachuco fue expresión de la primera gran corriente separatista dentro del movimiento chicano. “...” El pachuco era un eslabón intermedio entre el mexicano y el angloamericano [...].”<sup>15</sup>

¿Qué papel desempeña el pachuco dentro del caleidoscopio de apelativos e identidades como: pocho, chicano, cholo, bato, “beaner”, “greaser”, mojado, bajo el parteaguas del gran epíteto México-americanos? Ante todo su carácter pionero y antecedente inmediato del chicano, punto de vista que concuerda con lo dicho por Acuña, y ahora por Monsiváis: “[...] El pachuco no quiere huir de su herencia, intenta evadirse de su porvenir evidente, y en la muy estilizada reconstrucción de Luis Valdez, ‘Zoot Suit’ el pachuco queda como rito de pasaje de los chicanos.”<sup>16</sup>

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

<sup>15</sup> Acuña, *op. cit.*, p. 252.

<sup>16</sup> Monsiváis, *op. cit.*, p. 17.

En el ensayo de Paz no se alude a las generaciones y lo que de particular tuvieron, pues así podría tenerse otro referente contextual, particularmente cuando hay tanto de mito, leyenda e imaginario sobre los otros. El autor nos dice: “Desprendido de su cultura tradicional, el pachuco se afirma un instante como soledad y reto. Niega a la sociedad de que procede y a la norteamericana. El “pachuco” se lanza al exterior, pero no para fundirse con lo que lo rodea, sino para retarlo. Gesto suicida, pues el “pachuco” no afirma nada, no defiende nada, excepto su exasperada voluntad de no-ser. [...] El “pachuco” es la presa que se adorna para llamar la atención de los cazadores. La persecución lo redime y rompe su soledad: su salvación depende del acceso a esa misma sociedad que aparenta negar.”<sup>17</sup>

Conviene entonces hablar de generaciones puesto que brinda la facilidad de una sistematización, un orden, y una búsqueda de ser prácticos en la globalización y particularización de los acontecimientos. El hecho de que un grupo sea contemporáneo en sus experiencias y las enfrente de una forma determinada, arroja luz respecto a una conciencia colectiva del momento. No es de extrañarse que Rodolfo Álvarez no sea el único autor que haga referencia a este tipo de categorizaciones. Para él, la historia de la comunidad México-americana (habitantes estadounidenses de origen mexicano) puede dividirse en cuatro generaciones, culminando la cuarta con la aparición del chicano como tal. Al modo de ver de Rodolfo Álvarez es importante partir del término generación y definirlo:

*What I mean by a “generation” is that a critical number of persons, in a broad but delimited age group, had more or less the same socialization experiences because they lived at a particular time under more or less the same constraints imposed by a dominant United States society. Each generation reflects a different state of collective consciousness concerning*

<sup>17</sup> Paz, *op. cit.*, p. 20.

*its relationship to the larger society; psycho-historical differences related to, if not induced by, the economic system.*<sup>18</sup>

Las cuatro generaciones que pueden apreciarse en la historia de la comunidad México-americana son cuatro:

- a) Primera generación, o “generación de creación”. Esta se conforma con todos aquellos mexicanos que tras la firma del Tratado Guadalupe-Hidalgo en 1848 se enteran que la tierra que habitan entonces es de Estados Unidos. Lo paradójico del asunto fue habitar el mismo territorio, con la misma lengua y las mismas costumbres, pero bajo la autoridad de una sociedad ajena. El dominio fue de tipo económico, y los prejuicios de que fueron objeto se dieron en los niveles étnico y racial.
- b) Segunda generación, o “generación migrante”. Tiene lugar como una de las más grandes oleadas de la comunidad mexicana hacia Estados Unidos, debido a las turbulencias políticas asociadas a la Revolución mexicana. Se habla grosso modo de la década de 1900, en que la mayoría de la comunidad México-americana provenía de una clase social baja en territorio mexicano, y en Estados Unidos habían ingresado en los puestos más bajos de la escala social.

<sup>18</sup> Álvarez, Rodolfo. “The Psycho-historical and socioeconomic Development of the Chicano Community in the United States”. (Reprinted from *Social Science Quarterly*, 53 (March): 920-42, 1973. Traducción de la autora: “A lo que me refiero con “generación” es a un número crítico de personas en un amplio pero delimitado grupo de edades, que tengan más o menos las mismas experiencias de socialización, debido a que vivieron en un momento particular bajo más o menos los mismos constreñimientos impuestos por la sociedad dominante estadounidense. Cada generación refleja un estado diferente de la conciencia colectiva respecto de su relación con la sociedad mayoritaria, con diferencias psico-históricas relacionadas, si no es que propiciadas, por el sistema económico”.

- c) Tercera generación, o “generación México-americana”. Aunque este último término ha sido utilizado para describir a las otras dos generaciones, no es sino en ésta que se emplea por la misma comunidad, donde su sentir está más identificado con el de un habitante norteamericano legítimo. Este fenómeno tiene lugar durante la segunda guerra mundial. Se observa una permeabilidad en los estratos sociales y una movilidad del campo a la industria. Esta generación pasa a ocupar mejores puestos, sin embargo, durante este periodo surgirá un desencanto tras la guerra. El ciudadano México-americano, tiene el sello del origen mexicano y ante el anglo será un “alien”. Así, los soldados que fueron a la guerra y murieron en ella, no fueron enterrados en los panteones anglos, sino aparte.
- d) Cuarta generación, o “generación chicana”. Durante la década de 1960, tras la reflexión y el desencanto vino más que nunca la acción, la concientización y una lucha más visible por mejores oportunidades.

Así, en el elocuente discurso paciano podemos añadir algunos datos: el pachuco vive su momento histórico en una parte de lo que se considera tercera generación. Antes de la segunda guerra mundial a la población México-americana le estaba prohibido tener sus restaurantes dentro de los sectores anglo en Los Ángeles. Además, había segregación en las escuelas, así como en las piscinas públicas —pues la comunidad debía bañarse aparte, junto con los negros, en el día que se limpiaba y vaciaba la alberca—. Los barrios de los México-americanos se encontraban al este de la ciudad. Se caracterizaban por las calles sin pavimentar y la falta de servicios urbanos. A esto debe sumarse la discriminación social y económica.

En general había aumentado la población en Los Ángeles, California. Se estima que durante la depresión hubo una migración masiva y para 1943 el número de México-americanos había aumentado de 240 mil a 750 mil. Los pachucos eran jovencitos de

13 a 17 años que se agrupaban en pandillas que representaban a su barrio o vecindad (“White Fence Gang”, “Alpine Street”, etc.). Se caracterizaban además por los bajos ingresos.

Otra de las características importantes que tuvieron los pachucos para marcar su frontera fue el uso del idioma. Se trató de una *jerga especial* para comunicarse con sus *amigos de banda*:

“El pachuco hablaba español, pero cuando estaba con sus compañeros empleaba con mayor frecuencia el caló. El caló era el idioma del barrio, resultado de la mezcla de español, inglés, español antiguo y palabras adaptadas por los mexicanos de la frontera. Numerosos expertos opinan que este lenguaje se originó entre los chicanos dedicados a actividades criminales en torno a El Paso y fue llevado a Los Ángeles en la década de los treinta. Sin embargo, no existen pruebas de que las llamadas ‘bandas’ estuvieran dedicadas al ‘crimen’; incluso, gran parte de las mismas estaba afiliada a la YMCA”.<sup>19</sup>

Es muy importante señalar este aspecto lingüístico, pues en México pareció de lo más chocante que estos jóvenes se atrevieran a emitir un español “mal hablado”. Consideraban que era renegar no sólo del idioma, sino del país de origen. Se trata de una postura muy demandante del mexicano respecto al otro ser que ya no es más un mexicano. Por otra parte, podemos aseverar que se trata de un momento clave de transición en el contacto de ambas lenguas, o como diría Monsiváis: “En los pachucos, emerge el deseo de una nueva sociedad cuyo punto de fusión es el modo en que un idioma mixto se acomoda a un vestuario que recuerda y transforma, al mismo tiempo, el colorido de las ferias del pueblo mexicano y el verano turístico estadounidense. El pachuco reta a la sociedad que lo excluye y se aleja”.<sup>20</sup>

Se hablaba de la ‘agresión’ y el reunirse en ‘pandilla’ como características de los pachucos, ahora es necesario notar que si bien es cierto las pandillas se caracterizaron por sus peleas

<sup>19</sup> Acuña, Rodolfo. *América ocupada. Los chicanos y su lucha de liberación*. Era. México, 1976, p. 251.

<sup>20</sup> Monsiváis, *op. cit.*, p. 17.



callejeras, mostrando rivalidad entre ellas, sería injusto encasillarlas en tal parámetro: “Como que los grupos dominados al atacarse unos a otros, lo que realmente hacen es desplazar la agresión que no les es posible dirigir contra la clase dominante”.<sup>21</sup> Lamentablemente la opinión que prevaleció en el público anglo fue que los “zoot-suiters” o pachucos eran una serie de delincuentes incluso relacionados con la mafia. Los periódicos, al emitir noticias sensacionalistas lo único que provocaron fue llamar la atención sobre hechos exagerados, donde los pachucos se volvieron objeto de la persecución policiaca y la discriminación más exacerbada de la comunidad anglo. Hubo un par de acontecimientos muy sonados en aquella época. El caso de “*Sleepy Lagoon*” (1942): se trató de una fiesta en que los invitados fueron méxico-americanos. Aquel día hubo una pelea callejera donde resultó golpeado un miembro de la pandilla de la calle 38. A la mañana siguiente de la fiesta se encontró el cadáver de José Díaz (uno de los invitados) se culpó a los miembros de la calle 38, pues los anglosajones consideraron que al ser éstos descendientes de aztecas su naturaleza era cruel. Caren McWilliams (periodista y abogado) organizó un comité de defensa de los implicados, ello les valió ser hostilizados y acusados de comunistas por la prensa y secretarías gubernamentales. Sin embargo, en 1944 el Comité y sus seguidores fueron reivindicados, y se declaró que no existían las pruebas que demostraran la culpabilidad del “Club 38” (nombre de la pandilla) con la muerte de Díaz, y por otra parte que el juicio había sido llevado a cabo en forma tendenciosa por el juez Charles W. Fricke, violando los derechos constitucionales de los acusados.

En 1943 hubo otro caso bastante sonado de los pachucos: los disturbios angelinos. Sucedió que un grupo de marineros intentó sobrepasarse con unas señoritas de origen mexicano y éstas fueron defendidas por sus hermanos y amigos. Un día después se presentaron los marineros golpeando a toda persona que por-

<sup>21</sup> López Castro, *op. cit.*, p. 121.

tase atuendo pachuco. La policía se encargó de apresar a estos últimos. Finalmente, la historia fue desvirtuada para la opinión pública donde los militares fueron agredidos y los “zoot-suiters” fueron los provocadores. La consecuencia fue que durante varios días, los anglos (por lo general militares) se dedicaron a golpear a comunidades México-americanas y negras.

El pachuco es histórico y ha tenido su impacto no sólo en la imagen televisiva capturada y recreada cómicamente en las películas de Tin-Tán, sino en los ensayos de nuestros intelectuales mexicanos como Octavio Paz y Carlos Monsiváis, quienes en épocas muy distintas, externaron su opinión respecto al pachuco, donde el primero muestra “el punto de vista tradicional del mexicano en México”, y el segundo presenta una nueva pauta en torno a la visualización de algunos mexicanos respecto al fenómeno de sentirse tan lejos y tan cerca de una comunidad de origen mexicano que vive en Estados Unidos, que ha seguido su propio curso y evolución.

Finalmente, como una manifestación literaria, el ensayo permite la comunión entre la sensibilidad de la poesía y la reflexión crítica de la razón. Octavio Paz comparte sus verdades individuales permitiendo a sus lectores la reflexión del ser, pueda estarse de acuerdo o no con él. Sensibilidad, espíritu crítico y compromiso han de ser las características que oscilen en el péndulo escritor-lector. El pachuco, visto por el premio Nobel como uno de los extremos a los que puede llegar el mexicano, nos demuestra que en tanto conciencia interrogante fue mucho más allá de ser frontera o límite del coterráneo, fue momento histórico, puente entre las diferentes identidades que han interpretado los México-americanos: los otros.

## BIBLIOGRAFÍA

ACUÑA, Rodolfo. *Occupied America. A History of Chicanos*. Harper Collins. USA, 1988.

- CONNOR, Walker. (Editor). *Mexican-Americans in Comparative Perspective*. The Urban Institute Press-Washington, D.C. USA, 1985.
- ERIKSON, Erik. *Identidad, juventud y crisis*. Ed. Taurus. España, 1980.
- GARCÍA, Mario T. *Mexican Americans. Leadership, Ideology & Identity*. 1930-1960. Yale University Press. USA, 1989.
- GARZA, Rodolfo O. de la. *The Mexican American Experience. An Interdisciplinary Anthology*. University of Texas Press, Austin. USA, 1985.
- GRISWOLD DEL CASTILLO, Richard. *La Familia. Chicano Families in the Urban Southwest 1848 to the Present*. University of Notre Dame Press. USA, 1989.
- MAALOUF, Amin. *Identidades asesinas*. Alianza Editorial (Humanidades. Historia). España, 2001.
- MCWILLIAMS, Carey. *North from Mexico. The Spanish-Speaking People of the United States*. Praeger Publishers. USA, 1990. (Updated material by Matt S.Meier). 1st.ed., 1948.
- MONSIVÁIS, Carlos. "Los chicanos". *Periodical. The Zoot Suit Riots*. s/ed. s/a. pp.15-17.
- PADILLA, Genaro M. *My History, Not Yours. The Formation of Mexican American Autobiography*. The University of Wisconsin Press. USA, 1993.
- PAZ, Octavio. "El Pachuco y otros extremos" en *El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1994. (1a. ed. de El laberinto... 1950).
- VIGIL, James Diego. *Barrio Gangs. Street Life & Identity in Southern California*. University of Texas. Press, Austin Texas. USA, 1988.
- VILLANUEVA, Tino (compilador). *Chicanos Antología histórica y literaria*. Ed. Fondo de Cultura Económica. Colec. Tierra Firme. México, 1994. (3ª reimpresión, 1ª. ed. Tierra Firme, 1980).

VILLORO, Luis “Sobre la identidad de los pueblos” en Ruiz, Ramón Eduardo; Ruiz, Olivia Teresa. (Eds.) *Reflexiones sobre la identidad de los pueblos*. El Colegio de la Frontera Norte. México, 1996.

## MEDIOS ELECTRÓNICOS

Books and writers. “Octavio Paz (1914-1998)”.

<http://www.kirjasto.sci.fi/opaz.htm>

Castañeda, José Carlos. “Octavio Paz: sed de otredad”.

<http://www.etcetera.com.mx/1998/227/cjc027.htm>

Eufraccio Solano, Patricio. “Octavio Paz. El hombre y su obra”.

<http://www.ensayistas.org/filosofos/mexico/paz/introd.htm>

Flores, Ociel. “Octavio Paz: la otredad, el amor y la poesía” en Razón y Palabra (Primera revista electrónica en América Latina especializada en tópicos de comunicación). Número 15, Año 4, agosto-octubre 1999.

<http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n15/oflores15.html>

Montiel, Edgar. “El ensayo americano” (centauro de los géneros).

<http://www.ensayistas.org/criticas/ensayo/montiel.htm>

## R. U. CIUDADANO DEL TEATRO... Y DEL ENSAYO...

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI\*

[ s natural que entre gente de teatro se diga con frecuencia que “El Señor nos libre de autores que tienen necesidad de explicar sus obras”. Y no les faltará razón, pues poco sentido tiene que un autor dramático se vea en la necesidad de explicar sus obras, como ocurría con el célebre pintor de Úbeda, del que nos habla Don Quijote, que tenía que escribir al pie del cuadro “éste es un gallo” para que quedase fuera de dudas su intención artística.

En el caso de Rodolfo Usigli el dicho podría aplicarse con creces, en virtud de que su afición por escribir textos que acompañan a sus obras de teatro fue avasalladora. Sus detractores, como ocurrió con los de Bernard Shaw —quien también hacía lo mismo que Usigli— expresaban continuamente que los prólogos, epílogos y apostillas a propósito de sus dramas, resultaban mejores que las obras mismas.<sup>1</sup>

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

<sup>1</sup> Por cierto, hacia 1947, Usigli recibe una misiva de su admirado Bernard Shaw a propósito de su recién escrita pieza *Corona de Sombra*, en la cual después de valorar de forma muy positiva la obra, Shaw sentencia lo siguiente: “México puede matarlo a usted de hambre, pero no puede negar su genio” (cit. por Smith, 1979, p. XVIII.)

El maestro Usigli se justificaba diciendo que el motivo de sus textos le ayudaban a “consolidar las piezas en términos estrictamente dramáticos, sin cargar a los personajes, ni demorar el curso de la acción, con un bagaje antidramático” (Usigli, 1979, p. 651).

No vamos a aseverar lo mismo aquí, pero sí vamos a reflexionar sobre el talante ensayístico de Usigli, sin tener necesidad de compararlo con su labor como dramaturgo.

No tocaremos aquí, por razones de espacio y de precisión, sus ensayos de teoría dramática o de historia del teatro, como es el caso de sus ambas célebres publicaciones *El itinerario del autor dramático*, *Anatomía del teatro* y *México en el teatro*, como tampoco lo haremos con los otros trabajos que aparecen en el volumen IV de sus Obras Completas. Pero sí podemos decir que la vocación y la calidad ensayística y sus reflexiones en torno al teatro, su naturaleza y su historia han sido piedra angular para el desarrollo del teatro mexicano del siglo XX.

Sólo revisaremos en particular algunos de los ensayos que consideramos son relevantes por la independencia que pueden tener con relación a las obras dramáticas a las que refieren; así también como por su calidad literaria y por las consideraciones personales y por consecuencia, polémicas, de Rodolfo Usigli sobre México, los mexicanos, su historia y su cultura.

No caeremos en la tentación de pasar revista entonces a Usigli dramaturgo, ni al hombre de letras, sino en particular algunos textos, que por su contenido y por sus cercanías las polémicas desarrolladas, sobre todo a mediados del siglo XX en torno del tema de la mexicanidad, contienen una relevancia particular dentro del panorama del ensayo mexicano moderno. Se trata pues, de ensayos que valen y se sostienen por sí mismos, más allá de la aparente dependencia con la obra dramática a la que acompañan.

Cabe mencionar por ello, que sus ensayos poseen una gran validez y son una rica fuente para el estudio de la vida y la obra de este dramaturgo, así como sus opiniones sobre el teatro, el

arte y la cultura de su tiempo. A lo largo de buena parte del volumen III de sus Obras Completas, en la sección correspondiente a sus prólogos, epílogos y otros textos, de la página 279 a la 844, vamos descubriendo, a lo largo de la lectura, una sucesión de escritos, que de manera cronológica nos ofrece una suerte de autobiografía intelectual de RU, desde las reflexiones en torno a sus primeros pasos como dramaturgo cuando escribió sus primeras comedias, como *El Apóstol* o *Alcestes*, como también su ejercicio dramático en francés *Quatre chemin quatre*, hasta sus últimas reflexiones teatrales fechadas en marzo de 1972, a propósito de su polémica obra *¡Buenos días señor Presidente!* Cada uno de los textos ahí contenidos presenta a un autor de ideas polémicas y de pluma ágil, con un estilo literario que por momentos contiene un sentido, digamos, conversacional, que nos hace disfrutar y adentrarnos con facilidad en las ideas teatrales, sociales, políticas, culturales de este autor.

Todos estos textos poseen un sello personal y un estilo literario, más allá del tono polémico inevitable, que nos hacen ver la valía del Usigli ensayista, hombre de letras y testigo de su tiempo. En ocasiones pareciera que literalmente, cuando leemos estos textos, que nos encontramos frente al propio Rodolfo Usigli vivo y en persona, ya sea en una charla de café o en el aula universitaria escuchándole disertar sobre México, su historia y la identidad del mexicano. Sus diatribas, su humor, su pasión y sus infaltables tintes de egolatría. Como cuando realiza aseveraciones como ésta que dejó escrita en su “Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática”:

Quando exista un teatro mexicano capaz de expresar a México sin falso pudor y sin color falso [...] Será porque exista México como unidad y no como un caos del espíritu [...] Estoy sereno, pero firmemente convencido de que, en este aspecto, y corriendo los más grandes riesgos, he creado un teatro mexicano. En otras palabras, y con toda modestia, estoy seguro de que México empieza a existir de un modo redondo y crea su propio teatro a través de mí, instrumento preciso en la medida humana (Usigli, 1979, pp. 491-553.)

Y quizás haya tenido razón en el fondo, pero claro está que no tendría que ser él quien lo dijera, sin faltar a la modestia, a pesar de lo que él mismo lo advierte, curándose un poco en salud, como suele decirse.<sup>2</sup>

Pero volvamos a Usigli, el ensayista Guillermo Shmidhuber, dramaturgo e investigador, quien se considera uno de sus herederos del legado intelectual y artístico que dejó y sembró nuestro autor, acaba de sacar a la luz un libro en donde hace una valoración de toda su obra bajo el título de *Apología de Rodolfo Usigli* a propósito del centenario del nacimiento de RU, como solía él mismo identificarse.

De esta "Apología" de Shmidhuber, en la parte correspondiente al Usigli pensador y ensayista, entresacamos esta consideración, que nos hace ver que no estamos solos al considerar la importancia de los ensayos usiglianos:

El Usigli ensayista debiera tener un lugar prominente en la historia de las ideas mexicanas, pero no se le cuenta entre los mejores ensayistas porque muchos intelectuales consideran el teatro como mero divertimento, debido a que nunca aprendieron a leer teatro, y menos prólogos de obras dramáticas. (...)

La prosa de Usigli es cuidada, plena de agudezas, con juegos del intelecto provocadores de ingeniosidades, textos portadores de información imprescindible y veraz (Shmidhuber, 2005, pp. 23-33.)

En el trabajo ensayístico de Usigli encontramos además que, aunque en principio el propósito fundamental haya sido el de complementar y aderezar lo que él mismo planteó en su obra dramática en cuestión, así como el de reforzar algunas ideas a propósito de su discurso teatral, también cabe la intención de incorporarse a una discusión más amplia dentro del ambiente intelectual del México posrevolucionario.

<sup>2</sup> Sobre las ideas teatrales y sus reflexiones teóricas a propósito de su obra dramática, léase el estudio de Gerardo Luzuriaga *Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro* (Luzuriaga, 1990, pp. 21-62), en donde se establece todo un amplio capítulo que correlaciona la teoría y la práctica dramaturgica de Usigli.



Es claro que el tema capital de la obra ensayística de Usigli es el teatro y su lenguaje y, en particular el teatro en México, sus alcances y significados. Se puede decir por ello, que a pesar de su obcecación por hablar una y otra vez sobre el teatro mexicano, hay también una monomanía usigliana que se nos revela como un vaso comunicante con el tema del teatro, y es el tema de México y la mexicanidad.

Especialmente en los textos relacionados directamente con las piezas en las que Usigli aborda la problemática de la identidad del mexicano, como lo son, por ejemplo, *El Gesticulador*, o las célebres “Tres coronas...” (*De Luz, de Fuego y de Sombra*). Los ensayos en forma de prólogos, epílogos, *addendas*, notas y demás en relación con estas obras y a propósito de ellas y su temática.

En todos ellos uno se pregunta, con el paso de los años, sobre la personalidad del interlocutor. No por otra razón, sino porque durante aquellos decenios (1930-1960) se fragua en el ambiente intelectual mexicano una efervescencia por disertar sobre lo mexicano: Samuel Ramos (*El perfil del hombre y la cultura en México*), Jorge Portilla (*Fenomenología del relajón*), Abelardo Villegas (*La filosofía de lo mexicano*), y desde luego Octavio Paz (*El laberinto de la soledad*), entre otros más.<sup>3</sup>

Y entre esos “otros más” destaca la personalidad y la obra de Alfonso Reyes, con quien Usigli mantuvo una relación epistolar abundante, aparte de que les unían oficios e intereses comunes, como lo fueron la cultura francesa, el teatro, la novela policiaca y el trabajo diplomático, entre otros temas. Creemos que del tono siempre polémico usigliano hay interlocutores que pueden ser en algo identificados. Y uno de ellos lo fue Alfonso Reyes, quien, por cierto, se refería a él como “mi buen amigo...” (Reyes, *Oc. CXXXIII*, p. 394). Decimos que Reyes, aparte

<sup>3</sup> Para mayor información sobre el tema del mexicano, México y su identidad, conviene revisar el ensayo de Roger Bartra *La jaula de la melancolía*. (Bartra, 1987) en el cual aparte de disertar y polemizar sobre algunos de los tópicos del tema, ofrece una muy amplia y generosa bibliografía al respecto.

de su amistad con Usigli, disertó sobre México y la mexicanidad, si no abundantemente, sí con pasión, y casi diríamos con devoción. De Reyes, en esa línea temática, son conocidos sus textos ya clásicos *Visión del Anáhuac*, *México en una nuez* y *La X en la frente*. A lo largo de la veintena de volúmenes que conforman sus Obras Completas, van apareciendo por aquí y por allá textos, en su mayoría breves, en donde Reyes reflexiona sobre México y la mexicanidad de manera muy cercana a la de Usigli, tanto en el tono como en el tiempo: México, su historia, su identidad, los hábitos y sinrazones de los mexicanos, etcétera.

Cuando Reyes dice que:

México es un país que no se rige por leyes, reglamentaciones, convenios, derechos ni deberes, sino por las aficiones personales de todos los mexicanos. De aquí que muchos extranjeros, tras de haber probado la vida en México, echen siempre de menos a este país y, a pesar de todos los pesares, sueñen con volver a este refugio de libertades, último reducto de la independencia personal. México, para ellos, una vez habido el contacto, es un mal que se contrae sin remedio. 14-XI-1954. (Reyes, OC v. XXIII, p. 466)

Más bien pareciera que lo está diciendo Usigli a propósito de alguna temporada de su obra *El Gesticulador*. Y con relación a su estreno, RU escribe su famoso ensayo-diatriba titulado “Epílogo sobre la hipocresía del mexicano”, en el que a propósito de su obra y los personajes que intervienen en ella, hace una amplia reflexión sobre lo que él considera que es la identidad del mexicano. He aquí una cita que nos parece se relaciona con lo dicho por Reyes:

Considerando que la sangre de México es químicamente política, ocurre así que el mexicano puede gozar opinión de cortés porque hace zalemas en la calle mientras golpea en su casa a su mujer, tal como la dictadura porfiriana hace de México un país aparentemente próspero y civilizado; el gobierno de Madero, un país aparentemente democrático; el gobierno actual [1938] un país aparentemente izquierdista, etc.

No puede el mexicano moderno vencer sólo un giro del sol, una conducta que se ha convertido en una segunda naturaleza desde hace siglos.

Una naturaleza que, en realidad, es para el mexicano moderno la primaria. Nuestra historia política es elocuente en probar que los gobiernos de México han creído siempre que la verdad no es otra cosa que una mentira generalizada. (Usigli, 1979, pp. 462.)

Reyes y Usigli, tenían, pues, muchas ideas comunes que bien pudieron haber sido divulgadas y ventiladas por medio de sus propios artículos y ensayos.

Sigamos con las ideas usiglinas sobre México y la mexicanidad. En sus “notas a *Corona de Fuego*”, Usigli reflexiona con abundancia sobre aspectos diversos del teatro y de la técnica dramática. Cuando toca el problema de lo “Trágico en el teatro mexicano” plantea una idea sugerente que cambia con mucho la idea general que tenemos de los orígenes de la mexicanidad: No es el encuentro entre Cortés y la Malinche el origen mítico del mestizaje y de la cultura nacional; sino del encuentro entre el último emperador mexicano, Cuauhtémoc y Cortés. Usigli nos habla de la idea de sacrificio de Cuauhtémoc como una acción trágica que termina por dar origen al mito. He aquí sus palabras:

Así pues, no como recurso escénico deliberado, sino como consecuencia natural del trazo psicológico de mi personaje y de mi perspectiva histórica, creo haber dado con una veta nueva: la del sacrificio de la vida para alcanzar la categoría del héroe trágico. (...)

La elección del sacrificio eleva a Cuauhtémoc, para mí, a la categoría de un héroe trágico en su pureza, pues ni siquiera busca, como Antígona, rescatar sacrílegamente el cadáver de su hermano. Por lo que me han dicho diversos oyentes y espectadores perceptivos, entiendo que esto aparece con claridad en *Corona de Fuego*. (Usigli, 1979, pp. 808-809.)

El emperador azteca, según Usigli, en su obra, no luchará más, no por falta de dignidad, ni por cobardía, sino porque comprende su destino y sabe que su muerte será más útil a México que el acto de defensa de su propia vida y de su pueblo.

Con relación a su otra pieza “antihistórica” Usigli en *Corona de Sombra* hace comentarios en torno a la personalidad y

circunstancias de los protagonistas del Segundo Imperio, Maximiliano y Carlota, que resultan no solamente originales y sugerentes, sino ante todo, polémicos y paradójicos.<sup>4</sup> Esto es lo escrito por Usigli sobre ellos en “*Corona de Sombra*, prólogo después de la obra”.

Maximiliano, príncipe europeo, que no muere por su país natal, sino por México, se sale de la lógica elemental, y que su muerte hace de él un extraordinario, insustituible elemento de composición para México. El error gubernamental de Maximiliano es visible ahora. Déspota y absoluto, quizá hubiera fascinado al pueblo y muerto en el trono; pero su sistema de gobierno pretendió ser de tal suerte mexicano, que el pueblo no supo ya distinguir entre el príncipe austriaco y el legislador nativo, y el emperador muere, sin ser mexicano, por la misma razón que otros han caído: por serlo. Cruel paradoja.

Y añada más adelante, para culminar su visión de las paradojas del Segundo Imperio:

Un hombre que no muere por un pueblo que no es el suyo, por un imperio que no existe; una mujer loca que sobrevive sesenta años a su tiempo, podrán ser lo que se quiera, pero son personajes absolutamente originales. (Usigli, 1979, pp. 628 y 630.)

Usigli, como vemos tenía dotes no sólo de historiador, sino de excelente polemista, más allá de los planteamientos que llegó a hacer en sus propias obras dramáticas.

En el prólogo a su drama *El gran teatro del mundo*, en el que diserta específicamente sobre asuntos teatrales, no pierde la oportunidad de abordar su obsesión temática: El mexicano y su naturaleza, y expone en un inciso provocativo titulado “El mexicano, ser teatral”, consideraciones que vale la pena no pasar por alto, por la curiosa relación entre la mexicanidad y la otra pasión de Usigli: el arte teatral.

<sup>4</sup> Sobre los aspectos teatrales de las llamadas “Tres coronas de Usigli” véase mi artículo “Tres coronas para México o el viaje de Usigli hacia la historia” (Ortiz, 1992, pp. 116-127.)

La tragedia de México, hasta ahora, y por ello la tragedia del mexicano, reside por igual en todo lo que oculta, porque lo exhibe, y en todo lo que exhibe, porque lo oculta. La paradoja es fácil y las vendo a centavo o las regalo, pero tiene el doloroso quiste de la exactitud.

Primer elemento teatral de México: la novedad, la originalidad. Primer elemento antiteatral de México: la adopción de formas o maneras de ser tan artificiales como viejas –un niño con *jaquette* y sombrero de copa–, o sea su adaptabilidad. Se mueve mejor en lo irreal que en lo real. Y lo terrible –segundo elemento dramático– es que sólo aplasta el sombrero de copa y la cortesía y la civilización a que se había conformado, cuando mata. Pero lo peor –segundo elemento antiteatral– que tiende a explicarlo todo, no en términos de demagogia, o más grave aún, en términos estadísticos, como el gobierno actual<sup>5</sup> (...)

En otras palabras, el mexicano tiene el espíritu, pero no la conciencia del teatro (Usigli, 1979, pp. 656 y 657.)

Se pueden encontrar multitud de referencias más a todo lo largo de la obra ensayística de RU en relación con este tema básico de la ensayística mexicana del siglo XX. Quizá valdría la pena, incluso, reunir todas esas reflexiones de nuestro dramaturgo ensayista para conformar un libro que bien podría titularse: *Rodolfo Usigli y sus querellas con el arte de ser mexicano*, o algo parecido.

De Rodolfo Usigli<sup>6</sup> muchos conocen y valoran su obra dramática, otros también su narrativa y su poesía y pocos reconocen al proverbial ensayista que fue. Pero será inevitable que con

<sup>5</sup> El prólogo está firmado en 1950, es decir, en pleno sexenio del presidente Miguel Alemán.

<sup>6</sup> Rodolfo Usigli (1905-1979) n. y m. en cd. de México, hijo de emigrados europeos. Su padre era italiano y su madre austriaca. Su pasión por el teatro se manifestó desde muy temprana edad: a los doce años ya laboraba como comparsa en el Teatro Colón. Aunque autodidacta, estudió lengua francesa en la Alianza Francesa de México e hizo también estudios sobre teatro en el Conservatorio Nacional. En 1924 se inicia en el periodismo como crítico teatral en la revista *El Sábado* y en 1936 consiguió una beca de la fundación Rockefeller para estudiar en la Escuela de Arte Dramático en la Universidad de Yale, estudios que compartió con Xavier Villaurrutia. Hacia 1917 trabajó como figurante en el Teatro Colón. En 1923 se desempeñó como profesor de Historia de la

el paso del tiempo su obra prosística, ya sea en los terrenos de la narrativa o del ensayo, sean considerados básicos para comprender mejor no sólo su pensamiento como intelectual mexicano del siglo XX, sino también a la sociedad y al tiempo por donde la vida de Rodolfo Usigli transcurrió entre debates, diatribas, triunfos y fracasos.

---

novela española, en la Escuela de Verano de la UNAM. En 1933 impartió cursos de Historia del Teatro en la UNAM. En 1937 asumió ahí mismo la dirección de los cursos de teatro, intentando la creación de una escuela de teatro a nivel universitario; proyecto que cristalizaría en la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras hacia 1946. De 1938 a 1939 fue jefe de la sección de Teatro del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública. En 1940 fundó el “teatro de medianoche”, que dirigió y donde dio a conocer piezas importantes de la dramaturgia ese momento. En 1944 viaja a París en donde labora como Segundo Secretario de la Legación Mexicana en París, en los mismos años en que Octavio Paz laboraba también en la embajada.

En 1971 organizó el Teatro Popular de México y recibió en 1972 el Premio Nacional de Letras. Como diplomático desempeñó los cargos de agregado cultural en París y embajador en la República de Líbano (1956-1962) y en Noruega (1962-1971). Escribió narrativa, como la novela *Ensayo de un crimen* (1944), el relato *Obliteración* (1949-1969) y poesía, reunida en *Tiempo y memoria en conversación desesperada* (1979); como teórico e historiador del teatro, aparte de su pensamiento diseminado en los prólogos y epílogos de su obra dramática y en artículos varios, escribió dos obras fundamentales en este campo: *México en el teatro* (1932) y el *Itinerario del autor dramático* (1940), a las que habría que añadir *Caminos del teatro en México* (1933) y *Anatomía del teatro* (1966). Su obra dramática se encuentra reunida en tres volúmenes publicados por el Fondo de Cultura Económica (1963, 1966 y 1979).

Obra dramática: *El apóstol* (1931); *Falso drama* (1932); *4 Chemins 4* (1932); *Noche de Estío* (1933-1935); *La última puerta* (1934-1935); *El presidente y el ideal* (1935); *Estado de secreto* (1935); estrenada en Guadalajara en 1936; *El niño y la niebla* (1936); estrenada en el Teatro Caracol en 1951, *Alcestes* (1936); *Medio Tono* (1937); estrenada en el Palacio de Bellas Artes en 1937; *Otra primavera* (1937-1938); *Mientras amemos* (1937); *El Gesticulador* (1938) estrenada en el Palacio de Bellas Artes en 1947; *Aguas Estancadas* (1938-1939); *La mujer no hace milagros* (1939); *Crítica a la mujer no hace milagros* (1939); *Vacaciones I* (1940); *Sueño de día* (1940); *La familia cena en casa* (1942); *Corona de sombra* (1943) estrenada en 1947 dirigida

## OBRA CITADA O CONSULTADA

- BEARDSEL, Peter, *A Theatre for Cannibals*, London, Associated University, 1992, 242 pp.
- LAYERA, Ramón, *Usigli en el teatro: testimonio de sus contemporáneos, sucesores y discípulos*, México, UNAM/INBA, 1996, 282 pp.
- LUZURIAGA, Gerardo, *Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, Maestría en ciencias del lenguaje, 1990, 212 pp.
- MEYRAN, Daniel, *El discurso teatral de Rodolfo Usigli, del signo al discurso*, traducción de Manuel Menéndez, México, Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli", CITRU/INBA, 1993, 284 pp.
- , *Tres ensayos sobre teatro mexicano*, Milán, Bulzoni, 1996, 141 pp.
- ORTIZ BULLÉ GOYRI, Alejandro, "Tres coronas para México, o el viaje de Usigli hacia la historia", en *Rodolfo Usigli, ciudadano del teatro (memoria de los homenajes a Rodolfo Usigli 1990-1991)*, México, CITRU/INBA, 1992.
- REYES, Alfonso, "México en una nuez", *Obras Completas*, V, IX, México, FCE, 1996.
- , "Reflexiones sobre el mexicano" *Obras Completas*, V, IX, México, FCE, 1996.

---

por él mismo y en 1951 en una versión de Seki Sano; *Dios, Batidillo y la mujer* (1943); *Vacaciones II* (1945-1953); *Corona de luz* (1945-1964); *La función de despedida* (1949); *Los fugitivos* (1950); *El gran circo del mundo* (1950-1968); *Jano es una muchacha* (1952) estrenada en 1952 por la Compañía Titular de la Unión Nacional de Autores; *Un día de estos* (1953); *Reynalda o el Estanque* (1954-, inconclusa); *La exposición* (1955-1959); *Las madres* (1959-1960); *Corona de fuego* (1960); *Un navío cargado de...* (1961); *El testamento y el viudo* (1962); *El encuentro* (1963); *Carta de amor* (1967-1968); *Los viejos* (1967-1968); *El caso Flores* (1968); *¡Buenos días! Sr. Presidente* (1972).

- , “Entrevista en torno a lo mexicano” *Obras Completas*, V. XXII.
- Rodolfo Usigli, *ciudadano del teatro (memoria de los homenajes a Rodolfo Usigli 1990-1991)*, México, Centro Nacional de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”, INBA, 1992, 293 pp.
- SHMIDHUBER, Guillermo, *Apología dramática de Rodolfo Usigli*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 132 pp.
- SOLÓRZANO, Carlos, 1996, “Section Mexico”, in *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, v. 2, (Americas) (Don Rubin, ed.) London/Toronto: ITI-World Encyclopedia of Contemporary Theatre Corporation, 1996.
- USIGLI, Rodolfo, *México en el teatro*, México, Imprenta Mundial, 1932, 220 pp. [*Obras completas* V, IV, México, FCE]
- , *Itinerario del autor dramático*, México, Casa de España en México, 1940, 176 pp.
- , *Voces, diario de trabajo (1932-1933)*, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1967, 324 pp.
- , *Teatro Completo III*, México, Fondo de Cultura Económica (primera reimpression de la primera edición de 1963), 1979, 846 pp.
- , “Dimensiones del texto dramático” en *Repertorio, revista de teatro de la Universidad Autónoma de Querétaro*, núm. 1 (1987).
- , *Teatro Completo*, V, IV, *Escritos sobre la historia del teatro en México* (Comp. pról. y notas de Luis de Tavira), Fondo de Cultura Económica, 1996, 448 pp.
- SMITH, Maya Ramos, “Prólogo a”, Usigli, Rodolfo, *El gesticulador, Las madres, El gran circo del mundo*, México, Promexa Editores, 1979.



# EL INSTANTE SUPLICADO

## ENSAYÍSTICA ELIZONDIANA

GLORIA JOSEPHINE HIROKO ITO SUGIYAMA\*

*La invención de la realidad por la vía de la inteligencia.*

*Juego arduo del espíritu y de la escritura (disposición mental) en que se avanza a medida que se inventa (secreto), se escribe (enigma). El acto de la creación (misterio), pues contiene siempre un término ignorado, el de su realización.*

*Instante, cuya duración pareciera insignificante, apenas un guiño,<sup>1</sup> invocación-evocación, continuidad-discontinuidad, ausencia-presencia, apariciones y desapariciones, recuerdo-olvido, sensaciones que despiertan pasión, orgasmo, violencia y horror hasta el paroxismo. Contradicción de relaciones de diferencia, oposición, convergencia-divergencia, conjunción-disyunción, reflexión o complementación. La desconstrucción, desplazar, la posibilidad, "la différence", fractura, la importancia de la frase, movimiento continuo, proceso de la escritura que da paso a la diversidad, en la memoria; ruptura para recordar, la repetición, una y otra vez, hasta la eternidad. Mundo de la embriaguez que no se conforma ya a partir de una anécdota central, sino de fragmentos, residuos, "rizomas", raíz (estructuralismo*

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

<sup>1</sup> Entendido aquí como la acción de guiñar los ojos, así como también el mensaje que no se expresa abiertamente, sino a través de una referencia o signo.

*abortado); líneas de segmentación, la sucesión, el suplemento, no punto; la marginalidad. La automatización que devora frente a la re-creación, la singularización, lo inquietante, subvertir, contradecir, la apertura. Nombrar, jugar hasta lo innombrable, obsesión, tema recurrente, el instante clave, la mutilación, el suplicio. La otredad, que no es sino la pérdida, el más allá, "el otro mundo", la transubstanciación, la inexplicabilidad. La demasiada explicación que redundante, en múltiples ocasiones, en el empobrecimiento de la obra. El silencio, la muerte. Mundo de la locura, el recuerdo, la fantasía, los sueños. Dinámica que descarta lo estático, se vuelve fluido y adaptable recuperando el impulso para avanzar hacia la totalidad. Para Elizondo, escindir, des-construir la frase, desgarrarla, darle libre cauce, permitirle al lector colmar los vacíos en una obra inscrita en la posmodernidad. Yuxtaposición o contrapunto, punto de quiebre que genera una simultaneidad de planos. El lenguaje como conocimiento, donde la inteligencia y la audacia entran en juego, porque la fascinación es una de las constantes de su existir, bien lo decía Elizondo: un aburrido es un hombre que no fascina.*

Instante, fracción de tiempo mínima, pero en la que paradójicamente se puede dar cuenta de toda una vida, anterior a la muerte. El único, el que nunca se repite de la misma manera, pero que resulta insistente y de consistencia en la producción de Salvador Elizondo. Está presente en la colección de sus distintos ensayos de *Cuaderno de Escritura* (1969), donde trata al instante confinándolo, fusionándolo, o bien por medio de la confusión, perturbación o del asombro en la violencia. Comunión de acciones y, en el recuerdo: el instante supliciado que glosa con inteligencia e imaginación.

Quizás el punto de partida de Elizondo sea, dentro de su obra, en su preocupación por el instante, la angustia heraclíteana de que nunca nos bañamos en las mismas aguas, el devenir, los ríos que fluyen constantemente. La nula posibilidad de retorno. Atrapar el instante (*Farabeuf*) y brindar múltiples posibilidades. Lo

limitado del ser humano, imposibilidad de la eternidad, inquietante paradoja de ahí el infierno, y entonces se va al uso de potencias de la mente (*cf.* 55):<sup>2</sup> “El Infierno como tortura física de la inteligencia” (133). El Infierno que no es infinito, sino eterno, donde lo infinito construye barreras al sentimiento, mientras que lo eterno es sentimiento. El Infierno, como testimonio de su vivencia de esos meses en el psiquiátrico: “El Infierno es estar despertando, en todo momento, en un quirófano de cárcel o de manicomio” (148). El Infierno, el Otro, fantasmal agresividad enajenación alucinación, escisión.<sup>3</sup>

Peirce acerca del sentir incesante en el tiempo, el instante, precisa que “la continuidad supone cantidades infinitesimales”,<sup>4</sup> lo cual le permite concluir que cuando está presente cualquier tipo particular de *sentir* está presente un continuo infinitesimal de *todos los estados del sentir*, que difiere de aquel infinitesimalmente”.<sup>5</sup> Es en esa duración infinitesimal que contiene al instante presente, donde se da la idea de una dinámica de la desaparición,<sup>6</sup> el tiempo nulo, la ausencia-presencia, la soledad, la muerte. El devenir subterráneo e incierto que, en la superficie bien puede brotar como un acto violento desmesurado o

<sup>2</sup> Salvador Elizondo, *Cuaderno de escritura*. Obra que contiene catorce ensayos y una serie de aforismos, dividida en tres partes: La Forma del secreto, la Cosa mental y la Esfinge perpleja. Estas partes a su vez se subdividen, la primera en siete ensayos, la segunda en cuatro y, la tercera en tres, más los aforismos. En las citas subsiguientes de esta misma colección, únicamente se anotará entre paréntesis el número de la página.

<sup>3</sup> Jean Paul Sartre, *El círculo Imaginario. Ontología irreal de la imagen*, p. 331 y siguientes.

<sup>4</sup> Charles S. Peirce, “La ley de la muerte” en: *El hombre, un signo*, p. 263.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>6</sup> Raymundo Mier, “Tiempo, incertidumbre y afección”, Apuntes sobre las concepciones del tipo en Ch. S. Peirce”, en Ingrid Geist (ed.), *Tópicos del Seminario. La inscripción del tiempo en los textos*, p. 138. Véase también Raymundo Mier “Incidencias: el desconstruccionismo en juego”, en *Acta poética*, Revista del seminario de Poética núms. 9-10, UNAM, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1980, pp. 207-256.

desplegarse como un silencio que envuelve un sentir, una experiencia íntima. Instantes de experiencia, sorpresa o trauma. Principio elizondiano.

Sonidos, que hacen emerger la sospecha de un acontecimiento inminente. Ritmo que introduce una pulsación en el tiempo, donde las duraciones se contraen y dilatan, condición de la apertura. Elizondo, en el tenor de hacer visible lo abstracto, la más alta posibilidad del lenguaje en todo momento, inventa la más prodigiosa y difícil de las tareas poéticas (*cf.* 58). Nuestros recuerdos. Quizá una nota musical, una pequeña frase, un sonido, un ruido nos remite al pasado, engañándonos casi siempre irremediablemente, pues ellos no son por lo general del orden intelectual, sino más bien del orden sensorial, lo que nos permite evocarlos, mediante la invocación adecuada. El olvido, en cambio, es la muerte de la memoria, a la que sigue siempre el renacimiento del recuerdo súbito y mágico de lo olvidado que irrumpe en un instante.

Invocación-evocación, violencia, tortura, cúmulo de términos que se repiten una y otra vez, más que con insistencia, con obsesión,<sup>7</sup> como una aparición “in-equívoca” del reflejo especular que constituye su teoría literaria, cuyos vacíos que iluminan la trama se llenan con apariciones y repeticiones fugaces, fantasmas instantáneos.

Instante, espectro, que por su naturaleza no piensa, es una constante aspiración sin fin y sin descanso, que está inscrito en el caos, foco de creatividad, propio del espacio de la evocación y la temporalidad (crónica), con el acto primordial del recuerdo: “¿recuerdas?”<sup>8</sup> repetición, tres veces, insistentemente, la evocación, por medio de sensaciones, ante imágenes visuales. Esencia, presencia, una imagen ya soñada, inextricable relación, conocimiento no jerárquico, diversidad de niveles. Evocación, el recuerdo, siempre deficiente, porque puede acercarse a la realidad de aquel instante, pero jamás ser él, no hay retorno. Lo

<sup>7</sup> Julia Kristeva, *El texto de la novela*, p. 145.

<sup>8</sup> Salvador Elizondo, *Farabeuf*, p. 42.

anacrónico, la rememoración, “para Elizondo el pasado es necesariamente una forma de ficción y el realismo sólo resulta concebible, en modo imperfecto, bajo la forma de evocación”.<sup>9</sup> Palabra, la clave, potencia de posibilidades inadvertidas de la memoria. Y esto, con el modo subjuntivo de lo posible. La vaguedad: lo poético, estimulante, impresionante, que se desglosa de forma simpatética, coercitivo o persuasivo. La intención. La transición liminar de la que habla Turner<sup>10</sup> —*el modo subjuntivo de lo posible*— un horizonte de libertad, creatividad e innovación y también horizonte sobre el cual emerge el significado: *la posibilidad como modo subjuntivo*: marco a partir del cual es capaz de inferir el universo.

Invocación, la cordura, no la sensación, sino la reflexión de la esencia, lo carente de tangibilidad para ser apresado por los sentidos, la cordura frente a la alucinación.

En *El Hipogeo*: “Dime...”,<sup>11</sup> el verbo, la invocación, la palabra que se reconstruye en la escritura que se remite al pensamiento abstracto, al secreto. Ceremonia secreta. Lo metalingüístico. Goce intelectual. Red de entrecruzamientos, lecturas, relecturas, construcciones y reconstrucciones, donde subyace algo más que lo especulativo: la exploración mediante la visita de espacios lúgubres que invocan y evocan lo irrevocable, anagnórisis, en la cultura de la hostilidad en que vivimos.

Evocación e invocación, metáfora rizomática que permite enlazar figuras, materialidades, textos, extraordinariamente distintos y lejanos, excéntricos, reunificar contextos, ambientes hacia una reflexión singular:

El rizoma conecta un punto con otro cualquiera, y cada una de estas líneas no se conecta necesariamente con otras de la misma naturaleza. El rizoma

<sup>9</sup> Adolfo Castañón, “Las ficciones de Salvador Elizondo”, en: *Vuelta*, p. 151.

<sup>10</sup> Víctor W. Turner, “Anthropology of Performance”, *Performing Arts Journal Publications*, Nueva York, 1988, p. 41.

<sup>11</sup> Salvador Elizondo, *El Hipogeo Secreto o la Crónica de Polt*, p. 9.

pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos. No permite que se le reduzca ni a lo Uno ni a lo múltiple. No es lo Uno que se torna dos, ni tampoco lo que se convertiría entonces en tres, cuatro o cinco, etc. No es el múltiple que deriva del Uno, ni al cual el Uno se añadiría ( $n+1$ ). No está hecho de unidades, ni de dimensiones. Constituye multiplicidades lineales de  $n$  dimensiones, sin sujeto ni objeto, distribuibles sobre un plano de consistencia, de lo que el Uno siempre se sustrae ( $n-1$ ). Una multiplicidad de este tipo no varía sus dimensiones sin cambiar su propia naturaleza y sin metamorfosearse.<sup>12</sup>

Presencia-ausencia: el espejo, subjetividad, reflejo que se refleja, es reflejado. Reflexión, centrifugación, transcendencia la mirada ajena, desdoblamiento. Imagen, su realidad o su fantasía, Ser él o el otro. Fantasmas o percepciones. Reducción, constitución. Catarsis, reificación en espirales, fenomenología óptica y de la acción. La palabra lleva consigo una cierta ausencia o indeterminación de la significación, porque el lenguaje literario pone en primer término al lenguaje mismo que no puede reducirse al puro significado. Es el lenguaje el que abre y cierra la disparidad entre símbolo e idea, entre signo escrito y significado asignado:

La desconstrucción rehúsa la identificación de la fuerza de la literatura con cualquier concepto de un significado incorporado y muestra la profunda

<sup>12</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, p. 60. (*Le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. Il n'est pas l'Un qui devient deux, ni même qui deviendrait directement trois, quatre ou cinq, etc. Il n'est pas un multiple qui dérive de l'Un, ni auquel l'Un s'ajouterait ( $n+1$ ). Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions. Il constitue des multiplicités [...] à  $n$  dimensions, sans sujet ni objet, étalables sur un plan de consistance, et dont l'Un est toujours soustrait ( $n-1$ ). Une telle multiplicité ne varie pas ses dimensions sans changer de nature en elle-même et se métamorphoser.* Traducción al español de la autora del presente ensayo, y a partir de aquí de todas las demás. Se prefirió dejar en el texto la traducción, para uniformarlo todo en español).

influencia que han tenido las perspectivas logocéntricas y encarnacionistas en la manera en que pensamos el arte.<sup>13</sup>

Instante que impresionara de tal modo a Elizondo que lo plasma en su obra, recuerdos, principalmente de imágenes y fotografías, en especial de esos instantes provocadores. Un acto de crueldad extrema, mirar, aunque sólo sea un instante, la interioridad del cuerpo, instante supliciado, escabroso transfiguracional, apocalipsis inolvidable. Imágenes de la infancia de Elizondo y aquéllas de Bataille, el suplicio cruel de la muerte lenta por descuartizamiento (Leng-tch'è) y Sade, quien vincula la atracción del erotismo a la muerte, representaciones de horror, exceso, testimonios de los que era capaz de reír: sadomasoquismo. Como también Paulina envuelta en llamas<sup>14</sup> y Conrado,<sup>15</sup> esas imágenes infantiles, figuras mutiladas y sangrantes (34), las ilustraciones del doctor Hoffmann, que, sin duda, ejercieron influencia en su obra, no inolvidables y que dejaron una huella indeleble en su mente. Imagen, reflejo, espejo que nos devora y hace vivir dentro de él, nos convierte en nada, o en lo que verdaderamente somos (80): delirio, alucinación. Luz que se filtra por resquicios, penetra en realidades de nuestros recuerdos, la sensación de presenciar el acto de violencia: instante supliciado.

Violencia, la más secreta de nuestras sensaciones, como dijera el mismo Elizondo. “[...] la violencia como el instante más perfecto de equilibrio entre los factores que conforman la estructura de la tortura” (63). El masoquismo es una experiencia

<sup>13</sup> Cfr. Geoffrey Hartman, “Preface” en Bloom, H., de Man, P., Derrida, J., Hartman, G. y J. Hillis Miller, *Deconstruction & Criticism*, New York, Cotinuum, 6a. reimpression, 1987, p. viii.

<sup>14</sup> Impresionante historia de una niña que se ha quedado sola en casa y a la que se había advertido no jugar con fósforos. Sin embargo, los toma y acontece el accidente fatal donde se incendia convirtiéndose en cenizas.

<sup>15</sup> El niño que se chupaba el dedo y al que su madre advierte que el sastre vendrá con sus grandes tijeras y se lo cortará. Y así sucede, acto de crueldad impresionante e inaudito.

de la espera y del suspenso (tensión). Las escenas masoquistas consisten en verdaderos ritos de suspensión física, atadura, choque, crucifixión. Con frecuencia notamos que el binomio placer-dolor no resulta suficiente para definirlo, ya que no se trata únicamente de humillación, expiación o/y castigo. No se niega que el masoquista sea un ser extraño que encuentra placer en el dolor. El masoquista es un ente que como todo el mundo encuentra placer donde los otros. Lo que lo diferencia es que para él un dolor o un castigo, una humillación le resultan condiciones indispensables a fin de obtener el placer.<sup>16</sup>

Heurística misteriosa de intrigas, o bien minuciosa operación quirúrgica; alucinaciones espejeantes enfermizas de delirio, desvarío o lucidez. Escritura que se entreteje azarosamente —lo que permite la presencia de la casualidad, de la sorpresa— por el escritor cuerdo y por el delirante, en una conjunción en que los vacíos son completados por el lector: la apertura.

Tema recurrente del instante en la obra ensayística de Salvador Elizondo en sus modalidades de recuerdo/olvido y la violencia del instante/el instante de la violencia, ultraje.

Elizondo invita a conjugar todos los tiempos en el instante de la in-evocación, en que se continúa con un número infinito de espacios en la memoria por la apertura de la escritura. Frente al sometimiento, transgresión, súbita ruptura del orden, violencia enajenación de la novela, ante lo imprevisible, lo imprevisto, conocimiento imposible, irracionalidad. Ruptura, violación, asediante, tortura, des-orden sacrificio, delirio, alucinación: suplicio. A medida que nos adentramos en el paso del tiempo y por tanto de la vida, consumamos el adulterio de la misma, la adulteración de nuestros recuerdos, los que se tornan más reales con el tiempo, parsimonia meditativa, búsqueda de la luz, la esencia de las formas pictóricas que constituye el recuerdo (*Las meninas*), donde lo que se ve es únicamente el reflejo de lo que es brevedad del fenómeno inscrito en un espacio, instante anterior o final, un

<sup>16</sup> Cfr. Donatier Alphonse François de Sade, *Antología*, pp. 71-72.



sueño, transcripción de signos. Ensayística elizondiana, donde se alienta una esencia filosófica, con una declinación del solipsismo.

El instante de la violencia en que “se rompe la continuidad de la estructura estática en la que el ser está siendo siempre” (60). Sucesos que contienen en cada ser humano una multitud de motivos contradictorios, titubeo, un tanteo ambiguo. Situación que rara vez aparece definida, subterráneamente muy matizada, su sentido unívoco en constante peligro. El instante en que la violencia se produce es aquel en el que el habla cesa y el hecho es inexpresable (*idem*). Punto de partida de univocidad aparente, iluminación realce de unas partes, oscureciendo de otras, falta de conexión, pluralidad de sentidos. El erotismo principalmente batailleano es otra constante del instante en Elizondo. Sin la dis-continuidad no se puede comprender la significación total del erotismo.<sup>17</sup> Una de las tareas de éste es la creación de estados extremos que permitan mostrar lo incompresible, el orgasmo hasta el paroxismo, manifestándolo: ser lo más recóndito, la disolución, la diseminación.

La violencia del instante, esa inesperada aparición que “es cosa de cuerpos humanos”<sup>18</sup> —por ser pauta de sensaciones, referencia del Universo—, ya sucedido o por suceder, pero nunca presente, aunque su ser es infinitamente presente: la eternidad.

Para Elizondo la violencia y la tortura son una y la misma. Entre ellas sólo encuentra una diferencia de tiempo. “la tortura es como la violencia vista en *slow motion*. Ambas son formas diferentes en el tiempo de una misma actividad espacial (de ahí que Elizondo intitulara sus novelas como crónicas)”.<sup>19</sup> Tortura, de carácter especular y espectacular, a la condición del drama, reactualizar (invocación-evocación) de la experiencia imaginaria, desorden derivado de la más secreta de nuestras pasiones. Se teme y se sufre, se crea y expresa: la tortura como la transmisión

<sup>17</sup> Georges Bataille, *El Erotismo*, Tusquets, Barcelona, 2000.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 62.

fenomenal de una pasión,<sup>20</sup> que alivia y gratifica. Su condición esencial, su antítesis: el sacrificio de quien la sufre (*cfr.* 71). La tortura por medio de la que el ser humano accede a ser más real mediante la purificación. Silogismos de la alucinación, el espejo, y que nos engaña acerca de nuestra verdadera condición del delirio. Incluso Masoch: “no sabe al comienzo si su correspondiente es un hombre o una mujer, no sabe al final si se trata de uno o de dos en la aventura con Luis II”.<sup>21</sup>

El instante en que nace la violencia es el momento más perfecto de equilibrio entre los factores que conforman la estructura de la tortura. La violencia como potencia que no sucede en el agente o en el paciente —dos extremos, azar y fatalidad—, sino en el punto de encuentro de uno y otro. Torturas, de la penetración, violación, sublimada por el dolor; violentar a la palabra, abriéndola, prostituyéndola, a fin de obtener el anhelado y tan caro placer. Placer que se torna en violencia, del amo al esclavo, del verdugo a la víctima y viceversa.

También tenemos que el dolor aumenta, mientras que el conocimiento se hace más claro y la conciencia se desarrolla, llegando a culminar en el hombre. Cuanta más lucidez de conocimiento posee éste, y más elevada es su inteligencia, más violentos son sus dolores. El genio es el que más padece. Ya lo decía el Eclesiastés: “*Qui auget scientiam, auget et dolorem*”, interpretándose “Scientia” no como “la ciencia”, sino entendida como el conocimiento en general. La vida como péndulo, oscila constantemente entre el dolor y el hastío, que son en realidad sus elementos constitutivos. La voluntad tiene una íntima conexión con el dolor, porque a medida que la voluntad se hace más intensa, el dolor se nos revela de un modo más evidente.

<sup>20</sup> *Cfr. Ibid.*, p. 73.

<sup>21</sup> Présentation de Acher-Masoch. *Le froid et le cruel*, par Gilles Deleuze, traduit de l'allemand d'après l'édition J. G. Cotta, Stuttgart, 1870, par Aude Willm, p. 21 («[...] ne sait pas au début si son correspondant est un homme ou une femme; il n e sait pas à la fin s'il est un ou deux; durant l'aventure avec Louis II»).

El conocimiento puro que estimula y excita hacia el juego de la acción-reacción. Extraño a toda volición, el gusto por lo bello, los depurados placeres del arte, porque, precisamente, nos apartan de la vida real, transformándonos en espectadores desinteresados, como si se transportaran a un sueño pasajero, en el cumplimiento de sus deseos. Lo irrealizado se torna real, presencia de destreza sensorial y mental. Mutilación de la palabra. Unificación de un acto hacia la muerte. Ceremonias religiosas del deseo, del sueño, del placer, entre el recuerdo y el olvido abismal de la memoria, gesto, rito, silencios fantasmales llenos de significados; porque su esencia es querer, el deseo, donde comienza la libertad (Hegel) sin que tenga que tener nunca fin, por tanto, no alcanza una satisfacción definitiva y va hasta el infinito.<sup>22</sup> Deseo conducido por una motivación. Deseo de ser desde el punto de vista ontológico.

El perpetuo anhelar, que constituye, en el fondo, todo fenómeno de voluntad encuentra en los grados superiores de su objetivación, su razón de ser principal y más común en que, en ellos, la voluntad se muestra a sí misma, bajo la forma corporal que le exige imperiosamente el deseo.

Para Elizondo, lo que importa es el proceso, obsesión por la escritura, elevada a su máxima imposibilidad, presente en el texto desencadenado por la evocación de la imaginación violentada, desconstruida:<sup>23</sup> mutilación de la palabra.

Violencia, “la representación gimiente de un sueño”,<sup>24</sup> dolor mental de la disciplina, del recuerdo y del olvido, muerte: “[dolor] que se vuelve agudo, que lo penetra todo violentamente traspasando los límites de todas las abominaciones que imaginamos inscritas dentro de las regiones del placer más claro” (*idem*).

<sup>22</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y como representación*, libro IV, p. 54.

<sup>23</sup> Reconstrucción, palabra que proviene de la filosofía heideggeriana. Heidegger (1889-1976) exhortaba a apartarse de la tradición ontológica, de la realidad fundamental.

<sup>24</sup> Salvador Elizondo, *El Hipogeo Secreto o la Crónica de Polt*, p. 108.

Semejanzas: violencia, actos hacia la muerte, secta, ceremonia secreta, sueño, deseo, placer, dolor, abismo, torturas, repeticiones. Palabras clave de lecturas, fidelidad temática de lecturas progresivas y regresivas. En la posmodernidad, Jacques Derrida escribe *De la Gramatología* (1957). En ella habla acerca de “la diferencia” (la *différance*) que no es un concepto, ni una palabra, y cualquier intento por definirla nos conduce a una contradicción lógica, ya que es ambiguo como los otros mecanismos-bisagra que usa, tales como *suplemento e himen*.<sup>25</sup> El juego que plantea gira en torno a dos significados como mínimo. Sin embargo, nunca se aterriza en ningún significado de *différance* porque siempre está suspendido entre los dos sentidos de “diferir”, sin llegar a uno o al otro. Si no es estable, siempre vuelve sobre sí mismo o sobre lo mismo. No se le puede limitar a ninguno de los dos significados.

Y acerca de las posiciones como bifurcaciones que abren desde su nominación propiamente hegeliana (Setzung), hasta su sentido como *inscripción* adherida, Derrida menciona que la posición lo es únicamente en virtud de los espacios que la señalan, de sus bordes, de esos vacíos que, sin encontrar inscripción en la materia del texto, marcan la significación con la materia misma de sus silencios, de su mera superficie intacta (crónicas en Elizondo). La posición sería ese desplazamiento del sentido surgido del rasgo suplementario que impone al texto la marca de un conjunto de espaciamientos, de lugares, de vacíos, que rechazan precisamente las atribuciones de la significación literal. Toda posición es entonces “posiciones”: también “escenas actos, figuras de diseminación”.<sup>26</sup>

De acuerdo con este autor, sólo podemos acceder a la realidad por medio de conceptos, códigos y categorías, y la mente

<sup>25</sup> “Suplemento” en francés viene del verbo *suppléer* (suplir) y no sólo significa suplementar, añadir, sino también tomar el lugar de algo, sustituir. En tanto que Derrida ve “himen” como una disyuntiva, una alternativa “esto o lo otro, dentro de una ambigüedad”.

<sup>26</sup> Jacques Derrida, *Positions*, p. 133.

humana funciona de tal modo que forma pares conceptuales, de opuestos binarios como espíritu-materia. Como primer paso, tomar una sustancia como verbo y su significado original. Como segundo paso, la deconstrucción<sup>27</sup> del fragmento literario: subvertir el componente privilegiado revelando cómo el significado reprimido, marginado, también puede ser central. Revertir la jerarquía de forma temporal, de modo que el texto pase a significar lo contrario de lo que parecía significar originalmente. Luego, el juego libre de ambos componentes, donde como en la fiesta se pierde la jerarquía y la estabilidad: significado trascendental de la metalengua. En fin, subvertir, marginar, (descentrar: la asimetría), contradicción, desplazamiento, incompatibilidad, la presencia-ausencia, descubrir motivos ocultos, la indecibilidad:

La deconstrucción metaficcional no únicamente ha provisto a los novelistas y a sus lectores con una mejor comprensión de las estructuras fundamentales de la narrativa, sino que también ofrece modelos extremadamente cuidadosos de la comprensión de la experiencia contemporánea del mundo como construcción, un artífice, una red de sistemas semióticos interdependientes. La paranoia que se extiende por toda la escritura metaficcional de los sesenta y los setenta paulatinamente permite la celebración del descubrimiento de nuevas formas de lo fantástico [...].<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Además de deconstrucción usado como término derridiano (que evoca rastro y asume radicalmente la imagen del signo no como restauración de la presencia, sino como el residuo de una enraciación), lo emplearemos aquí en su acepción meramente descriptiva, de la topología social y las estructuras significantes y al mismo tiempo condición para el proceso generador de una nueva topología social y de las nuevas estructuras significantes, como lo conciben los antropólogos: trascender y rechazar, componer y descomponer. Juego ritual de un sistema dinámico sin centro fijo, sin punto de reposo y sin referente absoluto. Véase "Juego, estado del sentir y experiencia en el ritual" de Ingrid Geist en: *Escritos*, núm. 26, julio-diciembre de 2002, pp. 183-225.

<sup>28</sup> Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, p. 9. (*Metafictional deconstruction has not only provided novelists and their readers with a better understanding of the fundamental structures of narrative; it has also offered extremely accurate models of understanding the contemporary experience of the world as a construction, an artifice, a web of*

Todo esto en un horizonte de libertad, que produce como resultante: sorpresa o trauma, creatividad e innovación en el cual emerge el significado, descomponer y recomponer, hipótesis, fantasía, la conjetura del deseo. En un caos fértil, la liminaridad, borrar los límites entre los términos, hasta fundir las categorías y así permitir la escenificación del orden invertido, como producto de la reconstrucción, donde estímulos externos como la fotografía actúan como clave de su universo literario en potencia. En el ensayo elizondiano se incorpora también el elemento fantástico entendido como ruptura del orden, de lo razonable: “Todo lo fantástico es ruptura del orden reconocido, irrupción de lo inadmisibles en el seno de lo inalterable, la igualdad cotidiana”.<sup>29</sup>

Fragmentación de los textos que permite una mayor versatilidad, enlaces de la imaginación. Fórmulas innovadoras, donde a decir de Jacques Derrida las palabras significan más de lo que significan. Ante este aprisionamiento, estallido, todo conocimiento compuesto de palabras que remiten a diferentes contextos y sugieren distintos significados: hacer visible lo invisible, gesto desconstruccionista: enlace tangencial de posiciones: ésta es quizá la rúbrica accidental del llamado desconstruccionismo, el rasgo atribuible a esas escrituras a las que una mueca institucional, una mirada inquisitoria y ajena a un pensamiento, somete a una misma gravitación nominal de una postura, de una fusión, de un disimulo de las diferencias. La “desconstrucción” no puede ser más que un encuentro de la escritura en esas posiciones segmentariamente frecuentadas por una mirada capaz de inscribirse en la trama de la sintaxis del texto.<sup>30</sup>

---

*interdependent semiotic systems. The paranoia that permeates the metafictional writing of the sixties and seventies is therefore slowly giving way to celebration, to the discovery of new forms of the fantastic [...].*

<sup>29</sup> Georges Caillois, citado en: Tzvetan Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*, p. 31. (*Tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'admissible, au sein de l'inaltérable, l'égalité quotidienne*).

<sup>30</sup> Cfr. Jacques Derrida, “La double séance”, en *La dissémination*, p. 251.

Indudablemente, la obra elizondiana se inscribe en la posmodernidad, no sólo por su temporalidad, escrita en la segunda mitad del siglo XX, sino por sus características: el ser crítico y provisto de una reflexión profunda.

La propuesta posmoderna en relación con el pasado cultural es problematizar hasta sus presupuestos estructurales y valores más básicos, por medio de una reflexión crítica implacable, ilimitada. El paradigma posmoderno del pensamiento es un rehacer crítico y nunca una conservación incontestable de las tradiciones del pasado cultural. Este paradigma del pensamiento crítico constituye la definición básica del posmodernismo [...].<sup>31</sup>

El *diálogo* y el *silencio*, el *sentido único* y la *ambivalencia*, no aparecen claramente diferenciados. Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la posición de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos como doble.<sup>32</sup> Bipartición rítmica, doble movimiento negativo (Hegel) que reduce la diferencia a una disyunción radical, permutación de términos (víctima-verdugo), convergencia, desplazamiento: evento que se gravó en su mente:

La mujer terrible (seductora) que sube a la recámara, no como una vengadora, sino como una esclava humilde y es él quien se arroja a las rodillas de la mujer pérfida, pidiéndole perdón, mientras que ella lo rechaza con el pie.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Mario J. Valdés, "The Invention of Reality: Hispanic Postmodernism" en: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, p. 455. (*The postmodern approach to the cultural past is to problematize even its most basic assumptions of structures and values through a relentless, unlimited, critical reflection. The postmodern paradigm of thinking is a critical remaking, and never an unquestioned conservation of past cultural traditions. This paradigm of critical thinking is the basic definition of postmodernism [...]*).

<sup>32</sup> Cfr. Julia Kristeva, *Semiótica I*, pp 188-190.

<sup>33</sup> Donatier Alphonse François. De Sade, *Antología*, p. 294. (*La femme terrible (séductrice) qui monte dans la chambre, non comme un vengeur, mais comme un humble esclave; est c'est lui qui se jeta aux genoux de la femme perfide, lui demandant pardon, tandis qu'elle le repoussait du pied*).

La ensayística elizondiana de una ausencia terrible y de un mutismo fantasmagórico. Lengua y escritura, esta última asediada por la ausencia, la soledad, de ahí que Elizondo se da a la tarea de un escribir continuo, donde está en diálogo permanente consigo mismo y con el otro, de múltiples posibilidades, a fin de llenar el vacío y establecer la continuidad. El placer de la memoria, del cuerpo y la imaginación. Acontecimientos, ínfimos, terribles, de la interioridad que se pueden reformular mediante gestos, actos instintivos y de paroxismo: el suplicio. Lo abstracto tan irremediabilmente explícito. Nuestros juicios que se sustentan en nuestras pasiones, condicionadas por nuestros recuerdos y experiencias: silencio, inmutabilidad, eternidad: arte, usurpación de la identidad, instante supliciado, donde el pintor es el fotógrafo del sueño que ha conseguido aprisionar ciertos estímulos indefinibles que provocan sensaciones extrañas y espléndidas, donde de manera fugaz experimentamos ante esas pinturas la sensación de que somos Ese que nos observa furtivamente (*cfr.* 72).

Juego enantiomórfico, es decir con la participación de la interioridad del cuerpo: los instintos, los gestos, las sensaciones. Lo prohibido que incita a la transgresión.

Evocación, incompleta, deficiente de la recreación, la concreción, el recuerdo del cuerpo, relación presente-pasado, mediante la identidad de sensaciones. Inscrita en la temporalidad, donde lo de hoy no puede ser igual a lo de ayer, sólo aproximarse, asemejarse, instantes que no volverán.

Invocación, hacer presente algo que, como el futuro, está desprovisto de referencias sensoriales. Reflexión. Enunciación del nombre, en nombrar, trascender la banalidad de las sensaciones que se originan en invocaciones, torturas agudizadas, los encantamientos. Ese proferir fórmulas verbales, penetrar en los terrenos de la religión, de la muerte para revivir (26): disponerse a vivir con los espectros, con el oprobio. Olvido, muerte de la memoria. Visiones capaces de subvertir y trastocar. La existencia de la voluntad está limitada al momento actual, cuyo fluir en



el pasado es un caminar perpetuo hacia la muerte, la postrera meta de la fatigosa jornada, que le asusta más que los escollos que evita. Es un constante morir, porque su vida pasada, si hacemos abstracción de sus consecuencias para la presente y del testimonio que representa de la voluntad que en ella se imprime, está definitivamente terminada y muerta, ya no existe; por lo que pensando racionalmente lo mismo le debería dar haber sufrido que haber gozado.

Podemos decir que la totalidad de la obra elizondiana — el ensayo, la novela, junto con sus relatos y aforismos— se inscribe dentro de la posmodernidad, en tanto que es subversiva, donde se transgrede lo establecido con pérdida de la conciencia, frenesí. Elizondo se avoca a lo marginal, a la contradicción, quebrando espacios binarios, juego libre de las diferencias, a la manera del desconstruccionismo, sin olvidar el toque de la fantasía. Instante, climax, congelación de esa fracción de segundo. Tecno-arte. Instante, concentración, porque la mente humana sólo puede realizar el análisis, la confrontación en la cadena de un instante, por medio de la memoria. Suplicio, desgarré, violencia, carácter sorpresivo, producto de modificaciones, re-encuentros: el instante. Forzamiento, apertura de algo que sólo puede experimentar como contexto de un mundo interior dramático en que discurre la tragedia. Preeminencia de la mirada interior, delirio de la luminosidad, aspirar a los límites de la memoria, mediante la invocación-evocación, trascendencia esencial, críticamente esquemática. Dolor mental, mutilación escisión, que produce escalofrío y estremecimiento. Cautivar, el instante, la ilusión, truco de prestidigitador, violencia que desdibuja, aniquila, dejando aflorar en el recuerdo sólo a las sensaciones, comunión de coincidencias, confusiones, amalgamas y reclusiones.

Instante, detonante precioso y preciso, en el que pareciera se refleja en todos los espejos que lo des-ordenan, éxtasis de convergencia de sentimientos disímbolos y encontrados, de un texto supliciado que trasciende hacia la eternidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- BATAILLE, G., *El Erotismo*, Tusquets Barcelona, 2000.
- CAILLOIS, R., citado en: Tzvetan Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions Seuil, París, 1970.
- CASTAÑÓN, A., “Las ficciones de Salvador Elizondo”, en: *Vuelta*, México, 1993.
- DE SADE, D. A. F., Antología, Ediciones Nagelkop, Córdoba, Argentina 1996. Présentation de Acher-Masoch. *Le froid et le cruel*, par Gilles Deleuze, traduit de l'allemand d'après l'édition J. G. Cotta, Stuttgart, 1870, par Aude Willm, Éditions de Minuit, París, 1967.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. *Rhizome*. Introducción. Minuit, París, 1976.
- DERRIDA, J., *De la Gramatologie*, Minuit, París, 1967.
- , “La double séance”, en *La dissémination*, núm. 27, París, Seuil, 1972.
- , *Positions*, Seuil, París, 1972.
- ELIZONDO, S., *Cuaderno de escritura*, FCE/CREA, México, 1988. (Biblioteca joven).
- , *Farabeuf o la Crónica de un instante*, Joaquín Mortiz, 1a. edición, México, 1965. (El volador).
- , *El Hipogeo Secreto o la Crónica de Polt*, 1a. edición, Joaquín Mortiz, México, 1968. (El volador).
- KRISTEVA, Julia, *Semiótica I*, Fundamentos, Madrid, 1978.
- , *El texto de la novela*, Lumen, Barcelona, 1974.
- MIER, Raymundo, “Incidencias: el desconstruccionismo en juego”, en *Acta poética*, Revista del seminario de Poética, núms. 9-10, UNAM. México: Instituto de investigaciones Filológicas, 1980.
- , “Tiempo, incertidumbre y afección”, Apuntes sobre las concepciones del tipo en Ch. S. Peirce”, en Ingrid Geist (ed.), *Tópicos del Seminario. La inscripción del tiempo en los textos*, núm. 4, Universidad Autónoma de Puebla, 2000.

- PEIRCE, Ch., S., "La ley de la muerte" en: *El hombre, un signo*, Edición Crítica, Barcelona, 1988.
- SARTRE, J. P., *El círculo imaginario. Ontología irreal de la imagen*, Anthropos, Barcelona, 1987.
- SCHOPENHAUER, A., *El mundo como voluntad y como representación*, libro IV, El Ateneo, Buenos Aires, 1950.
- TURNER, V. W., "Anthropology of Performance", *Performing Arts Journal Publications*, Nueva York, 1988.
- VALDÉS, Mario J., "The Invention of Reality: Hispanic Postmodernism". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (Ottawa) 17.3 (1994).
- WAUGH, P., *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, Londres-Nueva York, 1984.



# "LA SUPERFICIE DEL AZOGUE"

CUADERNO DE ESCRITURA DE SALVADOR ELIZONDO\*

MA. ESTHER CASTILLO\*\*

"Escribir un libro es, en cierta forma, releerlo. El texto se va construyendo de su propia lectura reiterada. La verdad de una novela es siempre la lucha que el escritor entabla consigo mismo; con ese y eso que se está creando. La composición es simplemente la confusión de las palabras y los hechos; la confusión de estas cosas en el tiempo y en el espacio; la confusión es su propia identidad".

*El Hipogeo Secreto*

La crítica como lectura y como reescritura literaria es lo que designaríamos el trabajo intenso de Salvador Elizondo sobre el texto artístico. Acaso su *continuo* literario ingresa al mismo tiempo del análisis de la composición pictórica en ese "primer": *Cuaderno de escritura*. Primer cuaderno que se (re)origina en las palabras y en las imágenes de otros ensayos, poesías, dramas y novelas.

\* Si no se indica lo contrario, todas las notas pertenecen a *Cuaderno de escritura*, reeditado por el Fondo de Cultura Económica en el año 2000. La primera edición data del año 1969 —Universidad de Guanajuato— El libro se divide en tres capítulos: 1o. La forma del secreto (incluye el esbozo de: "Teoría del Infierno", ensayo *in extenso* incluido en el libro así intitolado y publicado en 1992), 2o. La cosa mental, y 3o. La esfinge perpleja. En el ensayo que nos ocupa, se privilegian las imágenes escritas y visuales de Joyce, Proust, Borges, Gironella, Bassi, Corzas y Rojo.

\*\* Facultad de Lenguas y Letras, UAQ.

El ensayo de Elizondo comienza por definir la escritura [la mirada] con la imagen del sujeto frente el espejo. El reflejo “imposible” que suscita la atención del pintor de *Las Meninas*, se repite, por analogía, en el reflejo del escritor que se contempla a sí mismo analizando y concibiendo estructuras en abismos. *Cuaderno de escritura* aproxima oportunamente al lector hacia *El Grafógrafo*, *la Cámara lúcida* y los otros libros que compendian una biografía intelectual. “El concepto de persona —sujeto— (máscara, personaje dramático, mentira, disfraz, arcano) se origina en esta proclividad de nuestra naturaleza mental a ser nosotros mismos el espejo, el rostro y el reflejo” (69).

Un texto literario es la mirada que su autor ha fijado sobre una parte del mundo. La crítica literaria no es sino una mirada que mira a otra mirada: el texto literario. “El reflejo imposible” que propone Elizondo, acerca de Velásquez, se reitera en “la triangulación de la mirada”, que Octavio Paz considera a propósito de Duchamps (1974).

*Cuaderno de escritura*[s], sin dejar de fundamentar analíticamente actos literarios y hechos pictóricos, es una forma de acceder a la perspectiva en abismo que, como hemos dicho, estructura todos sus textos. Pensamos que el borde de tal figura se manifiesta a partir de la visión especular demarcada por los denominados “grafemas ópticos” (88). Pondremos el acento de este ensayo en el *graphos* proveniente de la percepción y actualización de los cuadros de Francisco Corzas, Gironella, Sofia Bassi y Vicente Rojo; es evidente, no obstante, que el concepto de grafema óptico puede identificarse como un proceso escritural en la obra de Elizondo, al igual que en Proust, Borges o Joyce.

A partir de esta idea, pretendemos dar cuenta de relación intrínseca que el autor enfatiza entre diferentes expresiones artísticas. Las designadas “visiones oculares” conmueven la contemplación radical que Elizondo origina en su escritura; las pinturas, las fotografías, los efectos lumínicos, glosan las imágenes discursivas que turban los sentimientos sometidos a la sintaxis precisa de *Farabeuf* y de *El Hipogeo Secreto*, dos de

sus libros centrales. En el desplegado retórico de dichas novelas “contemplamos” el afán y el procedimiento perspectivístico en busca de la lógica de una otra realidad que instaura el arte. A partir de escenarios no aptos para mentes ‘virgenes’, Elizondo corre el velo para apreciar otras imágenes, sueños o quimeras: “Hay visiones –afirma el autor– capaces de subvertir y trastocar cualquier concepción del mundo. Entre las que ha producido o valorado el siglo XX basta citar tres: la fotografía del suplicio chino reproducida por Bataille en *Les larmes d’Eros*, la escena del ojo en el proemio de *Un chien andalou*, la escena del asesinato de Nadia en *Rocco e i suoi fratelli*” (71).

El lector de Elizondo, ese “hipócrita lector, hermano mío” (77), puede, o debe, descubrir su implicación junto al extenso retrato, no exento de infamia, de la naturaleza humana; sin abandonar la tradición clásica, el autor reproduce los mecanismos del antiguo recurso trágico: la sorpresa y el espanto; pero, para agudizar el propio deslumbramiento que producen sus imágenes, la luz no viene de afuera, se encuentra en la propia luminosidad que de ellas emana. La luminosidad brota y demarca los senderos oscuros, el discurso de la evocación de prácticas o de rituales extraños que se desarrollan por medio de parábolas, advierten lo extraordinario, apuntan al lector a la incontenible reacción de alerta que lo pone en guardia respecto de sus propias costumbres y concepciones de realidad. Para leer a Elizondo, hay que jugar al cómplice que ingresa en el delirio de la palabra, aprender a mirar la luz concentrada sobre un punto, un perfil, cierto objeto o franca hendidura de bisturí; lo demás, lo otro, permanece en el trasfondo de la bruma sólo para ser resaltado después. Sus tramas prosperan en el movimiento, en la estrategia perceptual del primer plano y del trasfondo. La estrategia desplegada en la escritura y en la lectura provoca el efecto estético que amplía y complica la expectativa de cualquier horizonte. Los matices de la imaginación, las mentiras, la invención de pasiones y la memoria convocada, prefiguran cada grafía y cada texto [mitad novela, mitad ensayo].

Las vicisitudes de la lectura actualizan tiempos y espacios memoriosos para Elizondo, lector-escritor cómplice de Joyce, de Proust y de Borges. El autor de "*Cuaderno...*" es el portavoz de un arte que recupera las nostalgias de la invocación y la evocación de infancias que permanecen en los callejones del recuerdo. Desde *Alicia en el país de las maravillas*, Elizondo refigura el tiempo y la constante del espejo a través del cual pretende desentrañar el misterio de la infancia. Misterio que, dicho sea de paso, nos hace escuchar el eco de los otros escritores de la "Generación de la Casa del Lago".

En la sempiterna zona intermedia de Borges [realidad-fantasia, historia-mito, vida-muerte, recuerdo-olvido, etc.], referida por el autor, redescubrimos no sólo las figuras geométricas de Borges [el laberinto, el *aleph*, la bifurcación], sino otra figura que consideramos esencial en la escritura de Elizondo.

Los ensayos permiten acceder a los caminos paralelos de otras lecturas. Los senderos que desde Borges alude Elizondo, revelan una figura precisa en la cinta de Möebius. Recordemos que esa "cinta" expresada también por el pintor, M.C. Escher, ha trascendido de la ciencia a las metáforas y estructuras arquitectónicas (Epsilones, 2003). La figura: mitad metáfora, mitad estructura, sostiene *El Hipogeo Secreto*, ese: su libro "sagrado" que está *siendo* escrito constantemente, incluso ahora, en este momento.

Las figuras laberínticas y esféricas destacan los contrastes radiantes que emergen de las sombras de esa otra "ceguera estilística" de Borges. La voluntad estilística que según Elizondo hace brotar la luz de la oscuridad manifiesta el necesario carácter de indeterminación del escritor frente a la realidad; la realidad que sólo un nombre inaugura "*Aleph*" y que se traduce asimismo, en la voluntad estilística del propio Elizondo:

"Los libros importantes requieren de un ámbito umbralicio; un ámbito en el cual los personajes y las cosas estén siempre, como en la vida, a punto de dejar lo que están siendo, a punto siempre de cambiar de nombre" (*El Hipogeo*, 1997:241).



La palabra y el nombre colman y originan el espacio poético de una otra realidad, “algo que estaba desocupado por la vida, algo que está desocupado por algo” (52). En ese lugar en donde existía la nada, entre tal gestación e indeterminación, se hace presente la figura “esplendorosa que el *Aleph* ilustra” (54). De manera tal, la creación o creatividad de la cinta de Möebius, ocupa un espacio semejante; es decir, si el rigor geométrico consigue fundir objeto y sujeto, imagen y forma en una paradoja “que desdice la definición precaria que separa la realidad de la imaginación” (55), tal rigor y paradoja pueden expresarse en figuras eminentemente espaciales.

La relación que percibimos como búsqueda “figural” que se traslada del laberinto y de la circunferencia a la cinta que estructura *El Hipogeo Secreto* [“mitad novela, mitad ensayo”], propicia un desplazamiento espacial a la extensión del pensamiento inducido a través de las emociones y sensaciones percibidas idénticas por los sentidos humanos y expresadas mediante la palabra. La coartada de Elizondo consiste en proyectar cierta profundidad entre palabras y sentido, que resulta de un juego de contrastes, lo mismo que Escher y Borges, haciendo surgir una imagen de la profundidad a la superficie del plano. Al igual que los efectos ópticos, los efectos semánticos tienen su origen en el gradiente de diferencias o contrastes, en la provocación que imponen distintos términos, y también, en los tonos y énfasis que las expresiones artísticas permiten.

Mediante la utilización de recursos como son luz y sombra, transparencia, color y textura, formas y vacíos, Borges y Elizondo construyen su visión de mundo:

“[E. afirma que] se llega al fondo del hipogeo a través de un espacio aparentemente concebido como la forma de una horadación rectilínea, pero que en realidad tiene la forma de un doble *torus* conformado por un número infinito de planos continuos de Möebius que delimitan un volumen que a la vez conduce a todos los puntos del mundo, está cerrado hacia sí mismo y no conduce, en realidad, a ninguno” (*El Hipogeo...* 1997:300).

*Cuaderno de escritura* induce la relación constante de una realidad que se mira, una forma que se desliza, gira, regresa, proferida por la palabra. La imagen del “doble *Torus*” suscita la atención o *resucita* nuestros cuerpos [hipogeo al fin] en los límites de la experiencia subjetiva que convocan las composiciones del autor.

Las figuras geométricas conciertan ciencia y arte, el estudio de la luz proviene del mismo binomio con el *plus* de significado simbólico. Frente a las obras pictóricas de Corzas, Gironella, Bassi y Rojo, Elizondo concentra las formas simbólicas del afuera con las necesidades del adentro. Es decir, en esa noción de límite —el continente físico o virtual— que marca el principio y el fin del espacio ficcional, se construye a lo interno el objeto estético en su magnitud contenida y rebasada de las páginas de un libro.

El espacio ficcional se entiende entonces como ese lienzo en blanco, el soporte en donde la palabra-figura se origina y reorigina la escritura como “grafema visual”; el espacio que el lenguaje posibilita y/o exterioriza respecto de su referencia ocurre, en realidad, al interior del lenguaje, del mismo modo como la profundidad ilusoria de la imagen sólo ocurre en la dimensión del plano. Sin embargo, el procedimiento de los ‘grafemas visuales’ simula un efecto de sentido o de proyección de identidad que la palabra efectúa respecto del mundo. Si como afirma, “una escritura interior que se va realizando sobre el papel” (*El Hipogeo...*, 1997:284), volvemos a encontrarnos con ese tipo de proyecciones del eterno prisionero en la cueva de Platón, el irónicamente nominado: “Sabelotodo” en *El Hipogeo...* enuncia esa posibilidad:

“La llamaba el teatro mental y había desentrañado los principios de esa dramaturgia. ‘Se trata —me dijo— de una glosa visual de esos gestos emotivos: la posibilidad de computarlos geométrica y lingüísticamente para obtener los grafemas primarios de una mímica estrictamente conceptual con la que sería posible representar ciertos dramas gesticulares” (1997:284).

Mirando las pinturas de Gironella, Elizondo testimonia el lugar de los dramas, de los “sonidos y de las furias” en esas telas en donde se tiene la “sensación de estar encerrado en un palacio subterráneo al que se llega por invitación augusta [Yo, Rey, Sabelotodo, o abstracción irónica o paradójica del Absolutu] a presenciar un acto de crueldad extrema [recordemos *Farabeuf*], a mirar [en la dimensión de un instante], la interioridad del cuerpo” (68).

Consideremos que desde la perspectiva de Elizondo, del texto a la pintura y de la pintura al texto, las palabras, con el significado de “grafemas visuales”, surgen como articulaciones de un mismo ademán que a veces se ve profundo y otras superficial, en el lienzo o la página, el sentido de las palabras: “se abrirá como un sexo a la penetración esclarecedora de la muerte” (*El Hipogeo...*, 1997:284).

El sentido crítico de su escritura acepta los retos impuestos por el análisis de las palabras y de las visiones que guardan el misterio a penetrar. La tarea redundante y descabellada del crítico —afirma— es la de demostrar la proposición axiomática implícita en toda obra de arte (93). La propia densidad de los “grafemas ópticos” analizados en Corzas y en Gironella, nos obligan al proceso reflexivo y especular de la técnica pictórica misma como intención formal en las figuras creadas por Elizondo. La relación que existe entre el pintor, el cuadro, el observador y el objeto figurado en la pintura, es equiparable a la relación entre el escritor, el texto, el lector y el objeto figurado en la escritura dentro del sistema total del arte, si eso pudiese existir.

El mundo de Corzas complace el ámbito pictórico de Elizondo; su propia inclusión en las artes visuales le brinda el código alternativo entre ambas expresiones estéticas, para él otra realidad “está siendo murmurada visualmente, el mundo crepuscular, como de oro y de musgo, en ese mundo de extraños ceremoniales (...). El mundo está siendo murmurado visualmente (...) en esas cosmogonías mentales...” (89).

En el mismo tono, *El Hipogeo* despliega el vasto panorama nocturno:

“El cielo sofocante, rojizo, casi negro, encubre, como un inmenso pliego en un lienzo de terciopelo, una ciudad radiante, luminosa como un esparcimiento de joyas, hacia un mar que en el horizonte se estrecha convirtiéndose en un río que nace, siempre, en el centro exacto de la mirada” (1997: 306).

Lo más revelador, desde esta perspectiva, son los procedimientos que pictóricamente analiza Elizondo y que como afirmamos, se transfieren a su escritura. El autor se revela pintor en su escritura y escritor en su pintura. Su interés conceptual, al analizar la pintura, da cuenta de la conjugación del efecto de luz estrictamente pictórica; mas ahí está también el otro código narrativo, en la intención de “desentrañar el argumento de ese drama, la trama que a través de un desarrollo infinito conduce al clímax siempre instantáneo” (83) ¿Cómo en *Farabeuf*?

En *Los trashumantes* de Corzas estudia los planos translúcidos, las texturas, la sobreposición de capas, las transparencias y las veladuras que podemos contemplar en la creación de los personajes de *Farabeuf*, la “congelación del instante” de *Los trashumantes*, “el procedimiento poético” de Corzas, parece originar ese instante congelado que cierra la escena final de la novela. Las capas de barniz concentran la intensidad de la luz sobre las formas, de la misma forma que los tonos hacen lo propio con palabras. Si las fotografías sobre la pintura revelan “el trasfondo azaroso del desplazamiento de la mano del pintor sobre la superficie de la tela”, el movimiento de las escenas del primer plano al trasfondo, indican ese desplazamiento de las historias que el escritor resalta y difumina.

En *Farabeuf*, las manifestaciones materiales (objetos: monumentos, pinturas, estatuas) vinculan el estrato metafórico de la muerte, la sexualidad y la tortura en una fuerza trágica concebida como exceso, un *plus* de intensidades se logran mediando la luz y la oscuridad: “entre sus dedos los separadores mancha-

dos de excrecencias y de sangre coagulada, la otra mano, blanquísima y afilada, iba señalando...” (Farabeuf, 1997:116). En la visión de la quimera de Corzas, “hay como puñales de hierro viejo enlaminado. La mirada con reflejos de capulín venenoso. El hocico se pliega, parecen salir dos colmillos color de esperma...” (87).

Confrontemos las ocasiones, que pueden ser infinitas, cuando en *Farabeuf* nos sorprende la pregunta obsesiva: *¿Recuerdas...?* Una y otra vez el “¿recuerdo?” reinicia interminablemente la historia, y, sin embargo, cada recapitulación nos descubre algo nuevo, un gesto, otro perfil, otra perspectiva o situación, otros temores que no se habían manifestado: otra forma de iluminar y ensombrecer partes de la historia. Elizondo nos invita en sus análisis sobre el hecho pictórico, a repensar en un procedimiento que es poético sin dejar de ser pictórico, para comprender qué hace el color sobre la forma, la estructura y las emociones. Elige un detalle de la pintura de Corzas, la reproduce en blanco y negro, escribe acerca de la impresión que le causa y luego vuelve a estudiar la impresión a colores. El blanco y negro revela la “infraestructura” y anuncia el desplazamiento de la mano del pintor. Los colores se aplican entonces sobre el orden *zonal* que rige ese primer esbozo. Lo demás es superponer tintes y veladuras, asumimos que sean, por ejemplo, el azul ultramarino o el rojo de alizarina, colores que permiten la transparencia del color de ese otro objeto, línea o movimiento que ya se había estructurado antes. Acaso, nos preguntamos, si no será una operación equivalente el que Elizondo decida aplicar veladura tras veladura sobre la anécdota principal. No sólo cuando convoca el “recuerdo” sino, por ejemplo, la escritura en otro idioma, en francés, para dar cuenta del carácter de incógnito de Farabeuf. Otro color, otro idioma, que permite concentrar la luz precisamente sobre el lugar, sobre el “objeto” convertido en “*un martyr de la Foi*” o “*notre Project sur le supplicie*” o “*les affaires de notre Sainte Religion en Chine*” o “*de la Force Expéditionnaire*” o acaso una experiencia “*supra cadáver*”.

Las veladuras se “aplican” asimismo sobre pasajes oníricos, nos gustaría imaginar que si *Los continentes del sueño* de Sofía Bassi balbucean su concepción del mundo en las “miradas larvarias”, éstas sean invocadas en los paisajes interiores o escenográficos de Elizondo; el estado larvario metaforiza el hueco de la memoria, en el fondo cóncavo de la retina se engendra otra forma de mirar. “El ojo es el huevo de la luz”, nos dice Elizondo quizá recordando a Bataille. Ante la descripción de otras pinturas, las de Vicente Rojo, recuperamos la aspiración compartida por el autor de “adivinar” lo que la pintura signifique para el pintor y demostrar su perfecta geometría imaginaria. La “metageometría” que aduce de Rojo vuelve a repetir el abismo, la palabra de la palabra, la escritura de la escritura, en la que nos aplicamos a leer y a valorar las propuestas planteadas como si estuviésemos mirándolas en un espejo, el espejo poético que ilumina los mundos del autor y se reconoce en ellos, porque el mundo no es nada —la idea es de Heidegger— si carece de una peculiar imagen que lo alumbre y represente.

## BIBLIOGRAFÍA DEL AUTOR:

- ELIZONDO, Salvador. *Cuaderno de escritura*, México, Fondo de Cultura Económica (col. *letras mexicanas*), 2000.
- , “Farabeuf” en *Narrativa Completa*, México, Alfaguara, 1997.
- , “El hipogeo secreto” en *Narrativa Completa*, México, Alfaguara, 1997.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA Y DE CONSULTA:

- BORGES, J. L. *Ficcionario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*, España (Barcelona), Paidós, 1989.

- HOFSTADTER, D.R. *Gödel, Escher, Bach*, España (Barcelona), Tusquets, 1992
- MARTÍNEZ M., José Luis (coord.) *Juan García Ponce y la generación del medio siglo*. México (Xalapa), Universidad Veracruzana, 1998.
- NAVARRO, Ginés. *El cuerpo y la mirada-Desvelando a Bataille*, Barcelona, Anthropos, 2002.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. México, Siglo XXI, 1974.
- RUFFINELLI, Jorge. *La escritura invisible*, México (Xalapa), Universidad Veracruzana, 1986.
- SALDAÑA, Alfredo. *El texto del mundo*, España (Zaragoza), Universidad de Zaragoza, 2003.

## PÁGINAS WEB

- OÑAT, Manuel, “La desintegración del ser en *Farabeuf* de Salvador Elizondo en [www.critica.cl](http://www.critica.cl)
- RODRÍGUEZ, Vera. “ArquitecturaDiagramática” en: [www.epsilon.com/casamoebius.html](http://www.epsilon.com/casamoebius.html).





# NOTAS INTRODUCTORIAS Y TRANSCRIPCIÓN DE "BREVES CONSIDERACIONES SOBRE EL JUICIO VERBAL", ENSAYO INÉDITO DE JULIO TORRI

ELENA MADRIGAL\*

Hasta el momento, "Werther" —cuento publicado en 1905 en la *La Revista*, de su natal Saltillo— ha constituido la única muestra de la escritura temprana de Torri (1889-1970). En el año de 1984 y a punto de recibir el premio Xavier Villaurrutia por *El arte de Julio Torri*, rememora Serge I. Zaïtzeff que recibió una llamada de parientes políticos de Torri en la que ponían a su disposición el archivo del autor.<sup>1</sup> Como resultado, Zaïtzeff recopiló el material y formó dos tomitos: *El ladrón de ataúdes*,<sup>2</sup> *Diálogo de los libros*. Sin ellos, los textos que Torri decidió no integrar en *Tres libros* muy probablemente seguirían dispersos en las revistas donde aparecieron originalmente o bien estarían agazapados

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

<sup>1</sup> Véanse "Julio Torri y su gambusino", entrevista a Zaïtzeff (*Revista de la Universidad de México* núm. 461, 1989, p. 36) y la "Nota preliminar" a *El ladrón de ataúdes* (México, FCE, 1987) en particular la n. 3 donde Zaïtzeff agradece "al ingeniero Raúl Ogarrío Navarrete y a su esposa, la señora Guadalupe Olga de Ogarrío" el permiso para publicar otros textos entonces inéditos.

<sup>2</sup> *El ladrón de ataúdes*, *op. cit.*; *Diálogo de los libros*, México, FCE, 1980; "Werther" se localiza en la p. 29. Posteriormente, Zaïtzeff completó las cartas que había dado a conocer en *El ladrón de ataúdes* y otros artículos de distintas fechas y las ordenó en *Epistolarios* (México, UNAM, 1995).

en un par de números conmemorativos dedicados al autor: el de *Vida Literaria* (1970), y el de *La Cultura en México, Suplemento de Siempre!* (marzo de 1969).

“Werther” da cuenta del manejo precoz que de los aspectos formales del género tenía Torri y en algún momento dado podría fungir como referencia para un estudio del resto de los cuentos de la obra torriana. Es decir, abre la posibilidad de contrastar al primer Torri con el narrador consumado de “Gloria Mundi”, por ejemplo. El ejercicio cobra especial relevancia si se tiene presente que la de Torri es una obra unitaria y sin visos de transformación por obedecer a una sola directriz estética, la del arte por el arte, a diferencia de otros autores donde resulta factible detectar tránsitos entre una escritura inicial y otra de madurez.

Además de los textos sobre crítica compilados por Zaitzeff,<sup>3</sup> existe un documento temprano que puede ser lo que el “Werther” al cuento, pero referido al ensayo. Me refiero a “Breves consideraciones sobre el juicio verbal”, tesis profesional que Torri presentó en octubre de 1913 para obtener el título de licenciado en Derecho por la Escuela Nacional de Jurisprudencia. Hallé el documento en el archivo de Torri, en la Biblioteca Pública del Estado de Tabasco “José María Pino Suárez”.<sup>4</sup> Se trata de únicamente ocho folios, sin número de clasificación, mecanoscritos, con unas cuantas correcciones casi seguramente de mano del autor y ocasionales problemas de acentuación.

El tratamiento de la materia legal de “Breves consideraciones sobre el juicio verbal” sorprende por su claridad en la exposición conceptual y visión personal, su encadenamiento lógico argumentativo sin recovecos y, por supuesto, abreviamento. A

<sup>3</sup> Véanse las pp. 61 a 69 de *El ladrón de ataúdes*, *op. cit.*

<sup>4</sup> El archivo forma parte del acervo “Julio Torri”, donde se conserva la legendaria biblioteca del escritor. La Biblioteca “Pino Suárez” se halla dentro del Centro de Investigación de las Culturas Olmeca y Maya (CICOM), en la ciudad de Villahermosa, Tabasco. Hago patente mi agradecimiento al Lic. Porfirio Díaz, Director de la Biblioteca, por la carta blanca que me dio para trabajar en el recinto en el año de 2002.

contraluz de los ensayos reunidos en *La literatura española y en Tres libros*,<sup>5</sup> es posible afirmar que Torri preservó esas tres cualidades para el género.

Sobre la primera obra, Ángel Valbuena Prat ha señalado que se trata de “una sucinta exposición, llena de agilidad y excelentes condiciones críticas [...] que con la máxima comprensión y simpatía [...] ofrece [...] una preciosa síntesis de la historia de nuestra literatura”.<sup>6</sup> Respecto del segundo libro, sería punto menos que imposible entender la originalidad ensayística de Torri si perdiésemos de vista el dominio de las cualidades mencionadas. Emancipado de los constreñimientos que le imponía la crítica literaria con fines expositivos y didácticos, Torri intentó un novedoso equilibrio entre los géneros en *Tres libros* —mayoritariamente obra “de creación”— cuya premisa descansa en el entero dominio de las tradiciones genéricas. Esta peculiaridad es la que ha llevado a José Luis Martínez a señalar que “[la] sensibilidad [de Torri], de un terrible gusto exquisito, equidista de todos los grandes géneros y estilos. Dijérase que, conocedor de todos, le parecen por igual excesivos y prefiere aristotélicamente un justo medio”.<sup>7</sup> Octavio Paz también ha hecho notar la convivencia entre géneros característica de la escritura torriana: “[los] poemas [de Torri] son crítica de la poesía y crítica de la crítica. Los últimos son poemas a la segunda potencia”.<sup>8</sup>

Sin embargo, el predominio sutil de ciertos rasgos inclina a encuadrar los textos de Torri dentro de uno u otro género. Tal es

<sup>5</sup> *La literatura española* (México, FCE, 1952) tuvo su origen en los apuntes de clase que reunió Torri en sus largos años como profesor universitario. Torri publicó *Ensayos y poemas* en 1917 y en 1940 *De fusilamientos*, que agrupó bajo el título de *Tres libros* en 1964 (México, FCE) junto con textos y notas dispersas.

<sup>6</sup> Ángel Valbuena Prat, “Reseña a *La literatura española*”, *Clavileño*, núm. 23, 1953, p. 78.

<sup>7</sup> “Julio Torri”, en su libro *Literatura mexicana del siglo XX. 1910-1949*, México, Conaculta, 2001, p. 289.

<sup>8</sup> En “Repaso”, parte del Prólogo, sin nombre como tal, por Octavio Paz, en O. Paz, *et al.*, *Poesía en movimiento*, México, Siglo Veintiuno, 1973, p. 14.

el caso de los ensayos “El ensayo corto”, “Del epígrafe”, “La oposición del temperamento oratorio y el artístico”, “De funerales”, “El descubridor” o “En elogio del espíritu de la contradicción” de *Tres libros*, por ejemplo, donde el lector ha de concentrarse en la contraposición de argumentos explícitos o implícitos a fin de entender la pieza y entonces admirarse de los guiños poéticos, narrativos e irónicos con los que Torri magistralmente logra el equilibrio entre géneros.

Si bien la poeticidad de “La balada de las hojas más altas” o la narratividad al estilo de “El celoso” están ausentes en “Breves consideraciones sobre el juicio verbal” (por la naturaleza del texto, análoga razón por la que en *La literatura española* también hay una restricción en estos sentidos), una lectura demorada de “Breves consideraciones sobre el juicio verbal” permite detectar, en estado germinal, ciertas peculiaridades del estilo torriano, de las que menciono cuatro.

La primera es el tópico de la grandilocuencia y la escritura farragosa, que Torri repetidamente censura con severidad y convierte en blanco de sus más acendradas ironías en no pocos de sus textos. En “Breves consideraciones...” Torri critica con la moderación propia del caso las “notificaciones hechas viciosamente” (p. 3) y “las promociones hechas en comparencia [que] no abrevian el juicio, pues en las actas debe consignarse puntualmente cuanto se dice” (p. 4).

La segunda característica se refiere a la forma del texto, en la que resalta la redacción a base de frases cortas y categóricas, así como la pertinencia del epígrafe, que parece haber sido escogido para desarrollarse, como años después la voz narradora de “El epígrafe” habría de aconsejar. Una tercera peculiaridad es la ironía, apenas sugerida, y de la que detecto dos instancias: la del término “tinterillo” (p. 2), por la que, es verdad, censura a aquellos abogados inaccesibles a los pobres, pero que también puede ir dirigida al redactor mismo, como sucede, por ejemplo, en “‘Tis pity she’s a whore”, donde el objeto de la burla es un “yo” que se autocalifica de viejo. La segunda instancia irónica

es la mención a “la célebre comedia de Aristófanes [con sus], tribunales de mentirijillas para juzgar a los perros y demás animales domésticos” (pp. 3 y 4), que sólo han de captar los familiarizados con el autor aludido.

Así llegamos a otra práctica que Torri no abandonará: la cita erudita (o críptica, según cada lector). En el caso de “Breves consideraciones sobre el juicio verbal” Torri lanza la alusión a “la vieja ley del rey Sabio” (p. 7), en referencia al rey Alfonso, que además da cuenta de su gusto por las cuestiones literarias.

Al margen de la importancia estilística de “Breves consideraciones sobre el juicio verbal” para la escritura posterior de “uno de los mayores prosistas de la literatura mexicana”,<sup>9</sup> el documento permite atisbar a la faceta como abogado, inexplorada en Torri, y que sirve para complementar un tanto la del maestro, apuntada en el número de homenaje de *Revista de la Universidad* y manifiesta igualmente en *La literatura española* o bien para entender con mayor cabalidad la del hombre, motivo de *Julio Torri, voyerista desencantado*, libro de Beatriz Espejo y de innumerables semblanzas. En este sentido, es importante hacer notar la conciencia que manifiesta Torri de las circunstancias en las que vive al definir al juicio verbal como “procedimiento para hombres del pueblo, de baja condición” (p. 7) y al señalar que “la proporción de hombres que no saben leer es tristísima y en que casi toda una clase social, la indígena, se ha mantenido extraña a nuestra civilización” (*ibid.*). Reflexiones como éstas dejan en entredicho la etiqueta de “elitista” que tantas veces se le ha adjudicado y ponen de manifiesto la necesidad de revisar su obra y su vida con mayor complejidad y cuidado.

<sup>9</sup> Así lo califica Christopher Domínguez, al lado de Vasconcelos, Guzmán y Reyes (*Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*), México, FCE 1989, p. 523.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO, "Julio Torri y su gambusino. Entrevista a Serge I. Zaïtzeff", *Universidad de México*, núm. 461, 1989, pp. 35-37.
- DOMÍNGUEZ, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, FCE, 1989.
- ESPEJO, Beatriz, *Julio Torri, voyerista desencantado*, México, UNAM, 1986.
- MARTÍNEZ, José Luis, *Literatura mexicana del siglo XX. 1910-1949*, México, Conaculta, [1949] 2001.
- PAZ, Octavio, et al., *Poesía en movimiento. México, 1915-1966*, México, Siglo Veintiuno, [1966] 1973.
- TORRI, Julio, *Tres libros, Ensayos y poemas/De fusilamientos/Prosas dispersas*, 2a. reimpr., México, FCE, 1996.
- , *El ladrón de ataúdes*, recopilación y estudio preliminar de Serge I. Zaïtzeff, prólogo de Jaime García Terrés, México, FCE, 1987.
- , *Diálogo de los libros*, Serge I. Zaïtzeff, comp., México, FCE, 1980.
- , *La literatura española*, México, FCE, 1952.
- VALBUENA PRAT, Ángel, "Reseña a *La literatura española*", *Clavileño. Revista de la Asociación Internacional de Hispanismo*, núm. 23, 1953, p. 78.
- "Breves consideraciones sobre el juicio verbal"

# TRANSCRIPCIÓN

Mis intervenciones, señaladas entre corchetes, se reducen a reponer letras y acentos faltantes, cerrar espacios entre palabras y a modernizar la ortografía; señalo con corchetes dobles las correcciones manuscritas que al parecer hizo el mismo Torri. Conservo los subrayados del original.

[Primer Folio, sin número de página en el original por tratarse de la carátula]

Julio Torri

## BREVES CONSIDERACIONES SOBRE [EL] JUICIO VERBAL

TESIS PROFESIONAL

MÉXICO

Octubre de 1913.

[Segundo Folio, página uno del original]

“Para que tengan aplicación *en la vida*, las leyes todas deben acordarse con las exigencias de la vida.-”  
(Von Ihering)

Cuando el procedimiento judicial es muy eficaz y breve, los derechos tienen más completa realización. Un derecho cualquiera no posee el mismo valor en dos Estados en que de manera diversa y con distinta eficiencia se administra justicia por los tribunales. De este modo, la estimación del derecho, lo que representa

y vale en las manos del acreedor, está estrechamente vinculado a su realización; en cierto sentido se trata de una cuestión de hecho, de forma. El procedimiento es la medida de los derechos. “El derecho,—dice Von Ihering— existe para realizarse. La realización es la vida y la verdad del derecho, el derecho mismo. “Lo que no acaece en la realidad, lo que sólo exi[s]te en las leyes y en el papel, no es sino simulacro de derecho, palabras vanas”. “Al contrario, lo que como derecho se realiza es el derecho mismo, aun cuando no se halle consignado en leyes, y a pesar de que la ciencia y el pueblo no hayan caído en la cuenta de su existencia” (*El espíritu del Derecho Romano en las diversas fases de su desenvolvimiento*).

El propósito, pues, de todo procedimiento judicial es, en el or[i]gen, facilitar el ejercicio de un derecho, hacer que su realización se efect[ú]e de la manera más racional y obvia. Apuntado este concepto general de los procedimientos civiles, patente es la importancia del juicio verbal, el más simple y sencillo de los juicios por emplear, más que otro «alguno», el medio de expresión más inmediato y natural, la palabra hablada. Se acomoda mejor que «los demás», con nuestros anhelos de una administración de justicia pronta, eficiente y plena, y no requiere de parte de los litigantes ninguna preparación jurídica ni mayores conocimientos en la ciencia del derecho; requiere sólo la buena f[e] y la hombría de

[Tercer Folio, página 2 del original]

bien.

El ilustre Don Joaquín Costa sostuvo en “La Ignorancia del Derecho”.- libro no por breve menos substancioso, que el principio nemini licet ignorare jus, consignado en todas las legislaciones civiles, y en la nuestra, en el artículo 22 del Código Civil, no tiene aplicación ninguna en la realidad, y es una aberración humana que juristas y legisladores invocan mecánicamente como necesaria para el sostenimiento del orden social. En efecto, el



pueblo «ignora» totalmente las leyes bajo cuyo imperio vive, y el conocimiento de éstas, de algunas de ellas, de las que más com[ú]nmente se emplean, corresponde y toca a un número reducidísimo de ciudadanos, los que hacen del derecho su profesión ordinaria.

El resto de las gentes acude a los abogados o se guía por lo que aconsejan el sentido común y la hombría de bien. Y esto debía bastarle para conducirse rectamente en país bien legislado, donde se realizara la inversión del principio propuesta por Costa: “no son verdaderamente leyes sino aquellas que el pueblo conoce y refrenda cumpli[é]ndolas, traduciéndolas en sus hechos”.

En establecer contra todo el mundo la presunción *de juris et de jure* de que conoce la ley, hay tanta injusticia, como la de Calígula que mandó grabar con caracteres ilegibles de puro pequeños, ciertos decretos fiscales, por solo acrecer las infracciones, penadas severamente y con provecho pecuniario para el Emperador.

Ahora bien, bajo el régimen jurídico que vivimos, de que a nadie es dado alegar la ignorancia de la ley, el desconocimiento de nuestra legislación procesal civil no es por cierto de los menos graves. Los demandados injustamente, que no pueden por pobreza acudir a los abogados o tinterillos, por ignorancia dejan transcurrir los términos judiciales, y pierden el derecho de oponer defensas, aducir

[Cuarto Folio, página 3 del original]

pruebas y proponer alegaciones. Sabido es lo que puede hacer un actor sin conciencia y sin contrario.

Los defensores de oficio en materia civil *in usum pauperum*, no existen; y el infeliz hombre del pueblo tras el azoramiento de las notificaciones hechas viciosamente, por medio de instructivos dejados minutos después de la primera busca, ve llegar la

hora del embargo. Es indudable, pues, que en el juicio verbal, por emplear procedimientos más llanos y naturales que otro alguno, este margen de injusticia implicada por el principio *nemini licet ignorare jus*, se reduce a su mínima porción.

Pero no paran aquí las excelencias del procedimiento verbal. Si se realizara entre nosotros con mayor sencillez y más lisa y llanamente, el juez explicaría en las audiencias los trámites del juicio, y a[u]n haría preguntas a las partes para convencerse de que habían entendido con claridad y a fin de que no pudieran llamarse a engaño más adelante. De aquí que los juicios verbales pudieran desempeñar una importante misión educativa y constituir un factor no desdeñable para difundir y vulgarizar las prácticas judiciales. El problema de la ignorancia de las leyes por el pueblo, no diré que quede resuelto con el establecimiento en cada barrio de tribunales que conozcan el procedimiento verbal de los juicios, y a cuyas audiencias concurren los vecinos y amigos de las partes. Pero creo que esta divulgación de ideas jurídicas es tan eficaz por lo menos como la propuesta por Luzzato, de que los periódicos publiquen las leyes, o la de Livingstone, de la enseñanza obligatoria del derecho en las escuelas.

No se crea tampoco, que juzgo indispensable que todo el mundo se ocupe de las minucias del derecho preferentemente, y que a los viejos haya de ponérseles en casa, como en la célebre comedia de Aristófanes, tribunales de

[Quinto Folio, página 4 del original]

mentirijillas para juzgar a los perros y demás animales domésticos.

En nuestra sociedad es pequeña la proporción de las gentes que litigan, respecto de las que no lo hacen.

Dice el eminente Costa: “Supuesto un estado legal como el nuestro, el principio “*nemini licet ignorare jus*” con sus derivaciones, es incompatible con toda otra ocupación o profesión social que no sea la del derecho; incompatible, por tanto, con la

vida". No creo, en efecto, que el conocimiento del derecho por el pueblo, por el simple fin del conocimiento mismo, sea un objeto que merezca nuestros sufragios. El pueblo debe conocer el derecho con fines de utilidad, para servirse de su ciencia en provecho suyo, y evitar los perjuicios que acarrea la ignorancia de las leyes. De este género de conocimientos podría divulgar el juicio verbal u oral, si se le estableciera más de acuerdo con su esencia, es decir, *menos* escrito. La enseñanza de c[ó]mo se realizan los derechos, da mayor valor a éstos, en el concepto de las gentes, y las instituciones del derecho civil cobran una realidad más intensa.

El procedimiento oral no existe realmente entre nosotros. La brevedad de los términos judiciales explicada por la poca monta de los asuntos, y la redacción de las promociones en forma de comparecencias, son los principales caracteres que diferencian a nuestro juicio verbal del procedimiento escrito. Ahora bien, las promociones hechas en comparencia no abrevian el juicio, pues en las actas debe consignarse puntualmente cuanto se dice; por lo menos, esto se hace en la práctica, no obstante lo que previene el artículo 1095 de nuestra ley de procedimientos: "En las diligencias de prueba, sólo se asentará en el acta de la audiencia respectiva, la razón substancial de los hechos que hayan sido objeto de la

[Sexto Folio, página 5 del original]

prueba.- Lo mismo se hará con las peticiones de las partes, excepto la demanda y contestación, sin que sea permitido poner comparecencias den forma..."

Nuestro legislador parece que tuvo el propósito, en el capítulo II, título II del Libro Segundo de nuestra Ley adjetiva civil, de establecer un procedimiento para asuntos de poca monta que permitiera a las partes pasarse sin los servicios de los abogados.

Los litigantes expondrían su demanda, contestación, promociones, etc., corriente y llanamente, y los empleados del Juzgado

las redactarían en forma jurídica. El principio no era malo, pero adolecía del defecto de convertir, en cierto modo, a los empleados de justicia en patronos de las partes. Porque patente es que la composición de una acta de comparecencia, la manera de exponer y ordenar en ella las razones y argumentos del actor y reo, en una palabra, la corrección que implica la redacción jurídica, son parte importante en la formación del criterio del juez. Además, el personal de nuestros juzgados es exig[u]o, y los escribientes no pueden redactar ellos mismos las actas, so pena de desatender ocupaciones más importantes.

El juicio verbal no lo es por el predominio de la palabra hablada en todas las partes de la contienda, sino sólo en la prueba y en las alegaciones. (López Moreno: “Principios fundamentales del procedimiento [C]ivil y Criminal”, Tomo II.-P[á]g. 194). Ahora bien, la oralidad requiere a manera de garantía de rectitud, la presencia del juez, y esta es indispensable, por lo menos en las audiencias de prueba y alegatos. Y tan poco es éste f[á]cil de conseguirse en nuestra administración actual de justicia. Debe haber en mi opinión, jueces que exclusivamente conozcan de los juicios verbales, pues por la especialización de la función, se perfeccio-

[Séptimo Folio, página 6 del original]

na ésta, y se efect[ú]a con mayor plenitud, principalmente en achaque de administrar justicia. El conocer de asuntos escritos y verbales simultáneamente, los primeros según he podido observar, en mayor abundancia, vicia en cierto modo la tramitación de los últimos.

En el juicio verbal, la presencia del juez es indispensable, para que éste se impresione humanamente de los litigantes, para que les mire el semblante, para que directamente de las personas vaya formando elementos de convicción, y no sólo de actas que levantan las partes por su cuenta y que él autoriza mecánicamente. “Los jueces pueden —dice Santiago López Moreno—

más fácilmente descubrir la verdad en las declaraciones, informes y confesiones que a su presencia y a presencia del público se prestan, midiendo y pesando, no solamente el valor de las pruebas, sino hasta los más insignificantes detalles de entonación, gesto, seguridad, vacilaciones, tartamudez, apagamiento de voz y otros signos exteriores, recibiendo de cualquier manera los datos para formar su convicción en un modo más vivo, más enérgico, más natural, para decirlo de una vez, que en la fría y pálida lectura de esas mismas declaraciones escritas” (*Op. cit.* T.II.P[á]g-196).

En esto consisten las ventajas y excelencias del ju[i]cio verbal sobre el escrito, en que ofrece ancho campo al juez para que ilumine su criterio, no solo con los datos que suministra el expediente, sino con los que se puede allegar en persona de las partes, y con los informes que éstas verbalmente pueden hacerle a moción suya, en el acto de las comparecencias. Esto lo permite la naturaleza del juicio, poco exigente en punto a fórmulas y solemnidades. Se trata de un procedimiento para hombres del pueblo, de baja condición “omes pobres

[Octavo Folio, página 7 del original]

e viles”, como dice la vieja ley del Rey sabio. Y de aquí que sea un procedimiento tan útil en asuntos que no importan largos y pacientes desarrollos de hechos y con consideraciones legales.

La naturaleza del negocio está en cierto modo vinculada con el procedimiento judicial. Cuando el conflicto entre las partes es tan artificial y tan sutil que su sola exposición requiere amplio espacio, natural es que proceda y corresponda al juicio escrito. En caso contrario debe preferirse el procedimiento verbal.

Tiene éste grandes ventajas en países en que como el nuestro, la proporción de hombres que no saben leer es tristísima y en que casi toda una clase social, la indígena, se ha mantenido extraña a nuestra civilización. La Ley de Indias (1.-T[i]t. 1º.-Lib.5)

que estableció “que sobre cantidad que bajase de veinte pesos no se hicieran procesos, ni los escribanos recibieran escritos, ni peticiones de los abogados; y que por lo que se hiciere hasta en esta cantidad no llevara el escribano por sus derechos de cada parte más que medio peso, so pena de devolver lo que llevase de más con el cuatro tanto para la cámara”, instituyó de hecho el procedimiento verbal entre los indios y resolvió con sabiduría un problema nacional, la administración de justicia para las clases indígenas.

Ojalá que ciertas reformas a la ley vigente sobre la Organización de los Tribunales, reformas que anunció la prensa diaria no ha mucho, terminen con la jurisdicción mixta de los jueces correccionales y cierren un triste período de nuestra vida judicial durante el cual los pobres, los que reclaman menos de cincuenta pesos, no han podido obtener justicia para sus demandas exig[u]as y respetables en su mezquindad.

Julio Torri [firma autógrafa].

# CÉSAR RODRÍGUEZ CHICHARRO

## Y LA HONESTIDAD INTELECTUAL

JOSÉ FRANCISCO CONDE ORTEGA\*

1

[ En 1973 César Rodríguez Chicharro impartía Literatura mexicana en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Los que fuimos sus alumnos ese año recordamos, con regocijo, nostalgia y algo de rubor, algunos detalles que daban señales inequívocas de una forma de ser: el maestro era puntual hasta la exasperación; meticuloso hasta el extremo con los datos; implacable con el tiempo, pues no desperdiciaba ni un minuto de la clase; pródigo en referencias —bibliográficas y vitales— alrededor de los temas tratados; fecundo en su sentido del humor, que ofrecía nuevos viajes y renovadas perspectivas a partir del guiño de los chistes. Y *ceceaba*.

En efecto, era una forma de ser. Una sola manera de entender el trabajo intelectual: con generosa responsabilidad y una profunda honestidad. Siempre nos dijo que él sí preparaba su clase. Y muchas veces lo vimos, en la biblioteca, leyendo y escribiendo notas antes de la clase. No quiso sentirse genio o iluminado.

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

Por eso se permitía la humildad de releer y repasar los temas que exponía, sin tedio ni pesadumbre, ante sus grupos de la Facultad. Por eso, también, se exigía el requisito de la puntualidad. Llegar a tiempo y dar la clase completa fue algo más que una consigna personal: fue su respuesta a los compromisos adquiridos.

De la misma manera, un chiste a tiempo relajaba el ambiente, pues la multitud de citas, referencias, alusiones, digresiones y apostillas enriquecían las sesiones. Con sus notas sobre el escritorio, iba permitiendo que escribiéramos títulos de libros y autores extrañísimos que, en ese momento, no sabíamos cuándo ni cómo íbamos a leer. Pero, quizás, lo que más nos llamaba la atención era su *ceceo* madrileño. No entendíamos muy bien cómo un maestro tan ostensiblemente español sabía tanta literatura mexicana. Años después nos reíamos de la dificultad que le causó toda su vida pronunciar palabras como 'Azcapotzalco'.

Años después la vida quiso ser generosa con algunos de los alumnos de ese año, y nos ofreció la oportunidad de ser amigos del maestro. Enrique López Aguilar, Vicente Quirarte y yo comíamos con don César todos los viernes; luego tomábamos café en su departamento de Álvaro Obregón —justo arriba de la Sala Chopin—, y muchas veces fuimos a las funciones de lucha libre. Unas cervezas y la conversación interminable, sobre libros, autores amados y mujeres no menos amadas, eran el digno colofón de esos viernes tan llenos de presagios venturosos y amistad. Esas reuniones nos permitieron entender muchas cosas del maestro. Algo de su infatigable pasión por la literatura mexicana; mucho de su sabiduría como lector de Cervantes y no poco de su elección para ser un hombre de letras mexicano.

## 2

César Rodríguez Chicharro nació en Madrid el 11 de julio de 1930 y murió en la ciudad de México el 23 de octubre de 1984.



Perteneció a la segunda generación de españoles exiliados en México, a la que Francisco de la Maza bautizó como *Nepantla* —tierra de en medio—, y de la cual también forman parte Luis Rius, Federico Patán, José de la Colina, Gerardo Deniz, Jomí García, Ascot, Ramón Xirau, Arturo Souto, Angelina Muñiz y José Pascual Buxó.

Poeta, editor, ensayista, maestro universitario, César Rodríguez Chicharro fue, en el sentido más cabal del término, un hombre de letras. Escriben Enrique López Aguilar y Ángel José Fernández:

Como hombre de letras, César Rodríguez Chicharro cumplió con varias de sus múltiples vocaciones, unas con carácter obligatorio: hacerse desde el exilio mexicano, que para él comenzó desde su niñez; otras de carácter estrictamente individual para darse el lujo de ser, de hacerse escritor en un país ajeno, en el que debatió la pobreza con una riqueza de espíritu.<sup>1</sup>

Así, fue tipógrafo en los Talleres Gráficos de la Nación; vendedor de libros en la Librería de Cristal; colaboró en *Letras de México* y en *La Palabra y el Hombre*, revista, esta última, que dirigió durante su segunda estancia en Xalapa. Fundó, asimismo, *Letras de Veracruz*, órgano del entonces joven Centro de Estudios Literarios de la Universidad Veracruzana.

La de maestro universitario fue una de sus vertientes más importantes, pues le permitió combinarla con su pasión editorial y la creación de su obra personal.

Fue, en sentido estrictamente literario, un creador completo, con sólida formación y propietario de un profundo conocimiento. Fue obrero de la palabra, tipógrafo, redactor, corrector, director editorial, escritor y, como tal, un preocupado de las realidades históricas y artísticas.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> César Rodríguez Chicharro, *Alfonso Reyes y la Generación del Centenario*, prólogo de Enrique López Aguilar y Ángel José Fernández, p. VI.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. VII.

César Rodríguez Chicharro es autor de siete libros de poesía: *Con una mano en el ancla*, *Eternidad es barro*, *Aventura del miedo*, *La huella de tu nombre*, *Aguja de marear*, *Finalmente* y *En vilo*. En ensayo: *La novela indigenista mexicana*, *Escritura y vida*, *Ensayos cervantinos*, *Estudios literarios*, *Estudios de literatura mexicana* y *Alfonso Reyes y la Generación del Centenario*.

### 3

Como poeta, Rodríguez Chicharro se exigió como en la vida—¿existe otra manera?—; e hizo de la exigencia formal un compromiso. Por eso publicó muy poco: seis títulos entre 1952 y 1983. Uno más, con textos publicados en revistas y suplementos literarios, más los poemas que escribió en el hospital, darían el título a una suerte de obra reunida que ya no pudo ver el maestro: *En vilo*. Enrique López Aguilar trabajaba con él para publicar este material. Se publicó en la “Colección Maciel” de la Universidad Autónoma de Chiapas. Esos siete poemarios dejaron constancia de su rabiosa ternura; de la lucha entre el sentimiento de desarraigo y la apropiación de una nueva tierra; de la certeza de la lengua; del diálogo fecundo entre las dos normas de uso —la peninsular y la mexicana— en un discurso poético irrevocablemente personal e intransferible, y de la dolorosa certidumbre del desencuentro amoroso.

Escribe en “Dame la voz”, de *Finalmente*:

Dame la voz para escalarme a solas  
y pueda hollar el fuego de tus ojos,  
la canícula espesa de tu llanto.  
Duérmeme luego. Deja, en el sopor,  
la caricia extremada de tu tacto  
en el amargo nilo de tus venas.  
Deshazte altiva a insultos en la noche  
que yo sabré sufrir —tenaz— la estela

inhóspita, cruel de tus guijarros.  
Duérmete ya. Desata en la espesura  
la soberbia caricia de la vida.  
Dame la voz. Reúne las palabras  
y arrójalas después desnudamente  
al campo donde mueren las palomas.<sup>3</sup>

Son 14 versos armoniosamente endecasílabos. Con un guiño en la novela línea: el lector debe completar, en la palabra 'cruel', el signo que rompe el diptongo, para que el acento caiga, pleno, en la sexta sílaba y se ajusten las once. Así, sin sofocos, se coloca la diéresis sobre la 'u' y leemos 'crüel', como licencia poética tan cara a fray Luis de León o san Juan de la Cruz. Y aunque los 14 endecasílabos corresponden a la forma estrófica del soneto, el poeta las prefiere en esa disposición, sin separaciones, para que el poema exprese el dolor de la sabiduría de la vida sin artificios.

*Finalmente* es el último poemario que publicó Rodríguez Chicharro. En 1983, un año antes de morir, enseñaba a sus lectores una madurez plena, con no poco dejos de ironía —y aun amargura—, y una extraña lucidez. Porque todo forma parte de un certero caminar. En *Con una mano en el ancla*, su primer libro, escribe el poeta:

Cubrí su cuerpo  
(caracola de sueños)  
con el manto de la noche  
y con mis besos.  
El manto de la noche  
se humedeció de pena.<sup>4</sup>

En este libro ya aparecen los temas que serán recurrentes en la poesía de Rodríguez Chicharro: la imposibilidad de la plenitud del encuentro erótico o lo pasajero de éste, la irritación ante

<sup>3</sup> *Id.*, *Finalmente*, p. 16.

<sup>4</sup> *Id.* *Con una mano en el ancla*, apud *En vilo*, p. 5.

los embates de la vida y en pesimismo casi siempre oculto en una ternura irónica.

*Eternidad es barro* es su segundo libro. En él se vuelve el poeta más incisivo; y aparece un tema doloroso: la patria distante —España— que hierve en las venas de un escritor que busca nuevas raíces, y que por eso apela a la memoria. Escribe en “Desolación:

El peregrino apura sus temblores  
y una gota de miedo le acaricia.  
Camina entre sus pasos,  
quedamente...  
El pueblo,  
en su conciencia,  
se eterniza...<sup>5</sup>

En *Aventura del miedo* irrumpe España. Si en los libros anteriores existía una suerte de voluntad por entender el contorno de una nueva raíz, en este libro aparece la urgencia por España. “La muerte, la soledad, el pesimismo, los libros y España se volverán, entonces, los ejes en los que la poesía de Rodríguez Chicharro se encuentra.”<sup>6</sup> La muerte se vuelve, así, como una de las maneras en que el hombre puede reconocerse. Igual el exilio: muerte y exilio son formas del no estar, del dejar de ser: El poema que se titula “Debajo del dolor se mueve España” es por demás esclarecedor:

Estás allí. Te tienen.  
Te han ganado a traición.  
Te han obtenido a gritos,  
a puñadas, a obuses.

Ayuno para expiar la falta  
de no verte. Ayuno a aquí,

<sup>5</sup> *Id.* *Eternidad es barro*, apud *En vilo*, p. 28.

<sup>6</sup> *Id.*, *En vilo*, prólogo de Enrique López Aguilar, p. XXI.

conmigo, aquí,  
rehecho; aquí, esperando  
la señal de abrirte  
las entrañas a besos.

Ayuno aquí:  
Desecho.<sup>7</sup>

*La huella de tu nombre* es un libro que, de algún modo, ajusta cuentas con el pasado. Es decir, con el tema amoroso como pretexto permite que se adviertan ciertas condiciones de aceptación a su nueva realidad. De otro modo: la madurez vital le permite entender el mundo de otra forma: el exilio es una realidad que le permite asumirse como mexicano. Así, lenguaje, percepciones y modos de decir le permiten decir un universo conceptual decantado en la asunción de las circunstancias. Y la mejor manera de decirlo es mediante la urgencia amorosa:

Señálame en la boca  
la huella de tu nombre;  
sumérgete en mi sangre;  
palpita en mí, desnuda;  
entiérrame en la carne  
la sed de tus raíces;  
florece en mí, madura;  
deshazte en mí, desnace.<sup>8</sup>

*Aguja de marear* y *Finalmente* son dos libros de absoluta madurez de César Rodríguez Chicharro. Con base en las búsquedas y hallazgos de su trabajo anterior, el poeta concentra en estos libros su compleja riqueza interior y su dominio de la forma. Y en el primero, por ejemplo, libertad expresiva se vuelve una con la apertura formal:

<sup>7</sup> *Id.*, *La aventura del miedo*, apud *En vilo*, p. 40.

<sup>8</sup> *Id.*, *La huella de tu nombre*, apud *En vilo*, p. 56.

Cocotli  
cocotte  
cocota  
cocotología  
o el arte de facer  
pájaras de papel  
Pájara la puta  
paloma de la paz  
—oh amor escarnecido  
de un pueblo al otro  
de tu confin al mío.

La paz no es la paloma  
sino el macho cabrío.<sup>9</sup>

*Finalmente*, por su parte, con el mismo resultado pero en otra dirección, deja ver un sereno equilibrio formal como cauce para el desengaño vital ante la inminencia de la muerte. El poema *Ars moriendi* es el último del conjunto. Y es el presagio del final de la vida del poeta. Ya no pudo ver la edición de *En vilo*. De hecho, algunos de los poemas que integran el grupo que, por fin, daría título al libro de la poesía reunida, quedaron en cuadernos o en hojas sueltas. Y como la caligrafía del maestro era un tanto azarosa, los editores tuvieron que realizar un arduo trabajo de paleografía. Creo que en estos días se prepara una nueva edición. Valdrá la pena leer a un buen poeta:

#### 4

Otra de las labores fundamentales de César Rodríguez Chicharro fue el ensayo. Como académico, estudioso de la literatura y lector gozoso e infatigable fue capaz de dejar una obra ensayística, si bien breve, no por eso menos valiosa. Este trabajo admitió diversos registros y distintas inquietudes. Fue uno de los

<sup>9</sup> *Id.*, *Aguja de marear*, apud *En vilo*, p. 62.

cervantistas más lúcidos de su generación; estudió aspectos de la literatura mexicana del siglo XIX; indagó y se involucró con la novela indigenista mexicana; ahondó en la generación de Contemporáneos y en la que se llamó, por motivos evidentes, la del Centenario. Lector acucioso, conocía a la perfección la obra de Américo Castro, Alfonso Reyes y Miguel de Cervantes Saavedra, sólo por mencionar algunas de sus aficiones.

Fue un ensayista probo, meticoloso y propositivo. Una lectura atenta de su obra dejaría más de una enseñanza. Y creo que no es ocioso partir de dos de las herramientas indispensables del ensayista: la humildad y la paciencia. La primera —tan rara en todos los tiempos— le permitió no sentirse genio, sino alguien capaz de provocar un diálogo fecundo entre el lector y el autor —o autores o épocas— estudiado; la segunda, para revisar, una y otra vez, la bibliografía disponible para no descubrir mediterráneos a cada instante o, peor, citar de segundas o terceras manos.

Esto le permitió seguir un método muy similar al de su admirado Alfonso Reyes. Como cuidadoso lector del autor de *Ifigenia cruel*, no es arriesgado pensar que tuviera como libro de cabecera *El deslinde*, pues sus procedimientos van por ese camino: un planteamiento claro para él y para el lector; un análisis cuidadoso de los contextos; una revisión exhaustiva de la bibliografía necesaria; una discusión con las fuentes de consulta, y conclusiones pertinentes a partir del planteamiento previo. Escribir esto parece una obviedad. Tal vez lo sea, pero no hay que soslayar que no pocas veces se olvida el propósito del ensayo: comunicar los hallazgos de una lectura paciente: compartir el diálogo mediante el gozo fértil de la reflexión. El “centauro de los géneros” llamó Alfonso Reyes al ensayo. Cuánta razón tenía. Rodríguez Chicharro lo aceptó. Y arriesgó su capacidad de hombre de letras bien ceñido a esa bestia magnífica.

Rodríguez Chicharro publicó, en vida, *Estudios literarios* (1963), *Escritura y vida. Ensayos cervantinos* (1977) y *Estudios de literatura mexicana* (1983). Póstumamente se publica-

ron *La novela indigenista mexicana* (1988) y *Alfonso Reyes y la Generación del Centenario* (1998). En las líneas que siguen quiero ocuparme del segundo y de los dos mencionados al final.<sup>10</sup> Mi lectura, probablemente somera, quizás consiga demostrar la validez de la propuesta ensayística de César Rodríguez Chicharro.

*La novela indigenista mexicana* es el primer trabajo de ensayo, de amplio aliento, que emprende Rodríguez Chicharro. Lo presentó, en 1959, para optar por el grado de Maestro en Letras. En el momento de su publicación, el Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias de la Universidad Veracruzana le agregó una "Introducción", publicada por el autor en 1963.

Es posible que ahora, con la perspectiva de más de 40 años de distancia, estudiosos actuales del asunto pudieran discutir los alcances del estudio. Tal vez. No obstante, el trabajo es una buena muestra de rigor, acopio de bibliografía, probidad intelectual y método. La introducción, por ejemplo, fija claramente los límites por donde debe transitar el autor. La fijación de límites a los conceptos 'indianismo', 'indigenismo', 'recreación antropológica', etcétera, son demás necesarios. Además, contextualizados estos conceptos en los de 'liberales', el 'Porfiriato', el 'positivismo' y los 'regímenes revolucionarios' permiten que el lector comparta una bitácora que, después, puede discutir o dis sentir si así lo desea. Pero pisa en terreno seguro.

Más adelante la nómina de autores estudiados abre otro cauce, preparado por un cuadro, que cierra la "Introducción", donde aparecen:

...si no todas, casi todas las novelas indianistas, neoindianistas, indigenistas y de recreación antropológica que sobre las distintas familias indígenas de México han escrito novelistas mexicanos y extranjeros.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> De *Estudios literarios* y *Estudios de literatura mexicana* me ocupo en otro lugar.

<sup>11</sup> César Rodríguez Chicharro, *La novela indigenista mexicana*, p. 61.



Y en dicho cuadro aparecen cuatro encabezados: ‘familia’, ‘idioma’, ‘novela’ y ‘autor’.<sup>12</sup> De este modo el camino está trazado. Sólo hay que caminar por él. Y por la abundante bibliografía, que no entorpece el libre discurrir del autor, sino que le ofrece la invaluable posibilidad de ir discutiendo y arriesgando sus opiniones. Como cuando, después de citar muchas veces a Concha Meléndez, afirma:

Creemos que esa característica común a las novelas indianistas (simpatía del autor por el indio que lleva a embellecerlo o a estilizarlo) desaparece en la novela indigenista y en la de recreación antropológica. “Simpatía” equivale para los novelistas decimonónicos a “conmiseración”. Esa necesidad que sienten de embellecerlo, de estilizarlo, prueba que no le aman tal cual es, con sus pros y sus contras, méritos y deméritos. De ahí que lo presenten unilateralmente en sus relatos. De ahí que sus novelas nos resulten, las más de las veces, sentimentaloides, irreales, pueriles. Es la suya una literatura evasionista, pues no atreviéndose a protestar por la situación económica y social en que se encontraban los indios en el siglo XIX, prefieren criticar acremente a los españoles que conquistaron y colonizaron América, lo cual no ofrece ningún riesgo.<sup>13</sup>

Más adelante, nuestro autor afirma que:

El advenimiento de la novela indigenista, esto es, de la novela de reivindicación social del indio, se retarda gracias al influjo que ejerciera Chateaubriand sobre los escritores católicos de nuestro continente.<sup>14</sup>

Y llama en apoyo de su aserto a Juan Montalvo, Manuel González Prada y muchos otros. Esto es probidad y paciencia. Del mismo modo operará con los autores estudiados en el cuerpo de la obra. Abundante bibliografía como oportunidad para dialogar y proponer sus resultados de lectura. Y nos advierte:

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 62 y 63.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 14 y ss.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 26.

En el análisis literario de las novelas indigenistas y de recreación antropológica que realizamos a continuación, nos atenderemos al orden en que aparecen en dicho cuadro.<sup>15</sup>

Es decir, análisis literario antes que todo, pero sin olvidar la necesaria contextualización que le confiere orden y andadura a todo el estudio.

*Escritura y vida.* *Ensayos cervantinos* es una declaración de principios. Escritura y vida como sinónimos. Como una manera ardorosa de declarar que no existe otra forma de deletrear el infinito. Usuario de la lengua española, entendió que la única manera de vivir plenamente es haciendo caso a los fantasmas de la tradición y del arraigo. El libro es una consecuencia de diversos cursos ofrecidos en distintos lugares; pero sobre todo, el resultado de una pasión. Pasión que supo inocular en no pocos alumnos y hasta en asistentes ocasionales. Escritura y vida: fidelidad al espejo diario que tan bien cantó López Velarde.

El libro reúne cuatro ensayos: “Cide Hamete Benengeli”, “Cervantes y las prevaricaciones idiomáticas”, “La huella del *Quijote* en las novelas de Galdós” y “Los nombres propios en las *Novelas ejemplares*”. Y cada uno es un modelo de erudición, acopio de bibliografía y —otra vez— paciencia para ir desentrañando los secretos de las obras estudiadas. Y vuelve a confrontarse con sus fuentes. La lectura repetida ha hecho que nuestro autor esté perfectamente familiarizado con los autores que cita. De ahí esa extraña amistad.

Un buen ejemplo de esto —y del humor de Rodríguez Chicharro— es la refutación que les hace, por igual a los reputados cervantistas Leo Spitzer y Rodríguez Marín. Cuando éstos se refieren a las prevaricaciones, lo hacen sin considerar la riqueza del idioma y sus posibilidades lúdicas. Escribe nuestro autor:

<sup>15</sup> Véase *supra*, nota 11.

En ocasiones, lo que el crítico (Leo Spitzer) considera argumento incontrovertible para probar el perspectivismo lingüístico de Cervantes no pasa de ser una nonada.<sup>16</sup>

Y ejemplifica con la palabra “demostina”, que no entiende de la Duquesa y tiene que explicarle el Caballero de la Triste Figura. Le dice que viene de Demóstenes. Spitzer se pone serio y soberbio. No entiende el juego y hasta se atreve a decir que don Quijote debiera haber dicho “demostenina”, pues la otra es una incursión en la haplología popular.<sup>17</sup> Escribe Rodríguez Chicharro:

Spitzer no repara en ningún momento en el carácter humorístico de las prevaricaciones. Todos es, a su juicio, extremadamente serio. Y si advierte algún trastrueque de Sancho tan chusco como Ptolomeo=meón o meo, que mueve a risa al propio don Quijote, y a cualquiera, lo pasa por alto.<sup>18</sup>

Muchos cervantistas han advertido el propósito inicial de Cervantes. No así Rodríguez Marín. Y sigue sonriendo César Rodríguez Chicharro cuando escribe:

Es, innegablemente, el de la prevaricación, un recurso cómico operante en ese entonces, según prueba (Dámaso) Alonso, y pese a Rodríguez Marín, andaluz de una seriedad teutónica, quien considera tales muestras de comicidad un recurso de baja estofa que ningún mérito añaden al libro.<sup>19</sup>

Lo arriba citado puede ser una buena muestra del método de trabajo de nuestro autor. Y de la amenidad que es señal de seguridad en el manejo de las fuentes y en el dominio del tema.

Con *Alfonso Reyes y la Generación del Centenario* César Rodríguez Chicharro obtuvo el primer lugar del “Premio Nezahualcóyotl”, convocado por la Casa Pedro Domecq, en 1983. Un fragmento del ensayo fue publicado en la revista *Pie de página*,

<sup>16</sup> César Rodríguez Chicharro, *Escritura y vida...*, p. 96.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>18</sup> *Loc. cit.*

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 98.

ya fallecido su autor. Un puntual seguimiento del original del trabajo lo hace Enrique López Aguilar en el prólogo a la edición que hizo la UAM. Con un error: ese original no le perdió quien él dice. Le fue devuelto en sus manos y en algún punto del camino se extravió. No obstante, digresiones aparte, el ensayo vio la luz, favorecido por los afanes de López Aguilar, en una limpia edición en 1998.

Y otra vez deben destacarse las virtudes antedichas de César Rodríguez Chicharro como ensayista. Con una circunstancia agregada: la generación que sentía el autor de *Finalmente* por Alfonso Reyes. De este modo, el ensayo es un reconocimiento y un homenaje. Y una manera de saldar deudas —literarias— autoimpuestas.

Es el resultado de una lectura amorosa y atenta, aguda, de una obra monumental. Y también la de los contemporáneos del autor de *Visión de Anáhuac*. Y realizó una tarea por demás difícil. Entresacar de la obra lo más personal de Alfonso Reyes, lo que le permitió trazar una suerte de biografía intelectual, a base de indagar en la situación del país y la relación de Reyes con sus compañeros de viaje. De una vida llena de presagios y avatares surgió un ensayo de honda probidad y generosa humanidad.

La juventud de Alfonso Reyes, su encrucijada política, el exilio voluntario, sus relaciones con Justo Sierra, Pedro Henríquez Ureña, Antonio Castro Leal y demás miembros de su generación son vistas de la única manera posible: a través de la lectura cuidadosa de los textos. De la mayor cantidad de textos posible. De este modo, el autor nos ofrece el perfil de la inquietud de Alfonso Reyes frente a la realidad de su momento y bajo el imperio de las circunstancias. Y es un perfil ceñido, ajustado, riguroso acaso hasta la obsesión, pero crítico y ceñido a los textos del polígrafo regiomontano.

Además, pone en juego y vincula, aun dentro del fárrago de esos tiempos, a una generación de escritores tan heterogénea y de obras y vida tan disímbolas. Y tan necesaria de comprender por la importancia que tienen para entender este presente asaz

incierto. Ésa es la labor de un ensayista. Buscar en la palabra escrita el seguro resguardo de la memoria. Generosidad y paciencia, además de erudición y capacidad reflexiva son los atributos y las condiciones vitales. César Rodríguez Chicharro los tuvo. Y los ofreció sin cortedades. Hombre de letras, tuvo como signo la honestidad intelectual.

## BIBLIOGRAFÍA

- RODRÍGUEZ CHICHARRO, César. *Con una mano en el ancla*. Prólogo de Julio Jiménez Rueda, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1952. 78 pp.
- , *Eternidad es barro*. Unión Gráfica, México, 1955. (Los presentes).
- , *Aventura del miedo*. Prólogo de José Pascual Buxó. Universidad de Zulia, Maracaibo, 1962. 103 pp.
- , *La huella de tu nombre*. Ediciones del Puente, Xalapa, 1965. S/p. ("El Enano y el Río de la Luna").
- , *Aguja de marear*. UNAM, México, 1973 s/p.
- , *Finalmente*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1983. 36 pp. (La Luna Hiena, 11).
- , *En vilo*. Selección y prólogo de Enrique López Aguilar. Universidad Autónoma de Chiapas, México, 1985. 155 pp. (Colección Maciel, 9).
- , *Estudios literarios*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1963. 167 pp. (Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, 20).
- , *Escritura y vida. Ensayos cervantinos*. UNAM, México, 1977. 230 pp. (Opúsculos, 92).
- , *Estudios de literatura mexicana*. UNAM, México, 1983. 276 pp. (Opúsculos).
- , *La novela indigenista mexicana*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1988. 283 pp. (Cuadernos del CILL, 31).
- , *Alfonso Reyes y la Generación del Centenario*. UAM, México, 1998. 187 pp. (colección ensayos, 7).



*A mi padre,  
por ser un ejemplo de lectura*

Los libros, eternos guardadores del conocimiento, compañeros inseparables del que viaja, cómplices de los que viven en soledad y juguetes de los adolescentes que los abren fugazmente; pañuelo de los descorazonados que buscan con desesperación un verso para calmar la tristeza; motivo de ensoñación para la joven que lo único que desea es evadirse de su realidad; disfraz de manual para el que quiere saber cómo hacer las cosas él mismo; consejero invaluable para quien busca cómo aliviarse del alma; recetario incondicional que posee todas las recetas de cocina que han pasado de generación en generación por medio de la familia; poseedor de las oraciones y los novenarios que rezan las abuelas para los muertos o los aniversarios de los familiares que “sólo se les adelantaron en el camino”... eso y más es un libro.

Un libro es más que un amante porque enamora sin proponérselo, seduce sin malicia ni dobles intenciones y acepta cualquier condición que se le imponga, no se defiende ante los malos tratos y, en cambio, nos recibe con sus páginas abiertas y llenas de sabiduría, con la única condición de saber unir esos

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

signos que llamamos alfabeto para formar palabras que tienen un sentido y hablan de sentimientos, describen lugares y nos presentan personas.

## BOLETO PARA VIAJAR

Cuando decidimos hacer un viaje, compramos un boleto para irnos en camión, tren o avión a algún sitio cercano o lejano de nuestro hogar. Nuestros motivos para realizar el viaje son diversos: placer, conocimiento, negocios, trabajo. Sin embargo, cuando el motivo es el conocimiento o el placer, tratamos de disfrutar todas las peripecias que se nos presentan en el camino; viajamos con la mente abierta y dispuesta para soportar incomodidades, inclemencias y hasta malos tratos o problemas, finalmente, todo va dentro del mismo boleto. A pesar de esto, con el paso del tiempo, recordamos ese viaje de manera especial porque aprendimos muchas cosas, valoramos otras y, tal vez lo más importante, nos reconocimos en la gente que tratamos y que nos deja una buena impresión del lugar al que vamos. Quizás nos sentimos más humanos cuando hacemos este intercambio con otros humanos que nos presentan una parte del mundo que no conocemos; y con esto no me refiero solamente a los extranjeros, incluyo a mis connacionales, a todos aquéllos que viven en mi país, pero que no conozco y, en consecuencia, al verlos, al convivir con ellos, aunque sean pocos días, aprendo otra realidad que no es la mía, pero que no por esto, es menos real de la que vivo día tras día. Es, como lo he pensado desde hace algunos años, compartir una rebanada de ese enorme pastel llamado México que tiene un sabor, un aroma y una textura diferentes, empero no es mejor ni peor que mi propia rebanada, sólo es distinta.

El título de este pequeño ensayo es *Boleto para viajar* porque eso es un libro: un boleto para viajar a cualquier época, a cualquier lugar, teniendo como compañeros de viaje a gente de



cualquier nacionalidad. Gracias a un libro podemos conocer y ser testigos de hechos históricos que sucedieron hace miles de años o solo hace unos cuantos meses. La lectura de un libro histórico nos lleva de la mano por el campo de batalla de *La Iliada*, la Revolución francesa o la segunda guerra mundial. También nos hace cómplices de escenas de amor, pues nos introduce a la recámara de Julieta mientras espera a Romeo o nos deja atisbar sobre el hombro de Eloísa, cuando le escribe una de sus famosas cartas a su amado Abelardo. Nuestra curiosidad nos puede llevar no sólo a la casa, sino al fondo mismo del alma de Emma Bovary, por ejemplo, para saber qué es lo que piensa y siente atrapada en un matrimonio insatisfactorio.

El libro nos invita a cabalgar junto a don Quijote y Sancho Panza en busca de aventuras o nos lleva por el inframundo cuando acompañamos a Juan Preciado por Comala para buscar a su padre, en *Pedro Páramo*. Al leer, muchas veces nos reconocemos en esos sentimientos y emociones que describen los poemas y más de una vez nos preguntamos si quien escribió eso tuvo acceso a nuestros diarios íntimos o, de algún modo, descubrió el escondite de la llave de nuestra alma o de nuestro corazón y abrió la puerta sin que nos diéramos cuenta.

El libro es como un sabio oriental que, callado, aguarda pacientemente que alguien lo abra y llene sus ojos con esa lectura; espera que alguien aprehenda (así, con “hache”, para que se apodere de todo) todo lo que pueda enseñarle, que en alguien germine esa semilla que le hará reflexionar y ser una mejor persona.

El libro es el boleto que nos sirve para viajar por cualquier lado, a cualquier lugar y sin límite temporal, lo mismo nos podemos ir a la época de Las Cruzadas, vivir la emoción del descubrimiento de América, disfrutar del romanticismo del siglo XIX que imaginar lo que sucederá en el siglo XXII; todo esto y más lo podemos encontrar al abrir un libro.

## LA REFLEXIÓN Y EL EJEMPLO

Últimamente se ha hablado mucho de la necesidad que debemos fomentar en los jóvenes para que lean. Y aquí surge el primer obstáculo: ¿cómo vamos a lograr algo que nosotros mismos a veces no hacemos?

Los adultos tenemos muchas costumbres: comer, trabajar, dormir, bañarnos, salir a tiempo para llegar puntuales a nuestro destino, etcétera. Muchas de las cosas que hacemos no necesitamos decírselas explícitamente a nuestros hijos con palabras, el ejemplo es bastante elocuente.

Yo recuerdo que mi padre era un lector voraz y, a pesar de que nunca puso en mis manos de niña ningún libro de cuentos infantiles, yo aprendí a leer con rapidez, pues lo miraba devorar con enorme pasión libros de diverso grosor. La curiosidad por descifrar aquellas palabras, pero sobre todo, por tener acceso a aquello que tanto le fascinaba, fue lo que me impulsó a tomar por primera vez un libro a los ocho años.

¿Qué mejor forma de invitarme a leer que el ejemplo de mi padre? ¿Qué mejor campaña de lectura podemos tener que ver a nuestros padres leer un libro cuando terminan con sus obligaciones cotidianas? Sin embargo, algo mejor que eso aún, es leer a los niños pequeños un cuento antes de dormir. ¿Qué mejor manera de inculcarles la lectura que dándoles nosotros mismos el boleto con el que van a viajar por un mundo lleno de fantasía, en donde ellos serán los héroes que salvarán princesas y lucharán contra monstruos? Aquí empieza el primer viaje, la primera aventura que hará del niño un buen lector, o quizás un incansable aventurero que seguido comprará boletos para viajar.

## LA IMAGINACIÓN

Todos los que hemos asistido a la escuela, somos capaces de leer, pero ¿también somos capaces de entender eso que leemos?

La lectura no se reduce a unir letras, implica un poder de concentración, no obstante, el ingrediente principal de cualquier buen lector es la imaginación, ella es como la contraseña que nos dan cuando damos nuestro boleto de viaje en un avión, tren o camión. El libro es el boleto; la imaginación, la contraseña para iniciar nuestro viaje, sin ella no podremos ir a ningún lado y el conjuro no se llevará a cabo, es parte indispensable del ritual. Al momento de abrir un libro, ella acude rápidamente a este llamado y se apodera del itinerario llevándonos por lugares que poco a poco descubrimos conforme ella nos ayuda a recrearlos, gracias a las descripciones que los autores nos dan en cada texto. La imaginación es como nuestra guía en medio de esa aventura que vamos a iniciar.

Si leemos mucho, la imaginación estará constantemente alimentada y nuestros viajes podrán ser más complicados cada vez. Podremos atravesar laberintos, océanos, ir al centro de la Tierra o llegar a otras inmensidades que no son físicas, sino mentales, esas profundidades a las que sólo se tiene acceso después de ser un viajero intrépido y con mucha experiencia.

Yo recuerdo a un amigo que me decía que la imaginación era como un músculo y, como tal, hay que ejercitarlo para fortalecerlo y hacerlo mejor cada día. Con el tiempo, me di cuenta de que tenía toda la razón, pues al acercarnos a los libros damos rienda suelta a nuestras propias historias, a nuestras propias aventuras, aquéllas que están agazapadas esperando que las saquemos del rincón de la imaginación. La lectura nos facilita esto, pues alimenta nuestro intelecto y nos ayuda a realizar estos viajes que tienen que ver tanto con la imaginación.

## NUESTRA DECISIÓN

Es nuestra absoluta responsabilidad alimentar esta parte de nuestro intelecto que nos hace ser diferentes de aquéllos que no se interesan en leer, de aquéllos que creen que los libros son

objetos que no sirven y no sólo eso, sino que son como armas subversivas que sólo siembran ideas equívocas en la gente. ¿Cómo vamos a hacer valer nuestros pensamientos y nuestras reflexiones si ni siquiera los tenemos? ¿Cómo vamos a decir que no estamos de acuerdo con algo si no tenemos el punto de vista para comparar, si no conocemos lo que pasó antes, en una palabra, si no sabemos del pasado que los libros nos cuentan?

Ésta y muchas preguntas más podremos responderlas con facilidad si tenemos acceso al conocimiento que contienen los libros y sólo basta abrirlos para que sepamos muchas cosas, para que lleguemos a la comprensión de muchos sucesos y entendamos el complejo comportamiento humano. Sólo basta tomar la decisión de hacerlo.

Los libros, los viajes, lo que somos, el conocimiento..., tantas cosas que ayudan en nuestra formación y están tan cerca de nosotros...

¿Quién quiere un boleto para viajar?

# ¿QUÉ PASIÓN TRANSITA POR TUS VENAS?

CUENTOS

DANIEL LÓPEZ G. \*

*A Angie y Samuel,  
por ser toda mi vida*

## ¿QUÉ PASIÓN TRANSITA POR TUS VENAS?

a P. G. Ch.

[ stá en el momento justo antes de enamorarse, dispuesta con todo su pequeño cuerpo de mujer a creer cualquier cosa que le diga él. No hay momento más vulnerable para ella que éste. Toda su inocencia puesta en juego, las manos le sudan, su respiración se ha acelerado y todo su breve cuerpo tiembla. Él se acerca y la estrecha contra sí. Ella lo huele: Nada podrá hacer que ella olvide ese olor, esa mezcla de colonia y sudor varonil de mediodía. Un obrero busca el letrero de salida. El policía junto a los torniquetes ahuyenta un perro confundido. El tren llega a la estación, la gente se empuja al entrar y salir. Sigue temblando. Él recorre la espalda: sube y baja, baja y sube: la cintura, los senos de ella se comprimen, huele a limpio la trenza que se hizo después de ponerse el uniforme de la escuela. Se separan: las miradas hablan, los labios en silencio. Un minuto. Ella sigue esperando y el temor

\* Alumno de la Especialización en literatura mexicana del siglo XX.

regresa. Un beso en la mejilla y él murmura una despedida. Ella es la primera en caminar, confundida, anhelante, llena de deseos y sin soltar su inocencia. Sola. Muy sola.

9 de agosto de 2000

## ARTE UTILITARIO

La mirada perdida en el vacío. Los invitados caminan, deambulan, observan, comentan. El salón está lleno. El Gobernador del Estado mira complacido a los asistentes. El vino se está terminando. Sentado en el rincón, no se mueve. La mirada al vacío. Todo el mundo se deshace en sonrisas, menos él. Cuando llegó la hora, se puso de pie y cantó con fervor el Himno Nacional: recordó su niñez, allá en la costa, a sus hermanos luchando contra la contaminación del mar, tratando de obtener algo que les ayude a mantener a la familia, lo pequeño de las piezas, a los acaparadores de la Cooperativa, el pleito con el administrador, la navaja, la sangre, el juicio rapidísimo, su celda fría, las golpizas de los otros presos y el curso de tallado en madera. Cuando empezó a trabajar en el taller, no le interesaba: lo hizo para pertenecer a un grupo. Pero le halló el gusto. Poco a poco su habilidad natural lo hizo llegar a maestro de taller. Los diseños de sus piezas siempre tenían que ver con sus recuerdos del mar. Los poseedores de los regalos juraban que en las noches, cuando ya todos estaban acostados y el papá, acomodado en la cama y con una mano en el sexo de su esposa y la otra en el control remoto del televisor, se escuchaba por toda la casa, entre comercial y comercial, el rumor de las olas rompiendo tranquilas contra la costa. Cuando, intrigados, se levantaban para ver la procedencia del sonido, nunca descubrían nada. Así pasaban las noches, hasta que la familia se acostumbraba y todos soñaban con playas de arena fina y cocoteros inclinados hacia tierra adentro, como si quisieran huir de los huracanes. La fama llegó.

Entonces el director del penal, quien poseía en las casas de sus tres amantes, varias de las piezas prodigiosas, le dio la invitación: un concurso donde podría ganar un premio que le ayudase a pagar la fianza puesta por el juez para obtener la libertad. Ahora su pieza brillaba encima de la mesa donde estaban los ganadores del Premio Nacional de Artesanías. Orgulloso, el letrero de cartón ostentaba el número uno. El Señor Gobernador del Estado entregó personalmente los diplomas. Las múltiples fotos dejarían constancia de la felicidad de los ganadores. Y en todas, junto al ganador del primer puesto, aparecerían los dos guardias que cuidaban y disminuían el riesgo de una fuga. Pero, con la mirada en el piso, ahora sabía que su dinero entraría en un fideicomiso administrado por el director del penal y sólo al final de su condena podría disponer de él.

—Luego dicen que el arte no sirve de nada, dijo un guardia.

—Yo estaría feliz por todo el dinero— contestó el otro guardia —cuando salga será muy rico y podrá rehacer su vida.

—El problema es que dentro de una semana me ejecutan, respondió el preso.

## SÓLO LOS ZAPATOS

(¿Qué pasión transita por tus venas? 2a. parte)

*This is the end,  
my only friend, the end.*  
Jim Morrison

Con la mirada baja sólo los zapatos puedo ver. No necesito más. Sé que el rostro de ella se endurece, ese rostro tan conocido y tan malinterpretado por sus ex-condiscípulos: la fragilidad se escondía detrás de su dureza y lo impenetrable de su silencio. Ella negaba, como siempre: no quiere ceder a la tentación de reconocer en voz alta que me quiere. En su fragilidad trata de mostrarse fuerte. Como si no la conociera.

*Días en que el uniforme (de ella, claro) y la cátedra (mía, por supuesto) —¡que chistoso te oyes diciendo esas cosas! me dijo—, nos separaban. Tomar el libreto del montaje y ponerse a ensayar una obra de teatro que no avanza, con adolescentes indolentes y sin ningún interés en nada que no sea “diversión”. Puras tonterías.*

Como si no la conociera. Y, sin embargo... bueno, Paulina era tan brillante en sus comentarios que *necesariamente* molestaba a los demás chicos de su grupo. Claro. No podía ser menos. Ella brillaba con luz propia. No necesitaba de nadie para ver la belleza de un poema de Lorca o de Díaz Mirón. Además, era la única que había leído a Salman Rushdie (*Farishta* y *Chamcha siguen cayendo y cantando* me pareció oírla decir un día. Claro: no supe de que hablaba). Ni yo lo había hecho. Sólo los zapatos. Nada más. Mi dolor crecía no tanto por la separación sino por su silencio. Además, yo había reconocido que estaba enamorado de ella: no podía evitarlo: su risa franca, su cuerpo recién salido de la adolescencia, la sinceridad de su palabra, la herida sobre el labio superior. Todo. Y sin embargo... ahora... sólo los zapatos podía ver. Claro, yo tampoco soy tan valiente como para verla a la cara. ¡que va! Simplemente no puedo. Y ahora esto. No sabía que hacer. Sólo los zapatos podía verle. Nada más.

*Siempre fiel a sí misma. Sin ninguna cortapisa. Ser transparente, como su blusa en verano, era su divisa nunca enunciada. El sol cae a plomo y no puedo evitar mirarla (me caes bien por sincero y por ser tan valedades, me dijo un día). Tan breve su cuerpo. Tan hecha a la idea de ser huérfana de la popularidad.*

El tren metropolitano pasa indiferente. Las escasas aves que todavía quedan en la ciudad elevan sus pechos grises por encima de los edificios. Una nube busca generar un poco de frescura en este sofoco de verano. Nada. Simplemente nada de lo que pasa en la ciudad es importante. Ahora sólo me falta esperar su respuesta. Pero el silencio es lo único que aumenta. Nada de lo que dice el periódico tiene importancia. Sólo quiero saber lo que ella me *debe decir*. Pero el miedo está presente, no lo pode-



mos evitar ninguno de los dos. Yo sé que *no debo presionarla* pero no puedo evitarlo.

*Si hay algo que odie es que me presionen. Me pone... agh, de mal humor. No lo soporto, casi gritó un día, "déjame en paz, por favor." El muchacho sólo la miró y la soltó de la cintura. Los demás actores la miran con rencor. El prefecto pasa y al darse cuenta de que están con un profesor no dice nada. Eso es lo malo de ensayar en el patio de la escuela: no hay privacidad, las malas maneras, los rencores acumulados, los odios escondidos salen a flote y nadie podría afirmar que nos comportamos "con propiedad" (o al menos eso me dijo la directora.) Sin embargo, yo tampoco soporto que me presionen. La tomo de la cintura y nos vamos a su casa. Pero no tengo muchas opciones. "Sobre todo porque se supone que debo tener control de grupo, pero nadie me ha sabido decir qué es eso", alcanzo a decir antes de que me bese la boca para despedirse tal y como lo había hecho los 179 días anteriores.*

El viento sopla cada vez más fuerte: presagia la tormenta que se aproxima. Las nubes aparecen, quien sabe como. Me doy cuenta de que tiene frío: sus senos así me lo dicen. En cualquier otro momento le hubiera prestado mi suéter. Pero ahora no puedo. Sólo estoy a medio metro de distancia de ella, pero como no dice lo que quiero oír, *lo que necesito oír*, la separación crece aún más. La indiferencia de las personas al pasar junto a nosotros es la misma de todos los días. Mi egoísmo es tan grande que no soy capaz de prestarle mi suéter: Si tan sólo dijera lo que quiero que diga.

*"Me gustas cuando callas porque estás como ausente," dijo: me buscó, me dio un beso rápido. Y fue a su sitio entre el público. Las cortinas se movieron. La nariz operada de la directora asoma (¡cuando no!): ignoro si vio algo.*

¿Por qué el silencio? No puedo evitarlo.

Sólo los zapatos puedo ver y la respuesta no llega. Demonios.

*La pastorela no se pudo realizar. La directora pensó que era inmoral y nos dijo que no se podía llevar a cabo. Que yo "sabía*

*cuál era la regla imperante del colegio” (Pero si sólo es una escena en la que el Diablo seduce a una pastorcita. Además, sólo la besa en la mejilla) “Nada de cosas que vayan contra los principios morales.” (A la mierda.) “Nada de palabras obscenas”. (Pues a la chingada. No me interesa seguir aquí. Renuncio.) “Pues si quiere renunciar vaya a la administración. Ahí le darán su liquidación”. Pero los muchachos, al escuchar que renunciaba, dijeron a la dueña que “si el profesor no se presentaba” ellos “tampoco”.*

Y ahora sólo los zapatos.

*Todo terminó. La función fue suspendida por la directora a la mitad, yo salí del colegio antes de que hubieran pasado quince minutos desde mi discusión con la dueña. Cuando salí a la calle pude oír los comentarios de los Ofendidos-Padres-de-Familia: es-una-inmoralidad, acaso-no-revisan-el-expediente-de-las-personas-que-contratan, es-que-no-examinan-de-donde-sacan-a-estos-gatos. Yo me hice oídos sordos y salí a la calle...*

*...que se inunda con el aguacero. Ella me pide que seamos amigos. ¡Tan fácil que es para las mujeres pedir eso! Mi orgullo (bastante idiota, debes reconocer, me dijo cuando al salir de la escuela, nos encontramos (ella me estaba esperando en su coche y le conté lo sucedido) me impide aceptar. Pero no dice lo que quiero oír. Mi cabeza sólo repite una frase (pater dixit, el de ella claro) que me dijo en algún momento, no sé cuando: cuando conozcas a un hombre, lo primero que debes verle son los zapatos: sólo los zapatos. Así sabrás si vale la pena o no.*

Y lo míos tienen hoyos.

## ¡Quítate la máscara, Alonso Quijano!

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI

Sall de mi patria, empeñé mi hacienda, dejé mi regalo, y entreguéme en los brazos de la Fortuna, que me llevasen donde fuese servida. Quise resucitar la ya muerta andante caballería, y ha muchos días que, tropezando aquí, cayendo allí, despeñándome acá y levantándome acullá, he cumplido gran parte de mi deseo, socorriendo viudas, amparando doncellas y favoreciendo casadas, huérfanos y pupilos, propio y natural oficio de caballeros andantes; y así, por mis valerosas, muchas y cristianas hazañas he merecido andar ya en estampa en casi todas o las más naciones del mundo. Treinta mil volúmenes se han impreso de mi historia, y lleva camino de imprimirse treinta mil veces de millares, si el cielo no lo remedia. Finalmente, por encerrarlo todo en breves palabras, o en una sola, digo que yo soy Don Quijote de la Mancha, por otro nombre llamado el Caballero de la Triste Figura; y, puesto que las propias alabanzas envitecen, esme forzoso decir yo tal vez las mías, y esto se entiende cuando no se halla presente quien las diga; así que, señor gentilhombre, ni este caballo, esta lanza, ni este escudo, ni escudero, ni todas juntas estas armas, ni la amarillez de mi rostro, ni mi atenuada flaqueza, os podrá admirar de aquí adelante, habiendo ya sabido quién soy y la profesión que hago.

*Don Quijote*, Cap. XVI, 2a. parte

Los lugares comunes se han cernido una y otra vez sobre la novela de Cervantes. Uno de ellos, quizás el más lamentable, es el de clasificar a *El Quijote* como “una novela de caballerías”.

Cualquiera que haya leído una novela de caballerías encontrará un abismo de diferencias con la historia que engendró el señor Cervantes Saavedra. Pero no; hay otro lugar común peor y que muestra con mucho la ignorancia que suele rodear a esta obra y delata a aquellos que no la han leído: Se trata de quienes relacionan las canciones de la comedia musical norteamericana *El Hombre de la Mancha*, compuesta en pleno siglo XX, con la novela *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, publicada por Miguel de Cervantes Saavedra en el año del señor de 1605.

Y muchísima gente no sólo la relaciona sino que casi afirma que Don Miguel de Cervantes es autor de la comedia musical o al menos de la canción "Imposible Dream"; y ubican y visualizan cabalgando y cantando a Don Alonso Quijano: "Con fe lo imposible soñar/Al mar combatir sin temor..." por ahí en "algún lugar de *La Mancha*".

También con más sensatez o cordura académica se nos dice que *El Quijote* es una novela de aventuras, pero creo que también esa aseveración raya en el lugar común, pues ¿qué novela realmente importante no es otra cosa que una novela de aventuras? Empezando por ésta y culminando con *Rayuela* de Cortázar.

Pero no pequemos de radicalismos, ni exageremos. *Don Quijote* es, desde luego, una novela de aventuras; concedamos:

¿Entonces? O como se dice en cervantina y chilanga lengua "¿'tons qué?..."

Ni novela de aventuras ni novela de caballería: ¡Novela de viajes!

Desde el primer enunciado "En un lugar de La Mancha..." hasta la lacónica expresión "Dio su espíritu; quiero decir que se murió..." casi al final de la novela, no leemos otra cosa que historias tras historias en torno de un ir y venir de los protagonistas que viajan a lomo de jamego y rocino, y un deambular constante de personajes de toda laya que van en busca de algo o que han perdido algo y a los que el puro acto de viajar les hará al menos encontrarse si no consigo mismos, con otra realidad, con otras circunstancias que les harán la vida más compleja o más interesante. Como ocurre con Don Alonso

Quijano y al rústico campesino que le acompañará en sus andanzas, Sancho Panza.

Al viajar nos perdemos y nos reencontramos, ya lo sabemos bien, pero en las travesías de Don Alonso Quijano, hay algo más allá del viaje, como también le ocurre a un sin fin de personajes con los que se topará en su deambular: Los personajes ingresan a los terrenos de la teatralidad. Don Quijote y Sancho Panza no sólo son personajes de ficción, no sólo viajan a los dominios de la ficción —como lo apunta Vargas Llosa en su prólogo a la edición conmemorativa del IV Centenario—, sino que tienen que asumir un papel de personajes y representar a lo largo de su camino un drama tragicómico que convertirá a la novela de Cervantes en uno de los ejercicios artísticos más complejos que jamás se hayan realizado.

*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* es novela y es ficción y es testimonio y es texto dramático y es barroca y es posmoderna y es tantísimas cosas más. Pero regresemos a nuestro discurrir:

A lo largo de la novela aparece una multitud de referencias al teatro, a la dramaturgia de su tiempo, a personajes y a la función que cumple el teatro en la formación del individuo. Es decir, que con mucho, *El Quijote* es la obra literaria en donde mayores vínculos se establecen con el teatro y la dramaturgia. En ella Cervantes da cuenta de su estética teatral, pero sobre todo, y lo que nos importa aquí es que Don Miguel aprovecha a sus personajes para mostrarnos cómo la ficción teatral, o más particularmente, ciertos elementos de la teatralidad, son útiles y hasta necesarios para conseguir darle un sentido de verdad a nuestras vidas.

Es curioso ¿no? Pero para ser, hay que crearse una máscara. La palabra persona, viene del latín *Per sonare* (para sonar-para proyectar) y significaba, eso justamente: MÁSCARA, que es la que Don Alonso Quijano consigue crearse para, por fin, sentir que la vida que vivió tuvo algún sentido y poder así morir en santa paz.

Pero cuando hablamos de teatro, de hacer teatro —o como se dice en otras lenguas— de jugar al teatro, estamos entrando a los terrenos de lo lúdico. Lo que todos envidiamos de don Alonso Quijano

es su inmensa capacidad de inventiva para emprender un viaje ya no sólo físico, ya no sólo a los terrenos de la ficción sino de manera más amplia a la inmensidad del espacio del juego. Es ahí a donde con mucho todos quisiéramos en algún momento de nuestra existencia hacer que la vida que nos tocó vivir, pueda ser trastrocada por otra que nos inventamos y esa es la inmensa virtud de don Alonso Quijano y de ahí mana la fuente de su sabiduría y por ello Sancho Panza termina por implorar antes de la muerte del hidalgo que vuelvan a jugar, que se invente otra historia y que después de las andanzas de caballería jueguen a ser pastores.

Y eso, todo eso, está en las maravillas del teatro que Cervantes conocía muy bien, desde luego. Al grado de insertar en el capítulo XLVIII de la primera parte, en boca del cura y del canónigo una disertación sobre el arte de hacer y representar comedias, que parece una respuesta cervantina al “Arte Nuevo de hacer comedias” de Lope de Vega.

Don Alonso Quijano, Sancho Panza, la pastora Marcela y el difunto pretendiente Grisóstomo, el trujamán con su mono adivino y don Pedro con su retablo de la historia de la bella y sin par Melisendra, y de todos los que intervienen en la fantástica historia de la Ínsula de Barataria, entre muchos personajes más, requieren además de una condición *sine qua non* y es la de entrar en los dominios del juego. Quien quiera hacer teatro y dedicarse a su sacrosanto oficio, debe tener, ante todo, la capacidad de jugar, de asumir las convenciones.

Y para que se pueda jugar se requieren de dos factores esenciales: Crear el espacio del juego y determinar las reglas para ese juego. De manera que a Don Alonso Quijano al aburrirse soberanamente y sentir que su vida se perdía en “un abismo profundo y negro como su suerte”, viviendo en ese lugar de La Mancha del que Cervantes no quiere acordarse, decidió entonces inventarse un juego para salir del marasmo. El juego consistió en jugar a ser caballero andante y teatralizar el mundo para convertirlo en un inmenso libro de caballerías.

Es cierto que el bachiller Sansón Carrasco, el cura y otros más verán al juego de Don Alonso como algo pernicioso; pero, resulta que hasta ellos mismos por necesidad tienen que participar en él, convirtiéndose ellos también en personajes de caballería con el fin de combatir eso que consideran una.

A lo largo de la novela, como mencionamos, tal parece que la necesidad de Don Alonso Quijano es compartida por muchos, como si en realidad el peso de la vida cotidiana fuera de tal manera tan invivible que resulta necesario cambiar de atributos o de personalidad y emprender el viaje o la fuga que Don Quijote y Sancho Panza emprendieron.

El viaje y el juego resultan tan seductores que el pobre de Alonso Quijano tendrá que enfrentarse no sólo con el bachiller Sansón Carrasco, el cura y el barbero, sino con un falso Quijote; es decir, una copia pirata de sí mismo, tanto en letra impresa como en los territorios del espacio de la teatralidad, como se ve en el capítulo LXXII de la parte segunda, poco antes de volver a su aldea y en su deambular por Barcelona, un par de capítulos antes.

Yo no creo que exista específicamente una visión en la novela de Cervantes acerca de la alienación humana. La, así llamada, locura de Don Quijote, es más bien una necesidad vital de emprender un viaje para darle sentido a su existencia. Y el viaje que no tiene un punto de llegada o un destino en particular, cobra sentido en la travesía por los terrenos de lo lúdico y de la ficción teatral.

Y resulta que el teatro es una poderosa herramienta terapéutica; no en vano para los griegos sus efectos se dejaban sentir en forma de catarsis, de purificación y de experiencia espiritual con uno mismo.

¿No es eso lo que finalmente encuentra el Caballero Andante al final de su envidiable viaje?

¿Y no es acaso un deseo constante en todos y cada uno de nosotros el poder llegar a ser en algún momento el otro, o al menos alguien distinto de quienes podemos ser? Y llegar con ello a saber algo más de nosotros mismos a partir de reconocer en nosotros los procederes del otro.

El problema radica en poder emprender el viaje y regresar a nosotros mismos; que ese es el gran privilegio del comediante y también la gran paradoja: alcanzar a ser auténticamente el otro, sin perder la brújula.

Pues Don Alonso Quijano lo logró, supo jugar con la máscara que quiso, y se la pudo quitar cuando realmente lo necesitó; es decir, sólo para morir y esa es la maravilla de su travesía y ahí están sus enseñanzas y su saber.

## Obra consultada

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de La Mancha* (edición del IV Centenario), México, Alfaguara-Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2005, 1249 pp.



## De cómo leímos *El Quijote* en una venta de cuyo espacio sí quiero acordarme

JOAQUINA RODRÍGUEZ PLAZA

[ En un lugar del Defe de cuya ubicación exacta no es preciso ahora acordarse, nos reuníamos, hace ya varios años, seis o siete académicos de los de papel y lápiz en ristre dispuestos, cada quince días, a comentar, explicar, interpretar y, desde luego, gozar la relectura de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

En realidad, el que me motivó para unirme al grupo fue mi amigo y colega Víctor Díaz Arciniega, quien, con su mujer Gina, habían ofrecido generosamente su departamento para leer allí colectivamente el libro clásico. Todos conocíamos el texto, algunos lo habíamos leído completo, otros, no; pero todos éramos conscientes de que leer bien esta obra de Miguel de Cervantes exige relecturas interminables; por eso dicen que *El Quijote* es un libro clásico, porque siempre se vuelve a él, y en cada lectura cada lector continúa enriqueciéndolo.

No eran ganancias económicas lo que nos impulsaba a estas reuniones: nadie nos iba a otorgar canónjías ni becas académicas ni prebendas por analizar detenidamente el texto, sí, en cambio, está-

bamos dispuestos a obtener ganancias placenteras al compartir experiencias y saberes distintos. De manera que nos pusimos de acuerdo sobre cuáles serían las estrategias para sacar mayor disfrute del fruto de nuestra actividad lectora. Con un espíritu bastante rabelésiano nos impusimos la tarea de hacer cada cual lo que quisiera. Por supuesto que, si el deseo común era leer bien, llevaríamos leídos los capítulos de antemano acordados para que en el grupo se reflexionara sobre ellos de manera ordenada y civilizada y, por tanto, grata para todos. Una vez descartados de entrada el egoísmo individualista en favor de lo comunitario, también pactamos compartir otro tipo de banquete llevando cada quien algún platillo para cenar al final de cada sesión.

Múltiple disfrute fue disponer a la vez, durante ocho meses, de succulentos saberes y jubilosos sabores. Tan nutritivos y ricos eran los aportes de los especialistas como fueron sabrosos y sabios los condumios al final de cada jornada.

Los historiadores asistentes nos explicaban con todo detalle, por ejemplo, lo que significaba en la época de Cervantes ser un Hidalgo —un hijo de “algo”— y aquello daba pie a comentarios más o menos eruditos además de bromas regocijantes. O bien, la mirada profunda y reflexiva al texto de la socióloga y filósofa nos hacía profundizar en los valores materiales y espirituales de aquellas sociedades pretéritas, para caer en la cuenta de los muchos restos que del pasado estaban presentes en nuestra vida cotidiana. Esta visión crítica, distanciada e historicista sobre la historia nos parecía coincidente con la de Miguel de Cervantes, mientras penetrábamos en su evidente propósito de hacer la crítica a los diferentes grupos sociales con los que él convivió; ahí entrábamos los demás para hacer juicios de nuestra propia sociedad. No eran digresiones del tema, sino relaciones entre una sociedad y otra con las cuales nos identificábamos, algunas veces sin decirlo con palabras, pero sí con sonrisas o abiertas carcajadas cuando nos descubríamos tan crueles como los duques que dan hospedaje a la célebre pareja o tan soberbios como el bueno de Don Quijote cuando asevera saber quién es él. En otras

ocasiones era el especialista en Jurisprudencia quien nos revelaba lo mucho que Cervantes sabía de leyes, cuando nos hacía detener en los numerosos pasajes donde el novelista da pruebas de ello; y ahí nos hacíamos cruces, durante un buen rato, sobre la justicia de nuestro siglo xx. La filóloga desglosaba, y hasta cantaba jubilosa, en veces, lo que el exégeta Rodríguez Marín decía en sus notas a pie de página. El economista nos traducía a pesos mexicanos el equivalente de los maravedíes, los reales, los vellones, y cifraba lo que se podía adquirir con ellos, tanto si eran de oro como si de plata o de cobre fueran.

Solíamos entonces caer en la cuenta del tiempo transcurrido en comentarios animosos y explicaciones profundas, y a coro pedíamos de cenar para salvamos del abismo metafísico en el que hubiéramos caído con tanta reflexión filosófica. Y porque el oficio de lector abre otros apetitos.

Los comensales continuábamos durante esta última etapa de las reuniones enriqueciéndonos y nutriéndonos con otros saberes de sabores, en una mesa coloreada de platillos, y con la conciencia de habernos configurado como en un partido. Había una sensación de alegre pertenencia al colectivo; algo así como la emoción de cuando éramos adolescentes y socializábamos indiscriminadamente porque lo importante era jugar todos juntos. Ahora, que también jugábamos, éramos más conscientes de que el juego de pensar en voz alta durante varios meses nos había cohesionado de manera selectiva y sublimada. El pensar en grupo implicó una reafirmación existencial de nuestros ideales.

Los efectos de aquellos ocho meses perduran hasta hoy, y puedo afirmar que la experiencia durará mientras tenga memoria de ella. Nos dejó una comprensión mayor de la Historia heredada, esa Historia que Miguel de Cervantes describió como "...madre de la verdad, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir..." , y además nos aportó mayor comprensión de la historia construida por nosotros; en ese camino de búsqueda de la verdad, fuimos adquirien-

do un mayor nivel de conciencia de la intrahistoria individual; de manera que cumplíamos a la vez con el mandato socrático: "Conócete a ti mismo". Así de poderosa es la literatura. Y, aunque el sí mismo nunca es el mismo sino un devenir, cada uno de nosotros advertíamos nuestro lado materialista y sanchopancesco, pero también el lado idealista y quijotesco. En la novela de Cervantes, Sancho se quijotiza y Don Quijote se sanchifica y aprende de sus fracasos; también nosotros aprendimos de los nuestros, y supimos que nuestras utopías, en tanto ideales deseados para un futuro, debían perseguirse con los medios adecuados a ellas.

Si, como dijo en una ocasión el maestro Arturo Souto, el Caballero de la triste figura es la catarsis de España, nosotros vivimos continuas catarsis existenciales que, por fortuna, no nos condujeron a la desilusión ni al desengaño como le sucedió al de la triste figura, sino a estar mucho más atentos para combatir el autoengaño y poder discernir entre la idealidad y la realidad, que Cervantes mezcla y no separa.

En muchas partes del mundo se siguen conmemorando los 400 años del Quijote. La conmemoración, al simplificar, sacraliza; mientras que la historia, por complicada, es sacrílega. El valor de un clásico indiscutible debe ilustrarnos complicándolo históricamente. (Todorov *dixit*)

Por supuesto que estábamos contagiados de locura, esa locura que es propia solamente de los seres humanos y que nos hace creativos gracias al privilegio enormemente placentero de poder representar mediante el lenguaje. La dicha de decir, de establecer el vínculo entre nuestras experiencias lectoras y las formas habladas al compartirlas, nos proporcionó una animación deliciosa. Llevada por esa locura juguetona, compuse unos versos que romancean lo que acabo de narrar. Dicen así:

*Reseña romanceda*

En la casa de don Víctor  
más de seis se han congregado  
para leer en compañía  
al Quijote El Hechizado

Cada miércoles sin falta  
la cena se ha preparado,  
pues de sufrir metafísica  
han de tener gran cuidado.

Las dos gestas paralelas  
harto bien han iniciado:  
Don Quijote en su rocín  
Y en la mesa un buen guisado.

Nunca molinos de viento  
fueran tan bien aspados  
ni molieran tan de fino  
como los siete invitados.

Todos saben de retórica,  
historia y lugares varios  
que por no ser los comunes  
a todos han ilustrado.

Quien no sabe lo que dice  
el numen pide a los hados,  
para con su ayuda hablar  
con términos mucho muy claros.

Uno más imaginó  
escribir lo ya pensado,  
pero en pensar se le huyó  
el tiempo cual un venado.

Y aquel otro, candoroso,  
por su vigor inflamado  
le pusieron las tercianas  
en mucho muy gran cuidado.

Dicen que hubo uno más  
que por hacerse regalo  
obsequió a los comensales  
con versos no mal rimados

## Carta a Cervantes

VLADIMIRO RIVAS ITURRALDE

México, 10 de diciembre de 2004

Querido amigo Cervantes:  
Vengo de leer un libro sobre usted escrito en 1912 y publicado en 1913 por un investigador inglés llamado James Fitzmaurice-Kelly.<sup>1</sup> Ignoro si es el quinto o el décimo intento del futuro por seguir, en vano, paso a paso, los de su escabrosa existencia terrestre. Ignoro también qué opinión le merecían a usted los impíos ingleses, aunque debo afirmar que usted, que tuvo la oportunidad de odiarlos aunque sea de lejos, como todo su pueblo, supo dar, por el contrario, en una época de cucuruchos infamantes y de fuego inquisitorial, una lección de tolerancia escribiendo esa deliciosa novela ejemplar que es “La española inglesa”. Dicen por ahí que usted los ignoraba, usted, que admiraba a Ariosto y estuvo francamente enamorado de las letras italianas. Usted amaba también las leyendas artúricas, de las cuales, siendo normandas, se han prácticamente

<sup>1</sup> James Fitzmaurice-Kelly, *Miguel de Cervantes Saavedra. Reseña documentada de su vida*, México, UAM (col. Cultura Universitaria), 1987.

apropiado los corsarios de Inglaterra. (Antes de seguir, me disculpo por haberlas llamado "leyendas", pues usted sabía mejor que yo que la historia de los caballeros de la Mesa Redonda no era vana invención sino historia verdadera y modelo ejemplar). Ignoro, una vez más, si llegó usted a enterarse de que el inglés fue el primer idioma extranjero al cual se tradujo su *Quijote*. Así son de inescrutables los designios de la Providencia. Lo hizo en vida de usted un tal Thomas Shelton, en 1612, y es sabido que el poeta y dramaturgo William Shakespeare quiso llevar al teatro su novela del *Curioso impertinente*. No alcanzó a hacerlo porque, si bien retirado ya de la escena, movido seguramente por el juego de almas que su novela proponía, vivió con esa intención hasta que la muerte lo alcanzó en la misma fecha que a usted, aunque no en el mismo día, porque los ingleses, tan torpes en asuntos de fe, no habían adoptado aún el calendario gregoriano. Todo esto pasaba mientras usted se debatía por conseguir la protección de algún noble que por fin le ofreciera la holgura económica que nunca tuvo.

Usted, que nos acostumbró a referir unas historias a otras (intertextualidad llaman a este arte fríamente ahora), que nos enseñó a leer en unas vidas la suerte de otras vidas, a entender que la conducta humana es con demasiada frecuencia imitación de una vida imaginaria, si no mero reflejo de aquel platónico arquetipo, usted, digo, ha encontrado en James Fitzmaurice-Kelly a un sabio historiador en quien se cruzan, como buen inglés, el positivismo sabueso de un detective y la afición, forzada, en este caso, por las historias de fantasmas. (Le aclaro que en nuestros también aciagos tiempos llamamos detective al sabio inquisidor que rastrea las huellas que uno deja en las cosas para saber adónde lo llevan o para averiguar quién fue el autor de un delito; el positivismo es, más que una doctrina filosófica sobre la verdad por el camino de la observación, una manera de ser: usted, Cervantes, lo entendería muy bien: un positivista arrancaría toda la cólera de don Quijote y hasta la de Sancho, y exasperaría toda, toda su paciencia, queridísimo amigo). Con todo esto, quiero decir que el profesor inglés no escribió sino lo que de



usted estrictamente se sabía en 1912 y podía demostrarse con documentos. No hay emoción en el libro –Reseña documentada de su vida, la subtitulan–. La emoción está en nosotros, Cervantes, no sólo porque deducimos de ese libro lo infortunada que fue su vida, y cómo fue a parar el héroe de Lepanto y el preso de Argel solidario con sus compañeros de infortunio, en el hombre oscuro agobiado por la pobreza de los últimos años, en el duro veterano dado a soñar para hacer vivible una vida invivible. No sólo por esto, digo, sino porque su verdadera biografía, que es su obra completa, y en particular su *Quijote*, nos remite a alguna desdicha de su existencia y viceversa. Quizá no necesito decirlo, pero usted sabía muy bien que su condición de humanidad subalterna sería compensada con creces por su entrañable creación literaria. Y digo también que su verdadera biografía es su propia obra porque el libro del inglés deja dos impresiones sobre el lector: primera, la calidad fantasmal del biografiado: usted aparece y desaparece en las páginas y en la mente del lector según lo dicte la palabra del documento que le da presencia física y moral. Por eso abundan expresiones como éstas: “Luego sabemos de él que está en Italia”, “Se desvanece enseguida hasta el 15 de octubre, día en que lo vemos, y eso por un momento”, “En 1592 apareció en Burgos”, “No vuelven a hacerse visibles sus huellas hasta el 2 de mayo de 1600”, “Se hace visible de nuevo por estos días en Madrid”, *et sic de caeteris*. Usted, querido Cervantes, podía darse el lujo de escamotear a la Historia el curso de sus pasos porque ya sabía misteriosamente que otro hombre estaba viviendo y creciendo en usted, ese hidalgo que, en tres jornadas, emprendió desde la literatura un viaje en pos de la literatura, ese caballero que, como el Mesías, velaba mientras los demás dormían, y que adoptó el oficio de cargar sobre sus hombros la responsabilidad de todo un mundo que no sé hasta qué punto merecía su sacrificio.

Segundo, más una evidencia que una impresión: a medida que sus años transcurren, Cervantes, más hay que decir de usted, porque su imagen se ha convertido poco a poco, en virtud de su obra literaria y de la magnitud de sus desdichas domésticas, en una ima-

gen pública. Su infancia y su adolescencia no parecen haber tenido, como en muchos otros artistas, una dimensión historiable. De hecho, usted es un escritor de la madurez del hombre y acaso también de su vejez. De ahí la nostalgia que se respira en sus páginas, colmadas de una indescriptible, inanalizable sabiduría de la vida.

No sé qué opinaría usted de este libro. Quiero confesarle que a menudo me he sorprendido a mí mismo jugando a ser usted que lo lee, fingiendo que yo soy usted que lee y sonríe, como tantas veces lo he sorprendido en su *Quijote*, con una humana, demasiado humana sonrisa indulgente. Para empezar, imagino que pese a la conciencia que usted tenía del valor de su obra, le sorprendería cuánto llegó usted a importar a la posteridad, sin embargo de que el sabio erudito inglés omite por principio todo juicio crítico acerca de su obra. Le molestaría sin duda que se hayan publicado una vez más los rumores acerca de la vida privada de las cinco mujeres que vivieron con usted en Valladolid cuando la corte se estableció en ella. Cuánto estuvo usted a merced de la pobreza nos lo dice cada página del libro. Abundan en su vida, al igual que en la de un escritor ruso que mucho lo amó y admiró, llamado Dostoyevski, los acreedores y deudas, la ronda de fiadores: "El 3 de noviembre, año de 1590, tuvo necesidad de tela ordinaria para cubrir su desnudez, y la obtuvo de Miguel de Caviedes y Compañía, en Sevilla, no empero, antes de que su amigo Gutiérrez lo fiase por el precio (diez ducados) y no sin que Gutiérrez hubiera firmado la escritura de fianza ante cuatro notarios, formalidades suficientes para garantizar el pago de la deuda nacional". No sé qué importancia dio usted a las palabras del censor Márquez Torres, que preceden a su segunda parte del *Quijote* y que en este libro sobre usted son subrayadas: según ellas era conveniente mantenerlo a usted en la pobreza para que enriqueciera a España y a la literatura. Quizá usted acató esta sentencia como un elogio, como el reconocimiento de una virtud, emparentada a la voluntad de sacrificio del soldado y del caballero andante. A mí, queridísimo amigo, me ha dado mucho qué pensar. Esta injusticia —porque me parece una injusticia más— nos convierte entonces a

nosotros, los beneficiarios de su obra, en deudores de una deuda impagable y eterna, y en verdugos por principio de todos los artistas del presente y del porvenir. No se trata de adularlos tampoco: yo, como usted, considero la adulación uno de los mayores vicios humanos; se trata simplemente de evitar toda forma de servilismo y de tortura y represión. Usted tuvo que disfrazarse mucho para decir las verdades: por eso quiso tanto a los locos y se expresó por medio de ellos. Y yo quiero confesarle una, amigo mío: que yo reconozca la injusticia detrás de las palabras del censor Márquez Torres no significa que haya resuelto mi problema de una vez y para siempre en esto de la relación entre sufrimiento del artista y calidad del producto artístico, relación que daría lugar a toda una sesuda reflexión acerca de lo que pedantemente he dado en llamar "economía política de la escritura". No la he resuelto porque encuentro algo de razón en las palabras condenatorias del censor. Yo leo y releo y disfruto de su gran libro y sé para mí que sin esa suma de miserias de su vida habría sido quizá más difícil para usted llegar a una transformación que fuera —como llegó a ser en efecto— una más alta forma de existencia. Esté usted tranquilo, amigo mío, que por méritos propios, su "hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno" es para la posteridad el seguro fiador de su gloria.

Lo abrazo con la amistad que supo darme.

Vladimiro.





## La leyenda de la mancha. Que trata de lo que pasó a un grupo de músicos que descubrió la novela del *Quijote* a casi 400 años de su publicación

CECILIA COLÓN

Cuando el maestro José Francisco Conde me invitó a formar parte de este coloquio alrededor de la figura de Don Quijote de la Mancha, inmediatamente mi cabeza se puso a trabajar en encontrar un tema explotable. Sin embargo, al poco tiempo me llegó una pregunta que coartó todas mis buenas intenciones. ¿Qué no se ha dicho ya sobre el Quijote? Los grandes escritores y críticos como Azorín, Unamuno, Alfonso Reyes y muchos más, han llenado infinidad de cuartillas tratando el tema desde muchas aristas, desde todos los ángulos. En torno a Cervantes y la gran obra que lo inmortalizó, se han escrito desde monografías breves y sencillas hasta tratados voluminosos y sesudos. Ante estos pensamientos, la ponencia parecía ya una tarea titánica. ¿Qué podía agregar yo que no se hubiera dicho ya?

Justo en ese momento de reflexión y frustración, una melodía que escuchaba mi hijo y me llegaba como un eco lejano logró captar mi atención... "Si acaso tú no ves más allá de tu nariz..." Pero la línea que me obligó definitivamente a oírla fue: "Amigo Sancho, escúcha-

me, no todo tiene aquí un porqué, un camino lo hacen los pies". Por supuesto, esa canción hablaba del Quijote, el mismo al que yo andaba buscando.

Al fin tenía mi tema: Es cierto que sobre esta figura literaria se ha escrito y dicho mucho, sin embargo, en cada generación ocurre que los jóvenes empiezan a descubrir a los escritores que nos han heredado legados importantes, paradigmas a seguir como *El Quijote* y son precisamente ellos, los jóvenes, quienes nos renuevan estas lecturas con sus puntos de vista.

Mägo de Oz es un grupo español integrado actualmente por ocho personas cuya trayectoria data desde 1989. Ha habido varios cambios de integrantes en el grupo, pero los que ahora lo forman, ya tienen doce años juntos. En 1998, cuando eran sólo seis, hicieron un disco llamado *La Leyenda de la Mancha* y, obviamente, los personajes centrales de las canciones son Don Quijote y Sancho Panza. ¿Por qué me parece interesante este hecho? Por dos razones fundamentales: la primera, por el homenaje que se le hace a Cervantes, a los personajes de su novela y al mundo de aventuras que el grueso texto encierra. La segunda razón es porque gracias a esta música, algunos chicos que la oyen buscan el original para conocerlo, es decir, buscan la novela de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* para saber qué tiene de especial este personaje literario que un grupo de música moderna le dedica todos los temas de un disco.

Ahora bien, ¿por qué el título de *Leyenda de la Mancha*? Realmente cumple con las características del género, pues nos da un punto de vista de una época pasada y se mezcla la realidad con los hechos sobrenaturales, en este caso, salidos de la imaginación de Don Quijote. Al leer esta novela, nos enteramos de lo que hacía, vivía y sentía la gente de aquellos siglos que ahora nos parecen tan lejanos, se han rescatado costumbres, dichos y toda una forma de ver la vida, además de que el texto ha trascendido a tal grado que todos los hispanohablantes estamos celebrando ahora el gran cumpleaños del Quijote, de ese personaje literario que ya se convirtió en una leyenda.

En el disco, después de los títulos de cada una de las trece canciones que lo forman hay una pequeña explicación del asunto que van a tratar, igual que se hace en la novela, donde luego del número de cada capítulo, se indica el tema a tratar. Así tenemos que la primera canción se llama "El santo grial" y agrega: "Que trata de las novelas de caballerías que Alonso Quijano eligió para ocupar su tiempo y dormir su mente. Todos buscamos un grial, ¿no?". La segunda es "La Leyenda de la Mancha, que trata de la locura de Don Quijote. Una tierra al norte del tiempo y al este de la realidad. ¿Quién está loco y quién cuerdo?. Quizás los locos se han creado un mundo paralelo al ver cómo está dirigido el nuestro". Otra canción interesante es "Noche toledana, que trata de cómo Don Quijote, resuelto a salir por los caminos se arma caballero en una venta, confundíendola con un castillo y al ventero, con un alcalde". En fin, son sólo ejemplos de lo que la gran novela española sigue inspirando en esta actualidad. Es cuando nos damos cuenta de que sigue estando de moda y muy vigente a pesar de sus primeros cuatro siglos de vida.

La influencia del *Quijote* es tal que aunque se quisiera abarcar en su totalidad resultaría imposible por la cantidad de temas y situaciones que maneja a lo largo de toda la historia. Por este motivo, Mågo de Oz selecciona los hechos más importantes o los que llaman más su atención para explotarlos a lo largo del disco. Comienza con la razón por la que Alonso de Quijano se vuelve loco: la excesiva lectura de novelas de caballerías, mismas que acaban con su cordura. ¿Será por esto que la Santa Inquisición prohibió la lectura del *Quijote* y su entrada a la Nueva España? Los libros se convierten en la puerta por la que tenemos acceso a otro mundo y a otra realidad:

Existió una tierra al norte del tiempo, al este de la realidad,  
donde los libros abren la puerta a un mundo por llegar.  
Si duermes tu mente y dejas tu alma volar  
caballero serás y tus sueños se harán realidad.

*La Leyenda de la Mancha.*

Efectivamente, ¿acaso los libros no son como un boleto para viajar? Con ellos nos podemos ir a cualquier época, a cualquier lugar del mundo o fuera de él, al pasado, al futuro, no hay problema con la transportación, es segura y de clase premiére. Podemos cabalgar junto a Sancho Panza y Don Quijote con sólo abrir el libro y vivir con ellos todas las aventuras que la mente ofuscada y llena de creatividad de don Alonso Quijano vive junto a su escudero. Esos mismos libros que lo hicieron desvariar son ahora como una invitación al viaje y ¡quién sabe! si a la locura también, esa locura que atenta peligrosamente contra la monotonía cotidiana de todos los días.

Otro tema interesante y que es, tal vez, la canción más famosa del disco se titula "Molinos de viento", quizás también porque es la aventura más conocida del Quijote, precisamente porque nuestro personaje ya no ve el mundo con los ojos de la realidad sino con los de la imaginación; consecuencia lógica de quien ha cambiado sus referentes y sus puntos de vista:

Si acaso tú no ves más allá de tu nariz  
y no oyes a una flor reír.  
Si no puedes hablar sin tener que oír tu voz  
utilizando el corazón.  
Amigo Sancho, escúchame, no todo tiene aquí un porqué  
y un camino lo hacen los pies.

*Molinos de viento.*

¿Cuántas veces no quisiéramos ver la vida y nuestra propia realidad, que en ocasiones resulta agobiante, con esos ojos? Quisiéramos dejar salir a flote con más frecuencia la imaginación para resolver esta realidad de otro modo, para hacerla más vivible y menos difícil. ¿Cómo sería este mundo si lo viéramos de otra manera? Acuérdate, lector, que aquí, en esta oportunidad, sí se vale elucubrar, sí se vale huir a mundos diferentes en donde las reglas de la lógica no son y son las que tú quieras poner.

Obviamente, no podía faltar el tema de la amistad. Sancho y el Quijote son los amigos que viven juntos durante mucho tiempo, que



se ayudan en todo, que se apoyan, incluso en las circunstancias en las que hay más peligro o son más difíciles; allí están, siempre juntos, el uno al otro tolerándose en la convivencia diaria, continuamente prestos a ayudarse en lo que le suceda al otro. Mago de Oz les dedica "Dime con quién andas":

Si oyes en la noche la voz de la soledad y el rumor  
que ha llegado el tiempo de ser dos... ¡Aquí estoy!  
Ten mi mano, apriétala bien. Ten mi hombro, apóyate en él,  
y adonde nos lleve el viaje iré, contigo iré.

Y en tu descanso seré el reposo y en tu camino seré el andar  
y al sol mandé avisar a la brisa que haga saber, nuestro caminar.  
No es más rico el que tiene más  
sino el que menos ha de necesitar.

*Dime con quién andas.*

Es una canción-homenaje a la amistad, a ese Sancho Panza que siempre está con nosotros, listo para acudir en nuestro auxilio en caso de necesitarlo. Es la canción para ese amigo, para ese cuate que jamás nos ha dejado y que nos ofrece su mano y su hombro como el apoyo que requerimos en todo momento, en las buenas y en las malas.

El amor no podía faltar, si don Quijote pasa aventuras sin fin siempre pensando en brindarlas a su amada Dulcinea, Mago de Oz le canta a Maritornes:

Por ti, cariño, encogería la noche al tamaño de tu cama  
y compraría tus caricias pagando con besos mi libertad.  
Por ti, cariño, perdería mi orgullo en la trastienda de mi alma,  
y saciaría mi venganza bebiendo como un loco en tu boca después.  
Porque al rozarte siento miedo, amor, de despertar y no oír tu voz.  
Y que al llegar el alba a tu ventana, abra los ojos y sólo esté yo.

*Maritornes.*

Envuelto por el erotismo de la noche, Mägo de Oz declara su amor a Maritornes, le dice todo lo que sería capaz de hacer por ella y lo que pasaría si ella no estuviera. Es la ilusión del amor la que dicta esta canción, es ver el mundo ahora con los ojos del amor. Del mismo modo en que Don Quijote le habla dulcísimas palabras a Maritornes confundiéndola con la princesa de un castillo que va a ofrecerle su amor y que él rechaza de la forma más dulce y galante por no serle infiel a su amada Dulcinea, así esta canción recuerda todo lo que un hombre será capaz de lograr por conseguir el corazón de su dama:

Quiero perderme en la jauría de tus labios  
tormento es tu boquita de miel  
enjaulé mi alma en tu linda armadura  
forjada con tu cuerpo y tu piel.

*Maritornes.*

Pero después viene la desilusión que conlleva el darse cuenta de que la realidad es diferente a la fantasía:

Viéndose sumido en tales pensamientos  
Don Quijote no acertaba a ver  
que la destinataria de tanto halago  
no era quien creía ver.  
Era Maritornes, la moza asturiana,  
tuerta del ojo y del otro no muy sano  
que yendo al encuentro de su amante arriero, se topó con él.

*Maritornes.*

¡Pobre Don Quijote!, el recuerdo de su Dulcinea es tan grande y fuerte que le sirve de escudo para rechazar a la que cree que va por él, a la moza asturiana que busca al arriero. El final de esta aventura no es muy bueno para Don Quijote, pues en cuanto el arriero se da cuenta de que él le habla ternezas a Maritornes y creyendo que la está enamorando, salta como una fiera sobre él y lo golpea feroz-

mente sin importarle que el pobre Don Quijote estaba bastante molido ya de su aventura anterior.

“El templo del adiós” anuncia el final de la novela de Cervantes. La melodía habla justamente del encuentro que tuvo Don Quijote con el Caballero de la Blanca Luna, que no es otro sino el Bachiller Sansón Carrasco, su vecino de La Mancha, quien preocupado por la salud de don Alonso Quijano, finge ser otro caballero andante que pelea contra él. La lucha se lleva a cabo y la pierde Don Quijote. Esto marca el final de todas sus aventuras, pues ahora tendrá que quedarse un año en su casa, dedicándose al trabajo en el campo. Muy triste, nuestro héroe no tiene otro camino que hacer lo que él mismo se impuso, pues como caballero andante tiene palabra y ésta vale más que todo el oro del mundo, más que todas las haciendas e ínsulas de la tierra:

Cuentan que estando cerca el final de su viaje vio llegar  
una silueta, que con el sol su armadura hacía brillar...  
Todo lo que empieza tiene un fin y es la razón de la vida,  
todo lo que has aprendido de amistad y amor  
en tu alma quedará.  
Ya todo está hecho y ahora te aguarda mi reino:  
Duerme, duerme.  
Monta a Rocinante y emprended camino hacia la luz,  
es tiempo de regresar.

*El templo del adiós.*

El término de la novela se acerca y Mägo de Oz lo interpreta como el círculo normal de la vida, sin embargo, todo lo vivido, todo lo sentido allí quedará guardado y almacenado en el alma, como parte de un equipaje que cada quien llevará en el último y definitivo viaje.

Finalmente, sucede la muerte de Don Quijote. Regresa a la cordura y se cierra el ciclo. El disco termina y la vida de nuestro personaje también. Sin embargo, la desaparición física de la gente de igual forma conlleva a otros sentimientos de nostalgia y añoranza, esa desesperación por ver, aunque sea sólo una vez más, a ese ser que

se nos fue, para decirle lo que sentimos por él, lo que no alcanzamos a decirle en la despedida final. ¿No será quizás ese sentimiento el que nos queda cuando llegamos a la última página de la novela y no le dijimos al Quijote lo que sentimos por él después de acompañarlo en tantas aventuras?

En la canción "Réquiem", Mägo de Oz se despide así:

Ahora que tú ya no estás aquí siento que no te di  
lo que esperabas de mí.  
Ahora que todo terminó, a quien de mí te alejó  
yo le quisiera pedir  
que me deje sólo un día más para poder hablar  
de lo que eras para mí,  
que me deje disfrutar  
de tu voz, y contemplar  
tus ojos una vez más.

*Réquiem.*

Nuevamente las ganas de querer cambiar el destino final son las que guían la letra de esta canción. ¿Por qué no se lo dijimos en vida? ¿Por qué tuvimos que esperar a que ese alguien tan especial muriera para decirle lo que significaba para nosotros? ¿Acaso sólo vivimos de ilusiones? ¿Acaso no podemos resolver nuestra realidad de otra manera, siempre tenemos que echar mano de los sueños?

"Ancha es Castilla" es el epílogo del disco y la conclusión de Mägo de Oz respecto a *Don Quijote de la Mancha*, es también una invitación a querer cambiar este mundo que nos tocó vivir, tal vez dejarnos llevar un poco por esa locura a la que no le permitimos salir sin saber por qué razón. ¿Acaso es malo soñar? ¿Siempre tenemos que estar despiertos y sentir lo mismo? ¿Qué pasaría si, como hizo Don Quijote, cambiamos nuestro destino al empezar a ver la vida con los ojos de la imaginación y el corazón?

"Ancha es Castilla" es el mensaje, en forma de canción, que este grupo de músicos llamado Mägo de Oz nos deja luego de haber leído la novela del *Quijote*, a casi 400 años de su publicación:

Todos soñamos con ser  
un caballero y tener  
algo por lo que luchar  
y un amor que defender.  
Si tienes un ideal o un principio,  
defiéndelo y aférrate a él,  
alguien escribió que la vida es sueño,  
y los sueños, sueños son.

*Ancha es Castilla (Epilogo)*



## Don Quijote: Una mirada a Don Miguel de Cervantes

---

YVONNE CANSIGNO GUTIÉRREZ

“Marinero soy de amor y en su piélago profundo  
navego sin esperanza de llegar a puerto alguno...”  
(Capítulo XLIII)

[ logio histórico merece Don Miguel de Cervantes desde su memorable edición del *Quijote* publicada por la Real Academia Española en 1780. Pero conviene recordar que desde la impresión de 1605, un número interesante de reediciones al castellano han sido el testimonio de que el libro ha crecido con su lectura y ha enriquecido la imagen de Don Miguel de Cervantes. No intento retomar reflexiones que literatos y especialistas en el tema han evocado en estos tiempos y al paso de los siglos desde todos los puntos de vista posibles. Sin embargo, como lectora convencida de esta espléndida e inmortal novela de Cervantes, me gustaría imprimir un sello personal y dilucidar nuevamente expectativas de ficción y de vida resucitando el curioso genio de Don Miguel de Cervantes con motivo del Bicentenario del *Quijote*.

Evocar la modernidad de la novela cervantina, es rememorar el humanismo español del siglo XVI, y conceder la posibilidad de la aparición de los más extraordinarios personajes de la civilización europea. Para muestra, son suficientes algunos botones de policromía,

como Juan Ruiz de Alarcón, Pedro Calderón de la Barca, Vasco de Quiroga y Bartolomé de Las Casas, hombres todos de la cultura, unidos por el denominador común de redescubrir "lo humano del hombre", es decir, las notas diferenciales que hacen de ese extraño ser, algo distinto.

En ellos campea una dosis fecunda de redención, que hace recordar el cristianismo primitivo, aquel en el que no había dogmas ni intransigencias de ninguna índole, sobre todo tratándose de comprender y excusar al "pecador" para que sea capaz de expresarse en lo creativo, volcando por lo mismo su esencia espiritual, por ello, resultan fascinantes algunas líneas que Fray Bartolomé escribe en el capítulo XLVIII, del libro I de su maravillosa *Historia de las Indias*, como si lo que estuviéramos leyendo fuese más un libro de aventuras, con el sentimiento propio de que la realidad, siempre supera de algún modo a la fantasía:

"Parecían grandes humos y grandes poblaciones, y las tierras muy labradas, por lo cual determinó de se bajar a este puerto, el cual era como una escudilla, y cuando estuvo frontero de la boca del Sur, halló una entrada de un río que tenía de anchura tanto que podía entrar por ella una galera, por tal manera que no se vía hasta llegar a ella, entrando por ella, cuanto longura de la barca".

En este pasado familiar, no se excluyen Hidalgos venidos a menos, aventureros incorregibles o frailes místicos. Surge así una pléyade sin par, de seres desadaptados, todos ellos hijos de un Imperio que logra la supremacía con el descubrimiento de América y que de pronto, la pierde por el fanatismo, disfrazado de fatalidad; un ejemplo es la derrota de la Armada Invencible de Felipe II, resultado inicial de las marismas, y final de la osadía inglesa.

Toda esa fuerza encerrada en una civilización producto de múltiples cruzamientos: iberos, celtas, godos, visigodos, cartagineses, griegos, romanos, árabes, legó un esplendor que no alcanzó a manifestarse, por la brevedad del tiempo, y que, sin embargo, perduró en



el alma individual del ser humano, con el don irreprimible de su propia grandeza y de su ineludible nostalgia.

El nuevo Continente, se convirtió así en la ansiada realidad que desahogaba las pasiones de "supuestos conquistadores", pero también, en la llaga supurante que requería de paciencia y amor en los hombres de bien.

El Siglo de Oro se comprende como el cúmulo de toda esa enormidad de inquietudes, convertido en Teatro, Danza, Música, Escultura, Pintura y Literatura. Por fin, las caudas de la Inquisición, menguaban lo suficiente como para dejar volar al espíritu; se abría la compuerta mínima para que personalidades como "El fénix de los ingenios", Lope de Vega, hicieran de la escena un parto fulgurante de emociones y vivencias. Como ocurre con las obras maestras como *Hamlet*, *la Iliada* y *la Odisea*, *La divina comedia*, *El Cid*, *Las mil y una noches*, obras que se recrean a sí mismas con el paso del tiempo.

Con esta idea, en el año de gracia de 1547, el 25 de septiembre, porque aun cuando no parece haber certeza, el santoral era definitivo y ese día de San Miguel, nació en Alcalá de Henares, un niño entre hermanos, sin visos de superioridad, que estudió poco y vagó mucho, pero que dicho por él mismo: "*leía hasta los papeles que hallaba tirados en la calle*"; aventurero audaz, como buen español. Amigo de riñas y cuyo oficio pronto, se resolvió en la guerra. Esta figura que se convertiría en Don Miguel de Cervantes Saavedra, participó con el ejército de Don Juan de Austria, en la famosa batalla de Lepanto, en la que además, quedó impedido del brazo izquierdo, lo que por fortuna no lo cohibió de escribir.

Tras el cautiverio, a su regreso a España, Cervantes se convirtió en recaudador de rentas, pero la intriga de los mediocres, hizo que fuera a dar a la cárcel. Allí comenzó el prodigio amanuense de la escritura del "*Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*".

Pero el auténtico Quijote de las aventuras, las salidas solo y con escudero, la gracia, el donaire y la vulgaridad de Sancho Panza, las múltiples visitas a Las Ventas, el soñador de la noche en que le arman Caballero, el de las historias de amor; de golpizas y de mantea-

dos, en la lucha contra cabras y molinos de viento, es el alma misma de ese hombre superdotado de la mente y las emociones, genio por antonomasia, que inmortalizó lo que amaba: el paisaje castellano.

De haber venido a América, como él mismo lo pretendió varias veces, tal vez hubiera escrito a la manera de "El Inca" Garcilaso de la Vega, pero nosotros habríamos perdido, para siempre, el solaz, la risa a carcajadas, el dolor, la ternura, el llanto, el asombro de la más extraordinaria Novela de todos los tiempos; y con ello, el remedio a todos nuestros males contemporáneos y a nuestras enfermedades de época.

Sólo que se hace indispensable aclarar las afirmaciones, porque de otro modo, éstas no son tales. ¿Qué es lo que tiene de extraordinaria esta novela? Libros de ese género hay cientos, miles, y además, escritos en las más variadas y ricas lenguas. ¿Qué es lo que hace de *El Quijote*, el libro más traducido a todos los idiomas, después de La Biblia? ¿Por qué lo mismo lo disfruta un chino del siglo XIX, que un francés del momento en que se escribió La Enciclopedia?

Por lo que va a la segunda parte de esa pregunta, una de las glorias mayores de este libro incomparable, está en ese anhelo incontenible de libertad, que campea en todos los escritos de Cervantes. Tres veces encarcelado en su propio país; cinco años en cautiverio en Argel, por parte de los moros y otras tantas injusticias más, como su fracaso matrimonial y la incomprensión de su propia hija, por otro lado explicable, convierten a nuestro autor en un amante íntegro de la plenitud, de no depender de autoridades injustas, de parientes incapaces, de sultanes o emires ganadores de guerras, pero no de la conciencia propia. Don Miguel, no se anticipa únicamente a los enciclopedistas franceses, sino también a los anarquistas de los siglos XIX y XX, a Rousseau, a Voltaire, pero también a Alejo Carpentier o a Carlos Fuentes.

Esa es la nota de un genio; vive todas las épocas; plantea cuestiones que habrán de venir en tiempos alejados, y por ello, resulta incomprendido y vituperado. Sin embargo, sus personajes novelescos, curiosos, pintorescos o convencionales, sabios, vulgares o coti-

ejercen seducción en los lectores transformándose en héroes y alcanzando su universalidad.

Las novelas se han escrito desde entonces, el mundo ha dado vueltas, guerras, abusos, pero también con amor y comprensión. *Quijote* sigue su marcha "desfaciendo entuertos". Es que esa largada y enjuta, se ha convertido en punto de referencia, en todas las lenguas, en cualquier latitud. Ello no significa que la humanidad haya dado a la tarea de leer las andanzas de tan ilustre personaje, o que cualquiera sepa al detalle lo ocurrido en algún capítulo; el asunto es mucho más simple: *La libertad no se vende ni por todo el oro del mundo*.

*Quijote* es una novela de carácter inventivo, ágil, agudo, así como el calificativo de ingenioso, donde la amistad y el amor pintan las acciones de los personajes.

La eternidad del *Quijote* se debe también a esa potencia de lenguaje que hace de la novela no solo un caudal de anécdotas de sabiduría y ficción, sino también el portento de un lenguaje elegante y valiente, que habla sin tregua desde La Mancha, Aragón y Cataluña, hasta América e inclusive, por todo el mundo.

Como se habla de *Don Juan*, *Hamlet*, la *Divina Comedia*; *El Quijote* se toma como punto de referencia de idealismo, acatamiento a la ley o libertad, aunque también, de locura, extravagancia y orgullo, pero si ponemos en una balanza cualidades y defectos desde luego en el vocablo *Quijote* apabulla lo positivo.

Entendadora además, la idea de los tiempos en la novela. Los siglos se adelanta como en muchas otras cosas, a los tiempos modernos, porque nunca narra de un modo lineal; todo lo que ocurre, puede estar refiriéndose a algún suceso del momento, y especialmente, narra su cautiverio en Argel, para después irse a la narración de sucesos que habrán de venir y a los que, desde luego, se cubren en un velo de misterio.

La Segunda Parte del libro, escrita gracias al reto que le lanzó el mismo o verdadero Alonso Fernández de Avellaneda, hace de ciertos personajes, que ellos ya conocen a Don Quijote y a

Sancho Panza, como si en él, hubiera un miedo inconsciente o vívido de que le robaran sus figuras, tan amadas y fijas en su orbe creativo.

Si observamos con atención, la duración real de vivencia cronológica de la Novela, no excede los siete u ocho meses, con las tres salidas, los recesos y la muerte, tan esperada, y a pesar de ello, nos hace sentir que todo aquel conjunto es infinito y profundo.

La lectura de tan ilustre texto, nos sumerge a honduras abismales en donde la presión es tan aguda, que las lágrimas aparecen espontáneas, luego de habernos reído y divertido también, sin limitaciones, pero ello se debe, sobre todo, a lo que Miguel de Unamuno, el más brillante y profundo de todos los miembros de la generación del 98, habrá de escribir en su obra sobre *Don Quijote y Sancho*, refiriéndose a que el drama de nuestro personaje, es la misma tragedia que ha vivido España desde siempre; a saber, el producto del nudo gordiano que la Contrarreforma heredó a esa tierra prodigiosa.

Por un lado, se encuentra la realidad tal como la percibimos, así como sucede, pero por el otro, la religión sembró en el español un anhelo espiritual de perfección que se manifiesta de múltiples maneras, hasta llegar a una negación casi absoluta de que en verdad sucede.

A título documental, "*El español siempre está en guerra*", afirmaba Unamuno; la gente común en una lucha fratricida como habría de mostrarlo la Guerra Civil, de 1936 a 1939, sufrió en carne propia lo que vivieron el Rector de la Universidad de Salamanca; los pensadores, intelectuales y artistas, en una lucha interna encarnizada y sin solución, que revela esa tristeza intrínseca del peninsular ilustrado. Las experiencias en la vida del español, afirman su necesidad de negar la evidencia, porque ésta lastima demasiado, es una llaga que debe evitarse afirmando que en lugar de ella, está un diamante deslumbrante y cuya brillantez contagia a todo lo que lo circunda.

Por eso nació la leyenda de que un "ingenuo" Miguel de Cervantes, había escrito una obra que él mismo no alcanzó a entender, lo cual resulta del todo insostenible. Muy por el contrario, fueron tales las

claves no develadas por nuestro amado Cervantes, que aún hoy día, sus exegetas se desvelan, haciéndose trizas por saber lo que nos quiso decir. Algunas narraciones, coinciden de manera espacial y temporal con la realidad, como es el caso del cautiverio en Argel, tras la Batalla de Lepanto; pero otras muchas, rompen el molde de las cronologías, para desfilar solitarias como entidades formidables, nacidas de la pura creación.

Don Quijote quiere una realidad ultrasensible, porque la que tiene enfrente, de amas, barberos, sobrinas, bachilleres y curas, no le sirve para nada.

El colmo está quizá en la presencia misma de Aldonsa Lorenzo con aliento de ajos y cebollas, desaliñada y sucia, con un lenguaje soez y malhabido, que Don Quijote, atribuye a "*obra de encantamiento, de algún mago enemigo de él*"; en otras palabras, cómo va a ser posible que la mujer, quintaesencia de la finura y la exquisitez, pueda presentarse como un verdadero mamarracho, en la realidad contingente, así como la vemos todos los días, tal vez arreglada y perfumada, pero vacía y obtusa en sus razonamientos y en sus expresiones, o con intenciones malsanas, cuando nosotros deseamos que sea la representación de lo virginal y lo puro.

El romanticismo hispanoamericano, habrá de heredar con mucha mayor fuerza, esa idealización que le heredó el barroco español. Si escuchamos un poema del siglo XIX en México, Perú o Venezuela, la mujer que se describe allí, no tiene absolutamente nada que ver con alguna de carne y hueso, es sólo la invención de una mente mórbida, que da forma a sus propias ideaciones y las endosa a cualquier representante del sexo femenino, convirtiéndola en Musa perdiendo la cabeza, por completo. En lo cotidiano, se viste de cualidades y bellezas a la mujer, para poder sobrevivir de las embestidas de los propios monstruos.

Todo lo anterior, no significa que estos contrastes no se den en otros pueblos, latitudes y escritos; basta recordar, por ejemplo, que los eslavos son ardientes y contradictorios; allí están como muestra Tolstoi y Dostoyevski, pero el caso del alma española que estamos

analizando, además de mucho más cercano, porque en realidad es nuestro, o somos nosotros mismos en un elevado porcentaje, nos permite saber por qué el *Quijote* es de esa manera y no de otra. Ya Ortega y Gasset, lo decía de la siguiente forma:

“No sabemos por qué, una semejanza oculta nos hace aproximar el espejismo sobre las calcinadas rastrojeras y las comedias en el alma de los hombres”.

La novela de Cervantes nos obliga ahora a volver sobre el asunto. Algo nos quedaba en el aire, vacilando entre las estancias de la venta y el retablo de maese Pedro. Este algo era nada menos que la voluntad de *Don Quijote*. Podrán a este vecino nuestro quitarte la ventura, pero el esfuerzo y el ánimo es imposible. Serán las aventuras vahos de un cerebro en fermentación, pero la voluntad de la aventura es real y verdadera, o como lo dijo Martín de Riquer en *Cervantes y el Quijote*, “la sublimación o idealización de los libros de caballería”.

Ahora bien, la aventura es una dislocación del orden material, una irrealidad.

En la voluntad de aventuras, en el esfuerzo y en el ánimo nos sale al camino una extraña naturaleza biforme. Sus dos elementos pertenecen a mundos contrarios: la querencia es real, pero lo querido es irreal. ¿Cómo hay modo de que lo que no es —el proyecto de una aventura— gobieme y componga la dura realidad? Tal vez no lo haya, pero es un hecho que existen hombres decididos a no contentarse con la realidad. Aspiran los tales que las cosas lleven un curso distinto: se niegan a repetir los gestos que la costumbre, la tradición, y, en resumen, los instintos biológicos les fuerzan a hacer.

Estos hombres los llamamos héroes. Porque ser héroe consiste en ser uno, uno mismo. Si nos resistimos a que la herencia, la circunstancia nos impongan unas acciones determinadas, es que buscamos asentar en nosotros, y sólo en nosotros, el origen de nuestros actos.

Cuando el héroe quiere, no son los antepasados en él o los usos del presente quienes quieren, sino él mismo. Y este querer ser él

mismo es la heroicidad, es un perenne dolor en la vida, un constante desgarrarse de aquella parte de sí mismo rendida al hábito, prisionera de la materia y del mismo gozo de transformarse en héroe.

Hablar de la heroicidad naoha, evoca la figura de Cuauhtémoc, el cual acepta su realidad, y no es capaz de defender a su pueblo y le pide a Cortés que tome el puñal que lleva en el cinto y lo mate; el heroísmo está en pagar con la vida, lo que no se supo salvaguardar; pero para ello, tiene que entrar al mundo mágico-religioso de la muerte; Cervantes, en cambio, frente a la evidencia, a los hechos, a la esencia misma y a las ideas, transmuta todo lo que ve, se da cuenta que ha topado con materia tan sólida, como la cárcel y el cautiverio y entonces se libera a sí mismo modelando su propia materia, a partir de la infinita fantasía de un personaje enloquecido por la cultura, por los libros. Nadie ha descrito de manera tan formidable, lo que los libros hacen en nosotros, al avivar la fantasía.

Para llegar al deleite mismo de *Don Quijote de la Mancha* se revela el idealismo de don *Quijote* y el materialismo de *Sancho Panza* contraste enigmático y necesario que enriquece gradualmente cada aventura descrita con tal estilo que nos enorgullece.

Quién, con verdadera pasión, no se ha pasado una noche en vela, por saber el desenlace de una gran novela, de un libro de ciencia, de poemas sublimes. La lectura permite ser uno mismo, encontrarse a sí mismo en las tramas de los grandes escritores de todos los tiempos, departiendo momentos mágicos.

De hecho "*Olvidábaseme de decir...*" con esta nota afectiva de *Don Quijote* que la novela deja dicha herencia y evoca en suspiros cada historia revelando la pericia del escritor.

Pero no se pueden olvidar la mención de algunas otras obras de nuestro admirado Cervantes; las *Novelas Ejemplares* en su exposición disimbola, reflejan, sin embargo, los mismos valores, semejantes ideales. La locura de "*El Licenciado Vidriera*", anuncia al Quijote; "*Rinconete y Cortadillo*" satirizan y juzgan con fuerza a la sociedad de su tiempo. Algo en verdad magistral, que no debemos olvidar, Cervantes escribe al unísono, "*Los trabajos de Persiles y Segismundo*"

y la segunda parte de lo que él mismo habrá de titular ahora (1614-1615) "*El Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*". El reto falaz de Avellaneda, caló muy hondo, y Cervantes, presintiendo su próximo fin, como todos los genios, aprieta el paso —esto lo he testimoniado en vidas de ejemplo— y declara que él mismo conoce la imprenta en la que fue publicado el apócrifo, y que ésta se halla en Barcelona misma.

¿Cierto o imaginario? Don Miguel va contra el tiempo, se trata de noches enteras en vela, el descuido de sus mismas obligaciones, de su persona, pero los libros deben ser concluidos, y el milagro del esfuerzo, se realiza, la segunda parte del Quijote, se edita en el año de gracia de 1615, meses antes de que llegue la muerte entonces ya tan deseada, porque se ha cumplido con la sagrada labor. Por eso mismo, en la dedicatoria de "*Los trabajos de Persiles y Segismundo*" al Conde de Lemos, Cervantes expresa con maestría lo siguiente:

"Aquellas coplas antiguas, que fueron en su tiempo celebradas, que comienzan diciendo: puesto ya el pie en el estribo, quisiera yo no vinieran tan a pelo en esta mi epístola, porque casi con las mismas palabras las puedo comenzar: puesto ya el pie en el estribo con las ansias de la muerte, gran señor, ésta te escribo.

Ayer me dieron la extremaunción, y hoy escribo ésta; el tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan, y, con todo eso, llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir, y quisiera yo ponerlo corto hasta besar los pies de Vuestra Excelencia: que podría ser fuese tanto el contento de ver a Vuestra Excelencia bueno en España, que me volviese a dar la vida. Pero si está decretado que la haya de perder, cúmplase la voluntad de los cielos, y, por lo menos, sepa Vuestra Excelencia este mi deseo, y sepa que tuvo en mi un tan aficionado criado de servirle, que quiso pasar aun más allá de la muerte mostrando su intención."

Con *El ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*, Miguel de Cervantes se consagra con gran solemnidad para siempre y domina el espíritu de un escritor universal que nos mira en cada una de las lecturas y aparece como un espectro mágico visible e invisible.



## Bibliografía

Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV Centenario, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2005, 1248 pp.



## Miguel de Cervantes y la primera edición de *El ingenioso Hidalgo de la Mancha*

ÓSCAR MATA

En enero de 1605, cuando apareció la primera edición de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Miguel de Cervantes Saavedra era un venerable anciano que frisaba los 58 años, una edad que pocos alcanzaban en esa época, en la que la expectativa de vida no rebasaba los 35 años. La suya había sido una existencia con más frustraciones y sinsabores que aciertos. “Sé que es alguien más versado en desdichas que en versos”,<sup>1</sup> dice el cura cuando aparece un ejemplar de *La Galatea* durante el escrutinio de la librería del enloquecido Alonso Quijano. Su padre fue un médico, un cirujano menor, que acaso por lo numeroso de su prole —siete vástagos, de los cuales Miguel fue el cuarto— nunca pudo tener una posición económica boyante, o al

<sup>1</sup> Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*. I, 5. México, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2005, p. 147. (Edición del IV Centenario).

menos sana; por el contrario, en 1551 don Rodrigo Cervantes pasó varios meses en prisión, además de padecer el embargo de sus bienes, pues fue incapaz de pagar sus deudas. Ninguno de sus hijos recibió una educación formal, aunque el futuro literato pudo asistir al Estudio de Villa, en Madrid, regentado por el gramático Juan López de Hoyos, quien publicó los primeros poemas de su "caro y amado discípulo" Miguel. En su calidad de hombre de letras, Cervantes aspiró a ser un poeta, un forjador de versos, algo que ciertamente no consiguió, pues sus logros en la poesía son muy modestos; sin embargo, en su faceta de novelista logró ser un poeta en el sentido que le daban los griegos a la palabra: el artifice por antonomasia, el creador de belleza.

Hombre de su tiempo, Miguel de Cervantes se distinguió en el manejo de la espada. Sin embargo, su destreza, lejos de ganarle fama y honores como a tantos otros, le acarreó problemas y sinsabores. Por principio de cuentas, en 1569 hirió en un lance a un tal Antonio de Segura, lo que provocó que se le condenara por rebelión a que "con vergüenza pública le fuese cortada la mano derecha y a destierro por diez años".<sup>2</sup> Cervantes debió huir a Italia, pero la sentencia en contra suya de alguna forma se cumplió, pues pasó once años fuera de su patria, más de cinco de ellos en prisión, y si bien no sufrió la amputación de su mano derecha, sí perdió la movilidad de su mano izquierda. Extraños caminos tiene la vida para llevarnos a nuestro destino. Cervantes pasó una temporada al servicio del futuro cardenal Julio Acquaviva, después se enroló en el ejército y a bordo de la galera "La Marquesa" participó en la batalla de Lepanto, a decir suyo "la más memorable y alta ocasión que vieran los siglos", el 7 de octubre de 1571: Ese día el soldado Cervantes se encontraba enfermo y con fiebre, por lo que su capitán lo eximió de entrar en combate. Cervantes prefirió "morir peleando por Dios y por su rey

<sup>2</sup> Citado por Dámaso Alonso en su biografía de "Cervantes Saavedra, Miguel de" en *Diccionario Bompiani de autores literarios*, t. 1, Barcelona, Planeta-Agostini, 1987, p. 517.

que no meterse so cubierta",<sup>3</sup> como le aconsejaban. Se batió brava, gallardamente, al grado que su valentía le granjeó cuatro ducados más de su paga, amén del reconocimiento de sus jefes y compañeros de armas, aunque "salió herido de un arcabuzazo en el pecho, y de una mano, de que salió estropeado",<sup>4</sup> según el testimonio de otro combatiente. Tras permanecer algún tiempo más en Italia, país al que siempre se refirió con entusiasmo, Cervantes viajó de regreso a España en septiembre de 1575. Llevaba consigo sendas cartas de recomendación firmadas por don Juan de Austria y el Duque de Sessa, ni más ni menos que las principales autoridades españolas en Italia. Con tales avales, el héroe de Lepanto esperaba obtener una buena colocación en la burocracia española. Sin embargo, la galera en la que viajaba fue atacada el 26 de septiembre por una flotilla turca. Miguel de Cervantes fue capturado junto con su hermano Rodrigo y llevado en calidad de esclavo a Argel, donde estuvo prisionero cinco años y medio. Las cartas de recomendación, lejos de ayudarlo, hicieron que sus captores lo creyeran un noble, lo que complicó aún más su crítica situación. En Argel, primeramente fue adjudicado como esclavo al renegado griego Dalí Mamí, quien lo "vendió" al veneciano Hazán Bajá, bey (gobernador) de Argel.

Hazán Bajá fue el segundo marido de Zahara, la hija de Hajji Murad, que se convertirá en Zoraida de la "Historia del cautivo", intercalada en la primera parte de *El Quijote*, y que no pasa de ser la narración de los amores entre una mora y un cristiano. En contraste, en la vida real tuvo lugar una extraña relación entre Hazán Bajá y Miguel de Cervantes, digna de ser mencionada. Hazán "compró" a Cervantes con la idea de que adquiriría un prisionero muy importante, debido a las cartas que Miguel tenía en su poder. Entonces fijó un precio muy alto por su rescate, 500 ducados, que la familia del cautivo no podía pagar. Su madre logró reunir 300 ducados.

<sup>3</sup> Citado por Martín de Riquer en la Introducción a Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, t. 1. Barcelona, RBA Editores, 1994, p. 9.

<sup>4</sup> *Loc. cit.*

dos, pero Miguel prefirió que saliera en libertad su hermano Rodrigo. El futuro novelista, por su parte, nunca cesó en sus intentos por escapar del baño, la prisión donde los turcos encerraban a los cristianos. Organizó y planeó cuatro fugas, pero todas ellas fracasaron, unas por delaciones y otras por traiciones. Cervantes siempre se presentó ante Hazán Bajá como el único responsable, inspirador y promotor de las fallidas fugas. Era tal la entereza del cristiano que el turco en más de una ocasión le perdonó la vida; unos autores dicen que fueron dos, otros que tres. Lo cierto es que cierta vez Hazán Bajá, quien gozaba de una merecida fama de cruel, ordenó que se diera a Cervantes dos mil palos de castigo, pero la sentencia no se cumplió pues muchos, tanto moros como españoles, intercedieron por el cristiano. Entonces Hazán ordenó que se encadenara a Cervantes y se redoblará la vigilancia sobre su persona. Muchos años después escribiría que le pusieron la "cadena más por señal de rescate que por guardarme con ella". Lo cierto es que aún así pudo organizar e intentar un cuarto escape, que fracasó porque un tal Juan Blanco de la Paz, monje dominico que había abandonado los hábitos, delató a los cristianos. En recompensa, Hazán Bajá dio al traidor un escudo y una jarra de manteca, en tanto que mantuvo el monto del rescate en 500 escudos, ni uno menos. Miguel de Cervantes era un preso muy problemático y lo aconsejable hubiera sido doblegarlo a punta de palos o deshacerse de él a la primera oportunidad, aunque fuese con alguna merma. Sin embargo, Hazán Bajá retuvo a Miguel de Cervantes bajo su control, respetando su calidad humana y su precio. La cifra pudo al fin ser reunida por padres trinitarios mediante una recolecta entre mercaderes cristianos, el 19 de septiembre de 1580, cuando Hazán Bajá se disponía a regresar a Constantinopla, una vez concluido su mandato en Argel. Cervantes, "con dos cadenas y un grillo", se encontraba en una de las galeras que transportaba las pertenencias de este moro, de este infiel, que respetó a ese otro infiel, el cristiano Cervantes y mal que bien, reconoció su enorme valor humano, algo que sus compatriotas no hicieron.

De regreso a España, Miguel de Cervantes Saavedra se estableció en Madrid y alternó con gente de letras. Cultivó con poca fortuna la poesía, el teatro de comedia (algunas de sus comedias se representaron entre 1583 y 1587) y la novela, tanto la pastoril, *La Galatea* (1585) como la de inspiración italiana, según el modelo de Boccaccio en *El Decameron*. Distaba mucho de ser un don en el mundo de las letras y no pocos de sus colegas, como Lope de Vega, lo veían por encima del hombro. Se trasladó a Sevilla con un modesto empleo en Hacienda. A pesar de vivir con estrecheces, la suerte pareció sonreírle, pues el 5 de septiembre de 1592 firmó un contrato con el empresario teatral Rodrigo Osomaba en el que se comprometía a escribir seis comedias. Se trataba de una buena oportunidad, que se frustró justo dos semanas después, pues el 19 de septiembre el corregidor de la vecina ciudad de Ecija encarceló a Cervantes por haber requisado trigo sin tener el respectivo derecho. Y no fue la única vez que dio con sus huesos en una prisión andaluza, pues en 1597 cayó preso en Sevilla por unas deudas que le cargaron a consecuencia de la quiebra del banco donde había depositado sus recaudaciones. Las indagaciones posteriores (y los estudios llevados a cabo por varios cervantistas) demostraron la honradez de Cervantes y el celo con el cual sirvió a la Hacienda española, pero mientras tales asuntos se aclararon el escritor pasó tres meses en la cárcel. Biógrafos de Cervantes y estudiosos de su obra coinciden en señalar que muy posiblemente durante esas reclusiones concibió la idea del *Quijote*.

Cuando inició la escritura de *El ingenioso hidalgo...*, Miguel de Cervantes abordó un género que en esos tiempos gozaba de enorme popularidad, aunque carecía de prestigio literario. Los libros de caballerías eran leídos —o escuchados, pues el porcentaje de anal-fabetos, como el mismísimo Sancho Panza, era muy alto; no en vano el capítulo 56 de la segunda parte se titula “Que trata de lo que verá el que lo leyere o lo oirá el que lo escuchare leer”— por todo mundo, o al menos por la mayor parte de los nueve y medio millones de seres humanos que por aquel entonces vivían en la península ibérica. En España, entre 1530 y 1570, se habían hecho más de 120

ediciones de estos libros<sup>5</sup> —que según se lee en *El Quijote* causan “un gran impacto racional”—; cada edición tenía un tiraje promedio de mil ejemplares. El género había nacido en tierras galas en el siglo XII, como una “degeneración” (léase fantástica exageración) de algunas historias provenientes de las épicas germanas, sajonas y escandinavas. Aunque la literatura española es eminentemente realista y rara vez da cabida a lo fantástico, contaba con un preclaro ejemplo del género caballeresco: el *Libro de Amadís de Gaula*, compuesto a finales del siglo XV; y desde sus primeras andanzas Don Quijote se considera un seguidor de las hazañas de Amadís, “flor y espejo de los andantes caballeros”,<sup>6</sup> cuyas aventuras Miguel de Cervantes —quien según sus propias palabras era “aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles”—<sup>7</sup> conocía al dedillo.

Nada raro sería que el ignorado y olvidado héroe de Lepanto, el empleado menor del fisco español se hubiera visto obligado a tomar la pluma para aumentar sus flacos ingresos monetarios. Aunque el número de ediciones de libros de caballería había descendido a tan sólo 40 en el periodo 1571-1600, el éxito del *Guzmán de Alfarache*, escrito por Mateo Alemán y publicado en Madrid en 1599, animó a editores y libreros. El *Guzmán de Alfarache* ofrecía al público una amena mezcla de enseñanzas morales condimentadas con lances picarescos, quienes se acercaban a él obtenían solaz e instrucción. La fórmula del éxito editorial en la España de la Contrarreforma, la España defensora de la fe católica, consistía en ilustrar y entretener, o en entretener sin dejar de ilustrar, algo en lo que Miguel de Cervantes resulta insuperable, meditante el manejo del diálogo entre Don Quijote y Sancho, sabia mezcla de confrontación y encuentro, amén de fiel reflejo de la bipolaridad española.

El primer —y acaso mayor— problema que debió resolver Cervantes fue la creación de su héroe, de la figura que animaría su narra-

<sup>5</sup> Los datos son de Martín Riquer, *op. cit.*, pp. 30-31, en los cuales cita a Madurell Marimón y J. Rubio y Balager.

<sup>6</sup> Miguel de Cervantes, *op. cit.*, II, 44, p. 881.

<sup>7</sup> *Ibid.*, I, 9, pp. 167-168.



ción, aquélla en torno de la cual se desarrollaría toda la obra. Los caballeros andantes eran capaces de realizar las mayores hazañas, para ellos no existía la palabra imposible, parecería que procedieran de especie superior, de un mundo inaccesible a nosotros los mortales, al que sólo podríamos acceder elevando al máximo nuestros pensamientos, por obra y gracia de la inspiración que nos confieren sus hazañas. Algo semejante ocurre con *El ingenioso hidalgo...* quien, como es bien sabido, pierde la razón de tanto leer libros de caballerías; pero Alonso Quijano no fue el primero. Antes de él hubo un tal Bartolo, de oficio labrador, para más señas recién casado, que aparece en el entremés "Famoso de los romances",<sup>8</sup> que algunos atribuyen a Cervantes. ¿Qué hace especial a Bartolo?, lo siguiente:

De leer el Romancero  
ha dado en ser caballero,  
por imitar los romances,  
y entiendo que, a pocos lances,  
será un loco verdadero.<sup>9</sup>

Bartolo pregoná que irá a Inglaterra a combatir a Drake. En realidad, aparece en escena con armas de papel y montado en un caballo de caña. Como todo caballero que se respeta, se confiesa enamorado. Su Dulcinea es Daraja, una mora que aparece en los Romances de Tarfe. Bartolo ataca a Simocho, pero éste le quita su lanza y le da tal paliza que deja al supuesto caballero en el suelo, como sucede en la mayor parte de las aventuras que emprende Alonso Quijano. En otra escena Bartolo dice que el marqués de Mantua, caballero del ciclo carolingio del Romancero, es su tío carnal y que sus progenitores son el rey de Dacia y la reina Armelina. Posteriormente se cree "alcaide natural de Baza". Los otros personajes se libran de él llevándolo a

<sup>8</sup> Entremés "Famoso de los Romances" en Miguel de Cervantes. *Entremeses*. Introd. de Arturo Souto. México, Porrúa, 1968. pp.155-169. (Sepan Cuantos, 98). La pieza fue tomada de la tercera parte de las *Comedias de Lope de Vega y otros*. Barcelona, 1912.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 157.

acostar, ya "que el loco durmiendo amansa".<sup>10</sup> Como se puede ver, este Bartolo es un claro antecedente de Alonso Quijano y el nombre Simocho es harto parecido a Sancho. Si el comediógrafo Miguel de Cervantes Saavedra no es su autor, sí conocía el entremés y por supuesto al personaje. En el capítulo V de la primera parte, Don Quijote se cree un héroe del romancero e, igualito que Bartolo, declara que el noble marqués de Mantua es "mi tío y señor carnal".<sup>11</sup>

El hecho de que en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* la acción caballeresca esté entreverada por algunas novelas de otra índole obedece a dos razones. La primera es que la preceptiva renacentista exigía que para considerar a una obra plena y totalmente realizada, ésta debería ofrecer muestras, ejemplos de varios géneros literarios. Así, en el Quijote hay una narración pastoril, el cuento de la pastora Marcela, una novela de inspiración italiana, "El curioso impertinente", una novela que mezcla el amor con la aventura en un ambiente morisco, "La historia del cautivo", y el cuento de la famosa infanta Micomicova. La otra razón tiene una causa muy prosaica: el dinero, o sea el cobro del autor por el privilegio de impresión de su obra, lo que para nosotros es los derechos de autor. La suma de dinero que un escritor recibía por la edición de su obra estaba determinada por la cantidad de folios impresos que componían un volumen. Las autoridades fijaban el precio de un libro con base en el número de folios que tenía. A mayor cantidad de folios impresos, mayores ingresos para el escritor. Y una manera de aumentar el número de folios impresos consiste en extender la historia, alargarla con nuevos episodios, aunque tengan muy poca relación con la historia principal, o de plano carezcan de ella, y estén "como separadas de la historia", según advierte el mismísimo Cide Hamete en los casos del *Curio-*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>11</sup> Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*, Real Academia Española..., p. 56.

<sup>12</sup> De hecho, el bachiller Carrasco critica la inclusión gratuita de "El curioso impertinente" en el capítulo 3 de la segunda parte. Véase *Ibid.* pp. 566-74. Y lo mismo hace el propio Cide Hamete en el capítulo 44, p. 877.

Cervantes, cuyas finanzas nunca fueron boyantes y a quien sus regalías por *El Quijote* apenas le sirvieron para salir de deudas, pues la mayor parte de los ingresos generados por las ventas de *El ingenioso hidalgo* fueron a dar a los bolsillos del librero Francisco de Robles, a quien Cervantes –siguiendo el procedimiento común de la época– vendió el privilegio de impresión, venta por la que los autores recibían “tres maravedís”,<sup>13</sup> muy poco dinero. En consecuencia, Robles poseía los derechos de la obra y costeó la edición. Las historias “entremetidas” en la primera parte de *El Quijote* ocupan docena y media de capítulos, casi la cuarta parte de la extensión total de la obra. Se ha probado que “La historia del cautivo” fue escrita la friolera de 16 años antes de que el caballero de la triste figura empezara su deambular y algunas incongruencias en los epígrafes (títulos) de ciertos capítulos, como el X, obligan a pensar que a última hora Cervantes añadió algunos episodios, o cambió otros de lugar, como el de los cabreros. En contraste, no se narran dos sucesos importantes: el robo del rucio de Sancho Panza y su posterior recuperación, olvidos que se remedian en la segunda edición.

Cervantes obtuvo el privilegio, permiso, de impresión para su obra *El ingenioso hidalgo de la Mancha* a finales de septiembre de 1604. Casi de inmediato la imprenta madrileña de Juan de la Cuesta se puso a trabajar, con el objetivo de tener ejemplares antes de las navidades, como eran los deseos del librero Francisco de Robles, el editor. No fue posible cumplir con la meta, pues el volumen constó de 604 páginas y quedó totalmente impreso hasta enero de 1605; sin embargo, la tasa se emitió el 20 de diciembre de 1604 en la ciudad de Valladolid. En ella cada pliego es tasado a tres maravedís y medio, a continuación se declara que el libro tiene ochenta y tres pliegos, y se fija su precio de venta en doscientos y noventa maravedís y medio, algo así como ocho y medio reales. En esos tiempos, ¿qué se podía comprar en Castilla con ocho y medio reales? Diez kilos y

<sup>13</sup> Así le dice un autor que ha costeado la impresión de su propio libro a *El Quijote*, cuando éste visita una imprenta en Barcelona. *Ibid.* II, 62, pp. 1033.

y medio, algo así como ocho y medio reales. En esos tiempos, ¿qué se podía comprar en Castilla con ocho y medio reales? Diez kilos y medio de carne de carnero, o cinco capones (pollos), o poco más de cuatro docenas de huevos. Barato o caro, lo cierto es que *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (como puede observarse, en la imprenta se modificó el título que aparecía en el privilegio) se convirtió en un éxito de librería, un best seller lo llamaríamos hoy, desde su aparición y en menos de un mes agotó los mil 200 "cuerpos" (ejemplares) de su primer tiraje; por cierto, una buena parte de esa edición príncipe fue despachada a Las Indias. A partir de su nacimiento se mostró el destino itinerante del libro, que con el paso del tiempo simple y sencillamente ha sido llamado *Don Quijote de la Mancha*, lo de "ingenioso hidalgo" por archiconocido se calla. En ese venturoso enero de 1605 Francisco de Robles ordenó la segunda edición, que apareció a mediados de ese año con la misma fortuna. La vida al fin le sonreía a Miguel de Cervantes Saavedra, en tanto que su personaje ilustraba y literalmente hacía morir de risa a sus miles y millones de lectores por los siglos de los siglos. Cuando en 1615 apareció la segunda parte, en el capítulo diez y seis el mismísimo Don Quijote menciona lo siguiente:

Treinta mil volúmenes se han impreso de mi historia, y lleva camino de imprimirse treinta mil veces de millares, si el cielo no lo remedia.<sup>14</sup>

Y a Dios gracias, ése no ha sido un tuerto que Don Quijote deba desfacer.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 662-663.

## ¿Y si le creemos a Sancho Panza?

SILVIA PAPPE\*

Imaginemos que en Toledo se descubre un papel con un texto arábigo y que los paleógrafos lo declaran de puño y letra de aquel Cide Hamete Benengeli de quien Cervantes derivó el Don Quijote. En el texto leemos que el héroe (que, como es fama, recorría los caminos de España, armado de espada y de lanza, y desafiaba por cualquier motivo a cualquiera) descubre, al cabo de uno de sus muchos combates, que ha dado muerte a un hombre. En este punto cesa el fragmento; el problema es adivinar, o conjeturar, cómo reacciona don Quijote.

Que yo sepa, hay tres contestaciones posibles. La primera es de índole negativa; nada especial ocurre, porque en el mundo alucinatorio de don Quijote la muerte no es menos común que la magia y haber matado a un hombre no tiene por qué perturbar a quien se bate, o cree batirse, con endriagos y encantadores. La segunda es patética. Don Quijote no logró jamás olvidar que era una proyección de Alonso Quijano, lector de historias fabulosas; ver la muerte, comprender que un sueño lo ha llevado a la culpa de Caín, lo despierta de su consentida locura acaso para siempre. La tercera es quizá la más verosímil. Muerto aquel hombre, don Quijote no puede admitir que el acto tremendo es obra de un delirio; la realidad del efecto le hace presuponer una pareja realidad de la causa, y don Quijote no saldrá nunca de su locura.

Jorge Luis Borges, "Un problema"<sup>1</sup>

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, *El hacedor*, pp. 35-36.

## Trazar el camino

Las siguientes notas tienen que ver con distintos mundos, con la percepción y el reconocimiento de una o varias realidades, con universos paralelos. Tienen que ver con el conocimiento y con lo que uno cree conocer, y tienen que ver con la manera de cómo uno explica aquello que no sabe, aquello que es objeto de choques, tropiezos y roces.

Debo admitir, fuera de toda retórica, mi ignorancia: no sé qué *Quijote* estoy leyendo, y no me refiero a las distintas ediciones, y menos aún a traducciones, adaptaciones, o versiones. No dispongo, a cuatrocientos años de la primera edición, ni de la cultura básica de un lector de 1604, ni de la académica especializada de 2005, ni de la erudición que ofrece el amplio horizonte de las lecturas e interpretaciones, o de los *Quijotes* apócrifos, las parodias, los grabados, las versiones para cine; ni siquiera soy de los que se toman el tiempo para leer a conciencia la edición crítica que proporcionan las Academias de la Lengua. Y no obstante, uno que otro efecto de los cuatrocientos años que el caballero de la triste figura lleva entre nosotros, tiene que haber atravesado mis ideas fragmentarias y poco integradas en torno a este libro que responde a una de las tantas definiciones de Italo Calvino de los clásicos, y responde a la perfección:

Los clásicos son esos libros que nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra, y tras de sí la huella que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado (o más sencillamente, en el lenguaje o en las costumbres).<sup>2</sup>

Pensemos en Don Quijote, el caballero andante, que ve y vive un solo mundo; sus sentidos, su percepción, los lugares de su conocimiento y de su memoria, y también los lugares que conoce sin recordarlos y que recuerda sin conocerlos, la manera de actuar y de dar

<sup>2</sup> Italo Calvino, *¿Por qué leer los clásicos?*, p. 15.

sentido a su entorno y su propia vida, todas sus preocupaciones, sus respuestas, sus reacciones conscientes e inconscientes, todo ello está perfectamente arraigado en el mundo de los caballeros andantes. No importa si este mundo pertenece a las novelas de caballería o, desde el punto de vista de otros personajes, al pasado. No importa si Jorge Luis Borges inventa una parábola con otro Quijote, otro Cervantes que bien podrían ser los mismos. Mientras él, Don Quijote, viva, vive y sobrevive este mundo.

Los vecinos y moradores de los alrededores, los pastores y las muchachas del campo, la gente del pueblo, el dueño de la venta, los sirvientes, aun el cura y el barbero y, por supuesto, Alonso Quijano, se ubican y ubican sus experiencias en un solo mundo, una sola realidad conocida, compartida, coherente. Para las personas letradas, las novelas de caballería son un referente importante ya que permite explicarse el origen de los disparates de Don Quijote. Los vecinos, la gente del campo y de las rancherías y los pueblos, las acciones de un enloquecido Alonso Quijano, de un fuereño lleno de disparates que se llama a sí mismo Don Quijote y caballero andante, se convencen pronto de dos cosas: alguien que ve las cosas de manera completamente distinta y que actúa y se relaciona con los demás de acuerdo con esta visión, necesariamente padece de locura —pero además, puede resultar peligroso.

Sancho Panza parece pertenecer, a primera vista, a los que son mayoría: experimenta y vive el mundo de la gente del pueblo, de los vecinos, de conocidos y desconocidos en general. No podría, por sí solo, percibir el mundo de los caballeros andantes en el que Don Quijote vive su extraordinaria cotidianeidad. Su convivencia diaria con su amo, sin embargo, lo acerca una y otra vez, peligrosamente, a un mundo distinto donde nada es lo que parece, si quiere creerle a quien tiene que creer, su amo. Es evidente que ni puede vivir en el mundo de la caballería, dados sus escasos conocimientos, pero tampoco puede dudar siempre de lo que le explica y de lo que le hace ver, por instantes, su señor. De manera indirecta, quiere y tiene que mediar, intenta aclarar y traducir, de un lado y del otro, el mundo

ajeno, invisible, inimaginable incluso, del otro. A él se le presenta un problema serio.

Uno como lector va y viene, por lo general: con Don Quijote, andando en su mundo y a la vez atravesando el mundo de los demás; uno como lector depende, ante todo, del narrador: del narrador principal, de los narradores internos, de la estructura de los relatos intercalados y de quienes los cuentan, de lo que observan y comentan los personajes, de cómo dialogan entre sí, de cómo se refieren a este extraño loco que insiste en actuar como si el mundo fuera distinto. Y uno va con Don Quijote y regresa con las personas de juicio (de sentido común, digamos), para partir, de nuevo, con Don Quijote y volver ¿con Alonso Quijano?

¿Y Sancho Panza, me pregunto? ¿Qué lector va y viene con Sancho Panza? ¿Qué lector, en sus cinco sentidos, ve el mundo como lo ve Sancho Panza?

Uno como lector dispone, por lo general, de su propio mundo, el de la lectura precisamente, que se combina con una capacidad medianamente racional de distinguir entre la realidad cotidiana propia, y lo que sucede en un libro y nos lo cuentan como verdad, como algo que sucedió en otra época o en otras partes del mundo, o como algo verosímil, posible. Y sabemos distinguirlo incluso cuando nos imaginamos que podría formar parte de nuestra propia vida, por medio de la lectura de lo que, experiencia de otros, ha sido convertido en relato histórico o literario. Tenemos, pues, la facultad de distinguir entre la vida cotidiana que incluso puede llegar a ser extraordinaria, inesperada, sin dejar de ser realidad propia, y la literatura o la historia. Pensamos que el problema, si lo hay, es saber distinguir entre realidades varias del presente y del pasado, y lo que llamamos ficción e imaginario; encantamientos y embrujos; ensueños, delirios y quimeras; o bien disparates, locuras. Quijoterías.

Uno como lector puede, por lo general, entrar al mundo de la lectura y volver a salir. Y no digo que no nos afecte, que no cambie nuestra forma de ver, de pensar, de sentir, pero volvemos a salir. En



el caso de un libro como el *Quijote*, uno puede incluso entrar en el mundo de la lectura con todo tipo de obsesiones muy personales, confrontarias, seguirías a lo largo del texto escrito hace cuatro siglos, y volver a salir —del texto, de la lectura, no de las obsesiones. Esas, diría yo, se enriquecen.

Y aquí voy, entonces, con una de mis manías, con la convicción de que nada de lo mencionado tiene que ver con supuestas diferencias entre realidad y ficción, ni con el hecho de que las cosas del pasado no se me confunden con mi mundo presente, aunque evidentemente aquel influye en éste. El problema es otro, es encontrar aquel elemento que me permite no sólo reconocer, sino situarme en los distintos mundos, los de las experiencias cotidianas y los referidos mediante un texto literario; aquel elemento que sostiene uno y otro. Es ésta, pues, la obsesión que guía mi entrada al *Quijote*: al libro, pero también a lo que este libro pudo haber provocado en otros lectores.

Tres ámbitos (uno, dos, tres) y sus respectivas contrapartes (uno bis, dos bis, tres bis), tres entradas y sus respectivos “bises”, estructuran el camino:

- Uno, el mundo de Don Quijote / y uno bis, su imposible y a la vez innecesario traslado a las vidas cotidianas de los demás.
- Dos, la cotidiana realidad / y dos bis, el potencial de la cotidianeidad como una especie de escenografía.
- Tres, Sancho Panza y su tarea, difícil e involuntaria, de “mediar”, o por qué Sancho Panza parece ser de juicio más bien limitado / y tres bis, ¿Y si le creemos a Sancho Panza?

# Uno, el mundo de Don Quijote



/ y uno bis, su imposible y a la vez innecesario traslado a las vidas cotidianas de los demás.

La escena es famosa y, si se piensa a cuatro siglos de distancia, en el urgente fomento a la lectura, poco edificante: "así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio".<sup>3</sup> La pérdida del juicio, sin embargo, no es inmediata; el narrador alude a las discusiones entre Alonso Quijano y los doctos y leídos de su pueblo (el cura y el barbero) acerca de cuál de los caballeros, figuras principales de un sinnúmero de libros y del mundo noble de la caballería, fue el más noble y destacado; cómo pudieron haber terminado las aventuras cuando los libros no lo decían, "y muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y darle fin al pie de la letra como allí se promete";<sup>4</sup> enfrascado en la pretensión de descifrar determinadas frases con las que queda encantado, sobre la razón de la sinrazón, por ejemplo, poco a poco va perdiendo el juicio: la lectura lleva a los desvelos, éstos al descuido de lo propio y a la fantasía de "hacerse caballero andante e irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban", y donde acabaría por cobrar "eterno nombre y fama".<sup>5</sup>

Con la pérdida de juicio, se pierde la distinción entre lo que se lee y lo que se vive; más allá de la discusión en torno a los caballeros andantes, Alonso Quijano pretende participar de este mundo y convertirse a su vez en caballero, con el fin de igualar, ya que no superar, a los caballeros más admirados. La salida al mundo "real", se ha

<sup>3</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV Centenario, pp. 29-30.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 31.

dicho infinidad de veces, es provocada por la entrada al mundo de los libros, un mundo un tanto mítico, ciertamente heroico asumido como propio, como proyecto de vida. Cuanto mayor el deseo del hidalgo de ver convertido en realidad el mundo de los libros, tanto mayor la fuerza de los propios libros sobre la realidad. El mundo de Don Quijote se comprobará como verdadero en el momento en que un bachiller de su lugar de origen leerá acerca de sus aventuras, justamente, en una obra literaria: no importa que el autor se burle del caballero de la triste figura, ni que insista en su locura; en el momento en que hay un libro sobre él, su vida irreal y fantasmiosa, sus delirios, locuras, visiones y encantamientos cobrarán vida real en los ojos de los demás.

No me quiero referir a la enorme cantidad de argumentos racionales con los cuales otros personajes intentan convencer a Don Quijote de que el mundo de los caballeros andantes pertenece al pasado, y sus representaciones literarias al imaginario; tampoco pretendo recuperar las veces que el propio Quijote refuta esos argumentos. Quiero mencionar, más bien el elemento principal, el raciocinio, que permite a Don Quijote llegar como solitario caballero a un territorio que tiempos atrás estaba poblado de caballeros, escuderos, enemigos a vencer y damas a rescatar. Es evidente que el propio Quijote tiene una explicación razonada para todo: históricamente, se inscribe en las experiencias de aquellos otros caballeros; lo que pareciera indicar que ya no existen las condiciones para la vida de un caballero andante, las adversidades que él mismo experimenta, el hecho de que nadie parece compartir su visión del mundo y menos su manera de interpretar la realidad, las adjudica ya sea a encantamientos, a la presencia de fantasmas, de gente del otro mundo, ya sea a fuerzas enemigas que tratan de hacerlo desistir de sus nobles propósitos. Lejos de que esas adversidades le remitan a las diferencias entre un mundo del pasado que únicamente sobrevive en la literatura, y otro real, refuerzan su argumentación y su identidad como caballero andante: encantamientos, fantasmas, fuerzas oscuras forman parte del mundo de caballería.

Mirábalo el canónigo, y admirábase de ver la extrañeza de su grande locura y de que en cuanto hablaba y respondía mostraba tener bonísimo entendimiento: solamente venia a perder los estribos, como otras veces se ha dicho, en tratándole de caballería.<sup>6</sup>

Las explicaciones de Don Quijote son propias de su visión del mundo, pero también son propias de este mundo en sí. Me explico: allí donde a todos les consta que las diferencias entre lo que Don Quijote dice ver, y lo que ven ellos, son abismales, el propio Don Quijote sabe –y eso es fundamental: *sabe*– que ellos son víctimas de una serie de engaños que él logra evadir. *Sabe*, además, que existen gigantes, que hay damas en desgracia, armas que velar, ejércitos enemigos; y *sabe* cómo debe actuar. Allí donde todos saben diferenciar, don Quijote sabe diferente, dispone de un acervo de conocimientos y verdades diferentes. “Yo no sé de historias”, dice en una ocasión, y cita sus fuentes: la biblia que no puede mentir y, nos consta, habla de gigantes; y los libros de caballería: no como literatura, ni como historias, sino como fuente tan apegada a la verdad como la biblia. “Puede ser”, concede a regañadientes el cura que hasta antes de que se citara la biblia, había sido muy capaz de distinguir entre verdad y mentira; a fin de cuentas parecía cosa de sentido común:

¿Y cómo es posible que haya entendimiento humano que se dé a entender que ha habido en el mundo aquella ininidad de Amadises y aquella turbamulta de tanto famoso caballero, tanto Emperador de Trapisonda, tanto Felixmarte de Hircania, tanto palafrén, tanta doncella andante, tantas sierpés, tantos endriagos, tantos gigantes, tantas inauditas aventuras, tanto género de encantamientos... y, finalmente, tantos y tan disparatados casos como los libros de caballerías contienen?<sup>7</sup>

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 503.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 503.

## Dos, la cotidiana realidad



/ y dos bis, el potencial de la cotidianeidad  
como escenografía.

Don Quijote actúa de acuerdo a cómo interpreta lo que ve y se puede adaptar a lo que se supone hace un caballero andante, considerando al pie de la letra una serie de requerimientos cuya existencia resulta incuestionable: doncellas y enemigos, en primer lugar, pero también lo que se suele interpretar como una serie de características que no pertenecen a la realidad cotidiana común, pero sí a la de un caballero: fantasmas, encantamientos...

Para la gente común, este mundo de caballería es un mundo de fantasía; lo que me parece relevante es desde su punto de vista, y con su capacidad de diferenciación, no hay sino realidad cotidiana, y fantasía, lo irreal, lo inventado. No saben distinguir entre imaginario, disparate o locura por un lado, y el mundo de los caballeros andantes por el otro. Con el fin de mofarse de Don Quijote y su escudero, los invitan a subir a un caballo de madera, Clavileño, y les prometen un insólito viaje por los aires. El resultado es insólito desde el momento en que Sancho Panza afirma haber llegado al lugar mítico de las siete cabrillas, haber jugado con ellas, haber visto la Tierra como si tuviera el tamaño de un grano de mostaza. Narra detalles, inventa anécdotas sobre su aventura, finge amplia experiencia, y si uno le cree sus alegatos, el relato de su aventura, cabalgando junto a Don Quijote, no cabe duda alguna que existe un mundo fantástico, imaginario, sólo percibido por quienes tienen un don especial. Sólo que en el mundo de los caballeros andantes no es ni fantástico, ni imaginario, y desde luego, Don Quijote corrige: "o Sancho miente, o Sancho sueña".<sup>8</sup>

Jorge Luis Borges, en una distinción muy suya entre realidad e irrealidad, parece tomar partido del lado de los que viven en una realidad

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 864.

que no se ve afectada por el mundo de los libros. Si bien luego se borran las diferencias, no cabe duda que la experiencia se integra a los libros, no a la inversa; en la "Parábola de Cervantes y de Quijote",<sup>9</sup> el narrador borgiano afirma que "toda esa trama [la de la parábola] fue la oposición de dos mundos: el mundo irreal de los libros de caballerías, el mundo cotidiano y común del siglo XVII". El Quijote correspondiente, "crédulo, [...] perturbado por la lectura de maravillas, dio en buscar proezas y encantamientos en lugares prosaicos que se llamaban El Toboso o Montiel". Don Quijote, el de Borges, el de Cervantes, parte de los libros, de un mundo que percibe como idóneo más que irreal, y cuyos ideales se honran viviéndolos, aunque fuera en lugares prosaicos. La meta, cobrar "eterno nombre y fama", se cumple cuando se publica el libro sobre él, Don Quijote de la Mancha. Como en el caso de un Amadís de Gaula o cualquiera de sus héroes, la prueba última de sus aventuras, batallas y proezas como experiencia real que rebasa su imaginario, es que alguien lo cuenta en un libro.

## Tres, Sancho Panza y su tarea, difícil e involuntaria, de "mediar", o por qué Sancho Panza parece ser de juicio más bien limitado



/ y tres bis: ¿Y si le creemos a Sancho Panza?

Crearle a Sancho Panza no quiere decir que el buen Sancho tenga una visión clara acerca de su propia vida, ni de los lugares donde se

<sup>9</sup> Jorge Luis Borges, "Parábola de Cervantes y de Quijote", en *El hacedor*, pp. 45-46.

encuentra; no significa que diga, explique o discorra en torno a un tema, que exponga su experiencia, que logre expresar sus puntos de vista. Tiene su propia lógica y alega frecuentemente con su señor; dispone además de cierta experiencia y de sentido común, elementos que a los demás les bastan y sobran para declarar que Don Quijote está loco. Pero a Sancho Panza no le sobran, ni siquiera le bastan, porque su convivencia cotidiana con el único caballero visible de estos lugares le obligan a confrontar su experiencia y su sentido común con lo que su amo "sabe": con el conocimiento. Está convencido, como los demás, que el exceso de lectura y la falta de sueño y de cuidado personal, especialmente la falta de buena y abundante comida, han llevado a Don Quijote a la locura, pero eso no quita que los libros contienen el conocimiento, que su amo dispone de este conocimiento, así como el cura del suyo gracias a otro libro, la biblia, y él, Sancho, no.

Si algo faltaba para confirmar la razón de ser de sus dudas, provocadas por la confrontación entre experiencia y sentido común por un lado, y conocimiento libresco por el otro que impide, además, la posibilidad de fingir una experiencia, es la noticia de que existe ya un libro muy difundido, muy leído sobre las aventuras de Don Quijote. La noticia, dada a conocer por un bachiller recién graduado, un letrado, no sólo da cuenta de que la vida de Quijote es "real" (se escribe acerca de ella); para Sancho Panza, su propia vida adquiere una dimensión distinta. Ahora, él forma parte del conocimiento de los demás, de los que leen, de los que tienen acceso a algo más que el común de la gente.

Pero contrario a lo que sucede con Don Quijote que se ve afirmado en su mundo de caballería, y de lo que sucede con quienes leen las historias sobre él como leen historias sobre Amadís de Gaula y tantos otros, sabiendo que leen literatura, a Sancho se le hace más fuerte la duda entre lo que observa, juzga y vive, y lo que le dice ahora no sólo su amo, sino también este libro que "sabe todo", hasta el último detalle, de lo que le ha sucedido. Si un autor en particular "sabe" de él, Sancho, de las palizas que le han dado, de las batallas

perdidas, los moretones, los gigantes y los molinos, y si lo que “sabe” el autor es verdad aunque no tenga que ver con caballeros y escuderos y doncellas y ejércitos de a de veras, si este autor “sabe”, ¿no será que tantísimos otros, que escribían de caballeros andantes, también “sabían”?; ¿y que Don Quijote, que lo ha leído todo, “sabe”?

Crearle a Sancho Panza significa creer en la posibilidad de la duda en cualquiera de los casos: la duda de que la experiencia cotidiana, los sentidos, la observación inmediata, no explican todo, no siempre; y la otra duda: que pese a todas las pruebas contrarias, puede haber algo de cierto en los libros, puede haber algo de verdad en lo que describen, por insólito que eso parezca. El problema, como decía, no es saber distinguir entre realidad y ficción.

El problema, uno de los posibles, podría formularse de la siguiente manera: ¿cómo es que alguien, Sancho Panza, que por desconocimiento debería confiar en los límites de su mundo, y que por escuchar a Don Quijote, por vivir junto a él, por experimentar las consecuencias de los actos del caballero andante sin poder darles las nobles interpretaciones ni escudarse en encantamientos, termina por dudar de los límites de cualquiera de los dos mundos a que se ve expuesto; cómo es que alguien, Sancho Panza, que desconfía de la pertinencia de las explicaciones e interpretaciones cuando contradicen su experiencia, sin alcanzar a percibir siquiera el conocimiento que sostiene esas explicaciones; cómo es que alguien, Sancho Panza, lo mismo por lo que le cuentan de lecturas hechas, o por ignorancia propia, se inquieta y duda del carácter verdadero y por lo tanto correcto de todo lo que sabe y vive y piensa, cómo es que alguien que duda, Sancho Panza, pasa por tonto?

## Bibliografía

BORGES, Jorge Luis, *El hacedor*, Madrid, Alianza Editorial, 1997 (Biblioteca de autor, BA 0009).



CALVINO, Italo, *¿Por qué leer los clásicos?* Barcelona, Tusquets Editores, 1992.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV Centenario, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, México, 2004.

La “viñeta” es de Pablo Picasso.



## La intemporalidad de *Don Quijote*

ALEJANDRA HERRERA

**A**ntes de abordar el capítulo XLVIII de *El Quijote*, que será objeto de este trabajo, conviene hacer una serie de consideraciones en torno a la obra artística en general y literaria en particular.

Primero que nada es pertinente señalar el carácter social de toda obra artística, y este carácter es fácil de entender si se acepta que la obra es producto de un hombre, el artista, situado en un determinado momento histórico-social, lo cual implica una relación particular con el mundo que le rodea. Toda relación entre hombres se realiza con base en una serie de valores que van desde las creencias, principios morales, normas sociales, conocimientos, modelos de educación; hasta estructuras económicas. En otras palabras, los valores ideológicos de una época determinada serán plasmados consciente o inconscientemente por el artista en sus obras. Incluso cuando el artista se aísla de la realidad y pretende la creación de un arte puro, alejado de todo valor extraestético, su obra se verá teñida de aspectos que revelan su posición ideológica; baste pensar, por ejemplo, en el artista de "el arte por el arte".

Así, el enfrentamiento con toda obra artística del pasado presupone la necesidad de un acercamiento al momento histórico en que se concibió. Y esta necesidad se agudiza si el espectador o lector pretende comprender el "verdadero" significado de la obra. Sólo a través del conocimiento de una época se podrá determinar el alcance de una obra. Claro que llegar a establecer la verdadera significación de una obra implica una tarea especializada y formal, sin que de hecho garantice la comprensión total de la obra. Se puede tener grandes conocimientos, por ejemplo, de la época clásica de los griegos, incluso comprender la importancia del destino para el hombre de aquella época, y, sin embargo, la comprensión de la tragedia griega siempre estará limitada para el hombre contemporáneo, porque éste ya no piensa ni siente como el hombre de la Grecia Clásica.

No obstante las limitaciones temporales, puede aceptarse que mientras más completo sea el perfil de una época pasada, más se acercará el lector a la realidad de la significación de la obra literaria, y al manejo de los medios expresivos de todo arte, que en el caso de la literatura es el lenguaje, medio que tal vez implica más problemas porque también posee un carácter histórico-social, y por lo tanto, ideológico. En otras palabras, el lector especializado se enfrenta a dos problemas: la comprensión de la época y la reconstrucción del uso del lenguaje, porque éste expresa las relaciones del escritor con su mundo circundante, es decir, un reordenamiento de la realidad por medio del lenguaje.

A esto se debe que las obras literarias del pasado, a medida que avanza el tiempo, se sustenten en amplios aparatos críticos, en grandísimos tratados, para entenderlas.

Y aquí surge una serie de dudas, que si bien éste no es el espacio adecuado para resolverlas, no se pueden soslayar. Así que aunque sólo sea de manera breve habrá que mencionarlas.

Es un hecho que el artista o escritor produce para los hombres de su época, para los receptores que son sus contemporáneos, a fin de generar en ellos un placer estético. Sería absurdo pensar que un artista produce para la posteridad. Sin embargo, parece ser que la

verdadera obra artística trasciende la temporalidad en que fue concebida. A este fenómeno estético se han dado innumerables respuestas. Marx, por ejemplo, tiene una lúcida visión del problema cuando afirma que

[...] la dificultad no consiste en comprender que el arte griego y la epopeya estén ligados a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad consiste en comprender que puedan aún proporcionarnos goces artísticos y valgan, en ciertos aspectos, como una norma y modelo inalcanzables." ("Desarrollo desigual de la sociedad y el arte", p. 261)

Sin embargo, la solución a esta dificultad, que propone el mismo Marx, no resuelve el problema, pues sostiene que las obras del pasado son vistas y leídas porque reviven el pasado histórico de la humanidad. (Cf. *loc. cit.*)

Ernst Fischer, en su libro *La necesidad del arte*, acierta más a la solución del problema de la intemporalidad de la obra artística. Su propuesta es la siguiente:

[...] en el arte condicionado por el tiempo penetran rasgos constantes de la humanidad. En la medida en que Homero, Esquilo y Sófocles reflejaron las condiciones de la sociedad basada en la esclavitud, su obra está limitada por el tiempo y resulta anticuada. Pero en la medida en que descubrieron en aquella sociedad la grandeza del hombre, dieron forma artística a sus conflictos o pasiones y apuntaron sus infinitas potencialidades, son totalmente modernos [...] El tema de Antígona —la lucha por el derecho a dar una sepultura honorable a un pariente consanguíneo— nos puede parecer arcaico; quizá precisemos de comentarios históricos para entenderlo; pero la figura de Antígona es tan emotiva hoy como entonces y mientras existan humanos en el mundo nadie podrá permanecer insensible ante sus palabras: 'He nacido para amar, no para odiar.' Cuantas más obras de arte olvidadas conocemos, más evidentes nos parecen sus elementos comunes y continuos, pese a su diversidad. Los fragmentos se suman a otros fragmentos para formar la humanidad. (*La necesidad del arte*, pp. 12, 13.)

Además como apunta Wardropper "[...] la obra de arte literaria es a un tiempo ella misma y la aportación de siglos de lectura crítica." ("Temas y problemas del Barroco español", p. 25.) En suma puede

afirmarse que las obras artísticas no sólo trascienden por ser un bello documento histórico de la humanidad, como apuntaba Marx, sino porque a través de ellas se expresa, mediante una apropiada forma artística, las preocupaciones humanas que encuentran sentido en cualquier época posterior, enriquecidas por las críticas y reinterpretaciones de espectadores y lectores de diversos tiempos:

Las afirmaciones anteriores si son válidas para cualquier obra artística, también tendrán que serlo para el *Quijote* de Cervantes, y si bien pretendo aquí acercarme a su significación histórica, no quisiera soslayar las posibles lecturas "ingenuas" que lejos de todo enfoque especializado permiten afirmar que, independientemente de aparatos críticos, la obra cumbre de Cervantes sigue conservando sus posibilidades comunicativas.

La primera parte de *Don Quijote de la Mancha* aparece impresa en 1605, y después de diez años se publica la segunda. El entorno social de Cervantes corresponde a los complicados y críticos siglos XVI y XVII. Esta época puede caracterizarse por una grave crisis económica entre cuyas causas deben citarse: el gasto excesivo en los lujos de la corona; el sobrado circulante, que no correspondía a la débil producción agrícola y a la industria que estaba en decadencia. Las malas cosechas y las calamidades producidas por el mal clima, azotaron con el hambre a la España de aquel tiempo. La crisis del campo y la necesidad de servidumbre de la aristocracia generó que los labradores abandonaran el campo para integrarse como mendigos y vagabundos a las ciudades. Debido a las crisis inflacionarias, cuyo origen fue la disminución de metales preciosos procedentes de las Indias, la Corona elevó los impuestos, con lo cual no sólo no resolvió el problema, sino que generó un gran descontento que culminó en una crisis política, pues las provincias ya no querían pertenecer a un gobierno que exigía grandes tributos y que no ofrecía garantías. Las interminables guerras también agravaron la situación, ya que los nobles no querían arriesgar en la milicia sus bienes y la vida, pues se trataba de un ejército mal retribuido. Así, pues, el dinero se convirtió en el fundamento de la acción, "Pero ya no se busca-

ba en las guerras y los descubrimientos, sino en el favoritismo regio, el dominio de los ayuntamientos, los casamientos ventajosos con sus enormes dotes, el dominio de la tierra y la especulación sobre la misma. En aquella época cuyos ideales se basaban en el honor, la sangre pura y la actividad desinteresada había una gran apetencia de dinero." (Antonio Domínguez Ortiz, "La sociedad española en el siglo XVII", p. 55.)

A esta crítica estructura económica correspondía un orden social caracterizado por una profunda división basada en el principio de sangre: la nobleza y el pueblo.

"[...] la sociedad estaba organizada no sólo sobre la base de la división de clases, sino también sobre la distinción religiosa, que por su parte estribaba en la división de razas, de suerte que, conforme a este principio no había más que dos grupos de gente: cristianos y no-cristianos, ya se llamasen moros, judíos o herejes." (Ludovik Osterc, *El pensamiento social y político del Quijote*, p. 96.)

Pero a esta división habría que agregar otra dentro de los mismos cristianos: los viejos y los nuevos. Un cristiano viejo era aquél cuyos abuelos habían sido cristianos desde su nacimiento. La adquisición de dinero también generaba otra división social: los ricos y los pobres. Según Osterc, en la época de Cervantes el poder del dinero llegó a ser tan fuerte que era más importante ser rico que de origen noble. (Cfr. *Ibid.*, p. 97.)

Puesto que Don Quijote era un caballero andante, conviene detenerse en las jerarquías de la nobleza para ver en qué consistía ser caballero. La alta nobleza del siglo XVII estaba integrada por los grandes y por los caballeros. Los grandes estaban constituidos por los duques, los condes y señores, títulos heredados por las hazañas heroicas de sus antepasados. A esta alta aristocracia seguían los caballeros ricos cuya posesión de hacienda y riqueza concedía que se le antepusiera a su nombre la palabra "don". Los caballeros carentes de posesiones no podían tener la calidad de "don". Dentro de esta jerarquización de la nobleza a los caballeros seguían los

hidalgos, cuyos poder y privilegios decayeron “[...] de suerte que en la época de Cervantes, el hidalgo era el noble de último rango [...] En el Siglo de Oro los hidalgos pobres, ociosos y hambrientos eran muy frecuentes.” (*Ibid.*, pp. 106, 107.) Ya en esa época la hidalguía no se ganaba por las guerras o conquistas de territorios, sino que se compraba. Las necesidades de la Corona y el creciente poder del dinero generaron que los labradores pudieran adquirir el rango de hidalgos. Los hidalgos venidos a menos, además de enfrentar su pobreza tenían que encubrirlos, pues era necesario mostrar una imagen acorde a su linaje. A esta clase de hidalgos corresponde el personaje creado por Cervantes. Todos estos estamentos nobles tenían como fin último la acumulación de riquezas y como norma de vida el lujo y el ocio. (v. *Ibid.*, p. 108.)

Se ha insistido mucho en que la intención de Cervantes que originó su gran novela fue la de ridiculizar el género de caballería, intención que está declarada en la misma obra. Si bien puede ser éste el único y verdadero propósito, también cabría suponer que a través de Alonso Quijano, hidalgo empobrecido en quien encarna don Quijote, Cervantes pone en tela de juicio la decadencia de los caballeros e hidalgos, más aún, la decadencia de la nobleza española, pues a lo largo de toda la novela se refleja la organización social de la España de los siglos XVI y XVII, y como ya se ha señalado, la nobleza centraba su atención en la posesión de riquezas y en darse una vida reglada y ociosa, que tenía poco que ver con los auténticos valores morales y religiosos comúnmente transgredidos sobre todo por la aristocracia. En el capítulo XVII de la segunda parte Don Quijote describe los ejercicios de la caballería en general y de la andante caballería en particular:

[...] bien parece un caballero, armado de resplandecientes armas pasar la tela en alegres justas delante de las damas, y bien parecen todos aquellos caballeros que en ejercicios militares, ó que lo parezcan, entretienen y alegran, y si se puede decir, honran las cortes de sus príncipes; pero sobre todos éstos parece mejor un caballero andante, que por los desiertos, por las soledades, por las encrucijadas, por las selvas y por los montes anda



buscando peligrosas aventuras, con intención de dartes dichosa y bien afortunada cima, sólo por alcanzar gloriosa fama y duradera; mejor parece, digo, un caballero andante socorriendo a una viuda en algún despoblado que un cortesano caballero requebrando á una doncella en las ciudades. Todos los caballeros tienen sus particulares ejercicios: sirva a las damas el cortesano [...] pero el andante caballero busque los rincones del mundo; éntrese en los más intrincados laberintos; acometa a cada paso lo imposible; resista en los páramos despoblados los ardientes rayos del sol en la mitad del verano, y en el invierno la dura inclemencia de los vientos y de los yelos; no le asombren leones, ni le espanten vestigios, ni atemoricen endriagos, que buscar éstos, acometer aquéllos y vencerlos á todos son sus principales y verdaderos ejercicios. (*Don Quijote de la Mancha*, t. II, pp. 172, 173)

En este discurso están expresadas las razones por las cuales don Quijote elige ser caballero andante, y aunque sólo se limita a subrayar la supremacía de este ejercicio sobre la otra caballería, es obvio que se perfila la superioridad de la vida del caballero cortesano, aquél que ha perdido los principios militares y que va por la vida en aras de placeres vanos y de la holganza.

Aunque Cervantes decidió enloquecer a Alonso Quijano para que surgiera don Quijote, y a pesar de las múltiples aventuras alucinadas y excéntricas a que este caballero andante se enfrenta, baste recordar las batallas contra los molinos de viento, los rebaños de cameros y el león; Cervantes en no pocos momentos, dota a Don Quijote de una mirada lúcida y profunda sobre la realidad de su tiempo. El discurso anterior es toda una declaración de principios del verdadero sentido de ser caballero provisto de una dignidad que ya en aquella época era poco vista. El discurso de la dorada edad y los consejos que don Quijote da a Sancho para el gobierno de su insula, también son una muestra de cordura y sensatez.

Pero ¿cuál es la razón por la que Cervantes hace sus propuestas a través de un loco? La causa parece estar sustentada en el clima represivo y contrarreformista de la época. Cualquier cuestionamiento al orden social establecido, en este caso la monarquía, significaba poner en tela de juicio el origen divino del rey y, por lo tanto, de sus

nobles. De esta manera, todo cuestionamiento era considerado herejía, y ya se sabe que todo tipo de delito contra la fe era perseguido y severamente castigado por el Santo Tribunal de la Inquisición.

El capítulo que aquí comentaré es el XLVIII, así que, convendrá ubicarlo dentro de la novela. El pasaje que nos ocupa se encuentra en la segunda parte y tiene sus antecedentes desde el capítulo XXX, donde se encuentran en la provincia de Aragón don Quijote y Sancho con los Duques. A partir de este momento la novela adquiere otro ritmo, aquí el Hidalgo ya no tiene que buscar o reinventar sus aventuras, son los Duques de Aragón, quienes con toda suerte de artificios llevan la fantasía a la realidad literaria. Pero la intención de los Duques es divertirse a las costillas del Caballero de la triste figura, quien en muchísimos casos resulta humillado y ofendido, y si bien él no se percata de las burlas de que es objeto, el lector cobra, poco a poco, una gran antipatía por la ociosidad de la nobleza, porque no es extraño que sean los Duques quienes manipulan ahora la novela. Los duques, ya se sabe, participaban del poder del Rey, eran parte de la alta aristocracia, y tenían poder, dinero y tiempo —no hay que olvidar el carácter indigno del trabajo—, para armar el gran escenario de las aventuras de don Quijote; baste recordar el pasaje del Clavileño y la insula otorgada a Sancho, y para dejar en claro que la burla de los Duques no tenía límites hay que recordar también la carta que se le escribe y envía a Teresa Panza, en la que se le participa que su esposo es ya gobernador.

Así, pues, el capítulo XLVIII comienza con un don Quijote lastimado, enojado y triste, debido a una burla que ocupa capítulos anteriores y de la cual el Hidalgo salió mal librado y herido por unos gatos. Estando una noche de las seis que pasó encerrado, despierto y desvelado, entra a su aposento Doña Rodríguez, dueña de la Duquesa, ambos vestidos tan estrafalariamente —el uno para curar sus heridas y la otra para no ser fácilmente identificada—, que se provocan un mutuo y grande susto. A oscuras, porque la vela de la dueña se apagó, don Quijote temeroso empezó a decir:

Conjúrote, fantasma, ó lo que eres, que me digas quién eres, y que me digas qué es lo que de mí quieres. Si eres alma en pena, dímelo; que yo haré por ti todo cuanto mis fuerzas alcanzaren, porque soy católico cristiano y amigo de hacer bien á todo el mundo; que para esto tomé la orden de la caballería andante que profeso, cuyo ejercicio aun hasta hacer bien á las ánimas de purgatorio se extiende. (*Ibid.*, pp. 445, 446)

A lo que la dueña responde identificándose y pidiéndole un favor. Don Quijote pensando en que la dueña viene a hablarle a favor de Altisidora, una joven doncella de la corte, que se ha declarado rendida de amor por el Andante Caballero, a instancias de otra burla de los Duques, vuelve a reafirmar su amor y fidelidad a Dulcinea. A lo que la dueña contesta que es un favor personal lo que desea. Doña Rodríguez sale del aposento para prender la vela y don Quijote presiente una situación peligrosa, que pudiera conducirle a traicionar la fidelidad por su Dulcinea, y para evitar tal predicamento, cierra la puerta a fin de impedir la entrada a la mencionada dueña, con lo cual se genera una nueva escena cómica, pues la dueña al ver levantado de su cama a Don Quijote, también se siente en peligro, así se da el siguiente diálogo:

—¿Estamos segura, señor caballero? Porque no tengo á muy honesta señal haberse vuesa merced levantado de su lecho.

—Eso mesmo es bien que yo pregunte, señora —respondió don Quijote—: y así, pregunto si estaré yo seguro de ser acometido y forzado.

—De quién, ó á quién, pedís, señor caballero, esa seguridad? —respondió la dueña.

—A vos y de vos la pido —replicó don Quijote—: porque ni yo soy de mármol, ni vos de bronce, ni ahora son las diez del día, sino media noche, y aun un poco más, según imagino, y en una estancia más cerrada y secreta que la que debió de ser la cueva donde el traidor y atrevido Eneas gozó a la hermosa y piadosa Dido. Pero dadme, señora, la mano; que yo no quiero otra seguridad mayor que la de mi continencia y recato, y la que ofrecen esas reverendísimas tocas. (*Ibid.*, pp. 447, 448)

Desembarazados de la situación de peligro, Doña Rodríguez da noticia a Don Quijote de su origen:

[...] soy natural de las Asturias de Oviedo, y de linaje, que atraviesan por él muchos de los mejores de aquella provincia; pero mi corta suerte y el descuido de mis padres, que empobrecieron antes de tiempo, sin saber cómo ni cómo no, me trujeron á la Corte, á Madrid, donde por bien de paz y por excusar mayores desventuras, mis padres me acomodaron á servir de doncella de labor á una principal señora [...] Mis padres me dejaron sirviendo y se volvieron á su tierra, y de allí á pocos años se debieron ir al cielo, porquen eran además buenos y católicos cristianos [...] y en ese tiempo, sin que diese yo ocasión á ello, se enamoró de mí un escudero de casa, hombre ya en días [...] y, sobre todo, hidalgo como el Rey, porque era montañés [...] mi señora; la cual por excusar dimes y diretes, nos casó en paz y en haz de la santa madre Iglesia católica romana, de cuyo matrimonio nació una hija para rematar con mi ventura [...] desde allí á poco murió mi esposo [...] (*Ibid.*, p. 449)

Viuda Doña Rodríguez y ya con un hija fue recogida por la Duquesa. El problema que la dueña cuenta a don Quijote consiste en que su hija, ya de dieciséis años, y dotada de una gran belleza, fue enamorada por el hijo de un rico labrador de una aldea del Duque; y en aras de la consabida promesa de matrimonio la muchacha fue burlada. Y aunque la dueña en repetidas ocasiones pidió a su Señor que interviniera para que la honra de su hija fuera salvada, el Duque

"[...] hace orejas de mercader y apenas quiere oírme; y es la causa que como el padre del burlador es tan rico, y le presta dineros, y le sale por fiador de sus trampas por momentos, no le quiere descontentar ni dar pesadumbre en ningún modo." (*Ibid.*, p. 451)

Esta es la razón por la cual doña Rodríguez pide a don Quijote que repare el agravio, "[...] pues según todo el mundo dice, vuesa merced nació en él para deshacerlos, y para enderezar los tuertos y amparar los miserables [...]". (*Loc. cit.*)

Desviando la atención de su problema, la dueña cuenta a don Quijote, a manera de indiscreción, el secreto de la hermosura de la

"[...] una la gracia de Dios, y otra las fuentes que tiene en cada pierna por donde se desagua todo el mal humor de quien dicen los médicos que está llena." (*Ibid.*, p. 452)

"—¡Santa Maríal —dijo don Quijote—. Y es posible que mi señora la Duquesa tenga tales desaguaderos? [...]" (*Loc. cit.*)

Después del divertidísimo diálogo que sobre ese asunto se desarrolla, el capítulo termina en una escena en la que la dueña es azotada por unas manos misteriosas, y Don Quijote, pellizcado, se queda "[...] confuso y pensativo [...] deseoso de saber quién había sido el personaje encantador que tal le había puesto." (*Ibid.*, p. 453)

Pero será en capítulos más adelante donde se descubrirá la identidad del encantador y se conocerá el final de la historia de la hija de doña Rodríguez.

Este capítulo, elegido no al azar, muestra el objetivo conocimiento que tenía Cervantes de la organización social y los valores de la España de su tiempo. A través del discurso de la dueña, el autor señala el alto concepto en que se tenía la pertenencia a la nobleza: ésta era descendiente de altos linajes; su marido, hidalgo, lo cual era tenido por doña Rodríguez con mucha honra. Además en el citado discurso se trasluce que la crisis económica y el despego por el trabajo afectaba a los nobles de tal suerte que terminaban sirviendo de criados; tal es caso de la dueña, cuya fortuna terminó por descuido de su padre. Cabe mencionar también la alta estima de la condición de católico cristiano, pues este honor no sólo aparece en boca de la dueña, sino también en la de don Quijote. Por otro lado, se evidencian las costumbres de la mujer recatada de la época, pues sin dar pie para ello, la dueña fue enamorada por su marido. También se alude al carácter indiscreto de la mujer, recuérdese el chisme de la dueña sobre las fuentes de la Duquesa. A esto hay que añadir que el burlador de la hija de la dueña es hijo de un labrador rico, con lo cual se ejemplifican las afirmaciones de Osterc en cuanto a la división de ricos y pobres y al ascenso de los labradores, debido al desarrollo del dinero; a tal grado que, paradójicamente a la alta estima del linaje y la pureza de sangre, era más importante ser rico que noble.

Los oídos sordos del Duque ante las súplicas de la dueña para que interviniera a favor de la honra de su hija, se explica por la dependencia económica del noble del rico labrador, pues éste le prestaba dinero, y además le ayudaba en sus trampas, con lo cual queda en entredicho la rectitud del Duque en particular y de la nobleza en general.

Cabe ahora preguntar: ¿qué pretendía Cervantes con la reproducción de esa realidad en su obra?, ¿qué quería expresar? No obstante los riesgos que implica dar respuesta a estas interrogantes, diré mi punto de vista.

Evidentemente Cervantes conocía su época, sabía de la injusticia y el hambre que azotaban a sus conciudadanos y de los privilegios que gozaban unos cuantos. Si bien, limitado por la censura inquisitorial, el autor de *Don Quijote de la Mancha*, revela en su novela una profunda visión crítica, pero no para proponer otro orden de cosas, sino para, tal vez, ridiculizar, para hacer mofa de una sociedad decadente económicamente y desprovista de valores realmente humanos. A esa decadencia social y humana, Cervantes antepone un personaje loco, sensible, paradójicamente lúcido, fiel a sus principios –tal vez los del propio autor–, que pretende ir por la vida repartiendo justicia y componiendo entuertos, reparando la honra de las doncellas, socorriendo a jóvenes enamorados, y sin más empeño que la gloria duradera. En sus muchas aventuras, el lector no puede menos que sentirse conmovido ante sus derrotas, y, en otras, verdaderamente divertido, pues el humor casi siempre está presente en la obra. Don Quijote seduce a sus lectores a través de su ingenuidad de niño, de su cuerda locura, de su solidaridad con los necesitados y de su fantasía por “acometer lo imposible”.

En suma, creo que si bien el *Quijote* es producto de su época, pues sólo en una sociedad oprimida y represiva pudo surgir esta novela, no se reduce a un mero documento histórico-social, sino que trasciende sus límites temporales, a través de una forma artística genial, entre cuyos recursos cabe la creación de este peculiar personaje. Así, pues, la lectura de esta obra resulta una experiencia deliciosa que remite a sus lectores a tiempos pasados con sus particula-

res formas de vida, pero animado todo esto con una serie de valores que han sido y siguen siendo de la humanidad.

Para terminar, recurro aquí a las afirmaciones de Fischer que si bien son válidas para *Antígona*, también lo son para *Don Quijote de la Mancha*, nadie que lo conozca, a través de las páginas escritas por Cervantes, puede permanecer insensible ante las causas de su lucha.

## Bibliografía directa

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona, Bruguera, 1972. 2 tomos.

## Bibliografía indirecta

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. "La sociedad española en el siglo XVII", en Francisco Rico. *Historia y crítica de la literatura española*. t. III. *Siglos de Oro: Barroco*. Barcelona, Crítica/Grijalbo, 1983. (Páginas de Filología)

FISCHER, Ernst. *La necesidad del arte*. 3a. edición. Barcelona, 1973. 270 pp. (Ediciones de bolsillo, 255)

MARX, Carlos. "Desarrollo desigual de la sociedad y el arte", en Adolfo Sánchez Vázquez. *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. México, UNAM, 1972.

OSTERC, Ludovik. *El pensamiento social y político del Quijote*. 3a. edición. México, UNAM, 1978. 370 pp. (Cuadernos del Instituto de Investigaciones Filológicas, 15)

WARDROPPER, Bruce W. "Temas y problemas del barroco español", en Francisco Rico.





## El discurso de las armas y las letras

TOMÁS BERNAL ALANIS \*

“La procesión de ese extraño. Descendimiento avanzaba por la picada, sin rumbo, sin hogar, sin destino, por la sola vasta patria de los desheredados y afligidos”.

Augusto Roa Bastos. *Hijo de hombre*

l  
C

omo aquellos versos memorables y bellos del poeta español Antonio Machado:

Caminante no hay camino  
Se hace camino al andar..

Así se traza toda gran obra de la literatura; *La Odisea*, *La divina comedia*, *El Ulises*, *En busca del tiempo perdido* y por supuesto, *El Quijote*, que son entrañables composiciones sobre la condición humana.

El caminar, el movimiento, el desplazarse entre lo conocido y lo desconocido, entre lo predecible y lo impredecible, entre la incerti-

\* Profesor-Investigador del Departamento de Humanidades de la UAM-Azc.

dumbre y el azar, entre estas coordenadas del orden y el caos se encuentran los límites de lo indecible sobre la geografía del hombre.

La novela *El Quijote*, significa el pensar el ahora con los ojos puestos en el pasado. En ese pasado que marcó los derroteros de un pueblo español triste, guerrero, pero sobre todo, nostálgico.

Nostálgico de una grandeza que se escurria frente a su ser, para encarnar el encono frente al otro. A ese invasor de sus tierras como él lo había sido en el Nuevo Mundo, lugar de sueños y esperanzas que se verían reflejadas en la mejor literatura del siglo de oro español.

Miguel de Cervantes Saavedra fue el faro de ese mundo glorioso,<sup>1</sup> que fue el inicio del Imperio español. Imperio que se edificó en las armas y en las letras. Dos contrapuntos del espíritu de cualquier pueblo que busca un lugar preponderante en el concierto de las naciones.

Las hazañas de España hechas por las armas son contadas y recreadas por la pluma de los escritores que le dieron con su estilo personal y nacional un brillo particular a las andanzas de ese espíritu aventurero, que no tiene mejor representante que *El Quijote*.

Mi breve ensayo se enfoca al capítulo XXXVIII de *El Quijote*. "Que trata del curioso discurso que hizo Don quijote de las armas y las letras", donde el espíritu español muestra su valentía y su accionar en el mundo de las armas y las letras, opuestos de la unidad y la diversidad.

## II

Cuando uno lee o se acerca a una parte del Quijote, se está adentrando a una geografía de la realidad compleja y en constante movimiento, así como el personaje borgiano de Pierre Menard que

<sup>1</sup> Para un mayor conocimiento del pueblo español y su mundo, véase el profundo análisis que relata Carlos Fuentes. *Cervantes o la crítica de la lectura*. Barcelona, Planeta/De Agostini, 2002.

quiere reescribir la historia, esa verdad histórica que es juzgada como tal.

Como bien dice Borges en su cuento *Pierre Menard, Autor del Quijote*, observa a éste como:

“He reflexionado que es lícito ver en el Quijote “final” una especie de palimpsesto, en el que deben translucirse los rasgos —tenues pero no indescifrables— de la “prensa” escritura de nuestro amigo”.<sup>2</sup>

El lector hace un trabajo de interpretación que rebasa los horizontes de su época para abordar los motivos históricos —culturales de un autor de la talla de Miguel de Cervantes Saavedra. Efecto de lectura y lector, que hace del lector un actor fundamental para entender o explicar una obra, un escritor, una época o un estilo.

En esa constante negación de una anacronía, Cervantes lleva a la novela del Quijote a la cima de representar el ideario de grandeza o decadencia de la cultura española en la figura humorística del caballero de la triste figura.

Cervantes por medio de la escritura configura un mundo en constante movimiento y contradicción. Como lo explica Carlos Fuentes:

“Cervantes no sólo encara este problema en *Dor, Quijote*: lo resuelve y supera sus contradicciones porque es el primer novelista que radica la crítica de la creación dentro de las páginas de su propia creación, *Don Quijote*. Y esta crítica de la creación es una crítica del acto mismo de la lectura”.<sup>3</sup>

Por ello, la perorata que establece Cervantes entre el discurso de las armas y las letras en el capítulo XXXVIII de la primera parte, establece una relación en el oficio noble de las letras y el oficio del deber, que son las armas que definen en parte su postura a favor

<sup>2</sup> Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid, Espasa-Calpe, 1996. P. 42. En esta obra Borges expresa con gran profundidad histórica y nos da los elementos para anticipar la multiplicidad de lecturas que se pueden realizar de *El Quijote*, como genio y figura de un pueblo y una cultura.

<sup>3</sup> Fuentes, Carlos, *op. cit.*, pp. 34-35.

del segundo por considerar que es parte sustancial a un Estado y sus recursos. Como bien lo expresó Borges:

“Es sabido que Don Quijote (como Quevedo en el pasaje análogo, y posterior, de la hora de todos) falla el pleito contra las letras y en favor de las armas. Cervantes era un viejo militar: su fallo se explica”.<sup>4</sup>

Para ello Cervantes ve en las armas el difícil arte de la lucha y la sobrevivencia. Las armas son el escudo del deber pero también de la fidelidad, el arrojo, y en sí, de la lucha siempre decisiva entre la vida y la muerte. Donde el soldado vive en la miseria de su paga en el frágil sostén de su existencia que puede representar un paso entre la vida y la muerte.

Se pregona que las letras son importantes, pero para Cervantes, las armas edifican los imperios y dan vida a su existencia.

“A esto responden las armas que las leyes no se podrán sustentar sin ellas, porque con las armas se defienden las repúblicas, se conservan los reinos, se guardan las ciudades, se aseguran los caminos, se despejan los mares de corsarios, y finalmente, si por ellas no fuese, las repúblicas, los reinos, las monarquías, las ciudades, los caminos de mar y tierra estarían sujetos al rigor y a la confusión que trae consigo la guerra el tiempo que dura y tiene licencia de usar de sus privilegios y de sus fuerzas”.<sup>5</sup>

Como hijo de su tiempo, Cervantes vive las luchas por el poder en el ascenso y descenso de formas de gobierno en el mundo español. Donde los pequeños privilegios y reinados (principados) van siendo desplazados por la presencia de la modernidad y la aparición de un poder más centralizado, donde el Leviatán se convierte en la figura que emerge de los mares para allanar los caminos de nuevos reinos y riquezas.

<sup>4</sup> Borges, Jorge Luis. *op. cit.*, p. 40.

<sup>5</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Vol. 1 Barcelona, RBA Editores, 1994. p. 478. Con esto, Cervantes ejemplifica el mundo de los caballeros en una constante lucha entre la vida y la muerte, entre la aventura y la imaginación, entre la victoria y la derrota.

El mismo Cervantes sufrió el suplicio de la cárcel y de las batallas en su cuerpo, el "manco de Lepanto" es expresión de este mundo bullicioso, lleno de ideas, pero sobre todo, de armas.

Y en este contrapunteo de oficios, de profesiones *El Quijote* recalca la preeminencia de la vida de los soldados sobre los hombres de letras:

"Alcanzar a alguno a ser eminente en letras le cuesta tiempo, vigili-  
as, hambre, desnudez, vaguidos de cabeza, indigestiones de estómago, y otras  
cosas a estas adherentes, que, en parte, ya las tengo referidas, más llegar uno  
por sus términos a ser bien soldado le cuesta todo lo que al estudiante, en tanto  
mayor grado, que no tiene comparación porque a cada paso está a pique de  
perder la vida".<sup>6</sup>

Con ello, deja demarcado Cervantes en su vida y en su imaginación literaria la supremacía de los caballeros frente a los escritores. En los primeros, se juega la vida, y en los segundos, la imaginación cabalga en un lugar seguro.

Es la defensa de una concepción de la vida: la de ver la nobleza hidalga del que arriesga la vida en nombre de otros, del que persigue quimeras que se transforman en sueños colectivos corroídos por el olvido y el dolor, donde las armas detonan sus lenguajes metálicos al calor de la batalla, donde el escudo de vieja estirpe se estampa en la valentía del caballero que se juega su existencia en cada tramo de su andar.

Ese es el verdadero espíritu de lucha que reconoce *El Quijote*, no el que se esconde en el escritorio para escribir esa verdad, que tal vez, arraigue en la memoria de los pueblos.

Las armas y las letras, dialéctica de la expresión, lucha y sostén de los contrarios, complemento de batallas y de repúblicas. Cabalgan juntas, pero en la mayoría de las veces a lo largo de la historia las armas sostienen a las ideas, los hombres gobiernan por ellas y su existencia depende para construir catedrales.

<sup>6</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de, *op. cit.*, p. 478.

Y al igual que Fernando del Paso, me sumó a un bello, breve y elocuente párrafo que escribió éste para sintetizar la permanencia a través de los siglos —de 1605 a la fecha— de *El Quijote*, como un libro que vale por lo que dice y simboliza para la cultura española, la cultura universal, y en fin, para el espíritu humano que sigue viviendo entre nosotros:

“De albañilería, mi señor, no sabe usted un ardite. Pero no se preocupe: don Miguel de Cervantes construyó, para usted, y para que lo habite hasta el fin de los siglos una catedral”.<sup>7</sup>

Esa catedral, la cual seguimos visitando, para no olvidar, que en cada uno de nosotros existe un Quijote que cabalga en el horizonte de la imaginación y de los sueños del hombre. Los cuales siguen siendo fieles compañeros de nuestras vidas y miserias.

## Bibliografía

- BLOOM, Harold. *El canon occidental*. Barcelona, Anagrama, 1996.  
BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid, Espasa-Calpe, 1996.  
CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* V. 1 Barcelona, RBA Editores, 1994.  
FUENTES, Carlos. *Cervantes o la crítica de la lectura*. Barcelona, Planeta-De Agostini, 2000.  
GIRARD, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona, Anagrama, 1994.  
PASO, Fernando del. *Viaje alrededor del Quijote*. México, FCE, 2004.

<sup>7</sup> Paso, Fernando del. *Viaje alrededor del Quijote*. México, FCE, 2004.

## Dulces liviandades del más casto enamorado

---

JOSÉ FRANCISCO CONDE ORTEGA

**M**iguel de Cervantes Saavedra nunca nos quiso engañar. En el sabrosísimo prólogo a su novela inmortal, pleno de justa ironía y de una actualidad inquietante, declara, cediendo la voz a ese amigo "gracioso y bien entendido"<sup>1</sup> que le sirve de asidero:

Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla.<sup>2</sup>

Y éste es uno de los rasgos de la modernidad de Cervantes como novelista. Fue capaz de jugar no el punto de vista, la perspectiva y la

<sup>1</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, t. I. p. 14.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 18.

polisemia. Por eso su discurso ha provocado tanta literatura y esforzados intentos por extraerle todos sus secretos. Y, pese a todo, también abundan los buenos lectores de la novela. Agradecidos lectores —como quería Borges— que se permiten enriquecer su caudal de humanidad con cada lectura.

Dentro de esta posibilidad de enfrentar diversos niveles de apreciación dentro del discurso cervantino, los capítulos que se refieren a la estancia del Caballero de la Triste Figura en el castillo de los duques, en la segunda parte de la novela, son amargamente hilarantes. Lo son porque las historias mueven a risa; y aunque el Quijote ve realizado parte de su sueño, la burla perpetrada contra él llega a ser despiadada.

Desde el capítulo 30 hasta el 57 de esta segunda parte, don Quijote y Sancho son acogidos por unos Duques que tenían su residencia en tierras aragonesas. Cervantes no menciona nombre ni lugar donde se ubica el palacio donde residen estos nobles. Sin embargo, Martín de Riquer afirma que estos personajes parecen estar inspirados en don Carlos de Borja y doña María Luisa de Aragón, duques de Luna y Villahermosa, que tenían una residencia en Pedrola.<sup>3</sup>

Los duques ya leyeron la primera parte del *Quijote* cuando conocen al hidalgo y a su escudero. Por lo tanto, ya saben de sus locuras y desatinos; del ingenio del caballero y de los donaires de Sancho. Ricos aristócratas, rodeados de ocio y de servidores, deciden aprovecharse del paso de don Quijote y Sancho para divertirse a sus costillas, “como si hubieran tenido la suerte de encontrar a dos bufones”.<sup>4</sup> Así, el Duque ordena a toda su servidumbre que siga el humor de don Quijote y que se comporte al estilo de las cortes de los libros de caballería.

Don Quijote y Sancho serán tratados con delicadeza, pero no pocas veces con burla feroz por los duques, quienes buscarán por todos los medios hacerles creer que viven en el ambiente de los

<sup>3</sup> Martín de Riquer, *Aproximación al Quijote*, p. 120.

<sup>4</sup> *Loc. cit.*



libros de caballerías. Gracias a su fortuna y a su poder consiguen recrear el mundo caballeresco de lances y aventuras de los antiguos caballeros andantes.

El encuentro con estos aristócratas es casual. Al atardecer del día siguiente de haber cruzado el Ebro encuentran a una bella cazadora, a la que don Quijote hace saludar solemne y cortésmente. Sancho cumple con ese papel, como escudero fiel de su amo. La cazadora, que es la Duquesa, afirma conocer a don Quijote y Sancho por la primera parte de sus aventuras que "anda impresa". Los acoge con grandes muestras de alegría y manifiesta la gracia que le hacen los modales y las ocurrencias de Sancho.

Al lado de los duques don Quijote y Sancho entran por primera vez a un ambiente aristocrático y refinado y conviven con la nobleza. El mundo de venteros, pastores, cabreros, cuadrilleros y labradores es sustituido por el de el lujo palaciego y la suntuosidad de una auténtica corte. Ésta representa el esplendor de algunas casas nobles de principios del siglo XVII que, por su boato, esplendor y apego a la tradición conserva elementos, se asemeja en cierto modo al ambiente medieval descrito en los libros de caballerías.

Ya no es necesario que el caballero manchego se imagine un mundo irreal, pues el que encuentra se ajusta a sus ensueños literarios. Por otra parte, las órdenes del Duque son inapelables: exige a su servidumbre que trate a don Quijote como un caballero andante y que invente trances novelescos.

Así, la urdimbre de la novela está sutilmente trazada. Don Quijote ve su sueño cumplido: los honores que se le deben dispensar a los caballeros andantes. Sólo que éstos se dan mediante la burla. Por eso se dan la mano dos realidades: la de los duques, como engaño para cumplir una fantasía, así sea inconscientemente, y la del hidalgo, quien logra hacer realidad un sueño, aun dentro de una mentira cruel. Y con éstas se dan la mano otras dos realidades: la del novelista Cervantes y la del moro Benengeli. Aquél insiste en mencionar que la historia la cuenta el moro; éste asume su papel de despejo propiciatorio.

Por eso resulta conmovedoramente eficaz la aparición de Altisidora, "atrevida, graciosa y desenvuelta".<sup>5</sup> Ella también toma parte en la burla, en esa representación tan arduamente montada nada más que para burlarse del hidalgo. Por eso respeta las convenciones de la andante caballería; y finge un enamoramiento, si bien literariamente hecho para el escamio, también logra descubrir las debilidades humanas del caballero ante las asechanzas de las dulces liviandades.

De ahí que el artificio del novelista se depure y ofrezca una cuidadosa malicia narrativa. El encuentro de don Quijote y Altisidora está perfectamente urdido, cuidadosamente preparado. Sancho se ha ido a "gobernar" su insula, por lo tanto el caballero se ha quedado solo, sin escudero que lo asista. La Duquesa, durante la cena, le ofrece "cuatro doncellas de las mías, hermosas como flores".<sup>6</sup> A lo que don Quijote contesta con gravedad:

—Para mí (...) no serán ellas como flores, sino como espinas que me puncen el alma. Así entrarán ellas en mi aposento, ni cosa que lo parezca, como volar. Si es que vuestra grandeza quiere llevar adelante el hacerme merced sin yo merecerla, déjeme que yo me las haya conmigo, y que yo me sirva de mis puertas adentro; que yo ponga una muralla en medio de mis deseos y de mi honestidad.<sup>7</sup>

La Duquesa, ante esto, no tuvo menos que conceder:

—No más, no más, señor don Quijote. (...) Por mí digo que daré orden que ni aun la mosca entre en su estancia, no que una doncella; no soy yo persona, que por mí se ha de descabalar la decencia del señor don Quijote; que, según se me ha traducido, la que más campea entre sus muchas virtudes es la de la honestidad.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *op. cit.*, t. II, p. 868.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 775.

<sup>7</sup> *Loc. cit.*

<sup>8</sup> *Loc. cit.*

Se despidió de la Duquesa y entró a sus aposentos solo, pues

—tanto se temía de encontrar ocasiones que le moviesen o forzasen el honesto decoro que a su señora Dulcinea guardaba, siempre puesta la imaginación en la bondad de Amadís, flor y espejo de los andantes caballeros.<sup>9</sup>

La circunstancia quedó debidamente propicia. El hidalgo, solo en su habitación, lidiando con menesteres propios de su pobreza, escuchó una conversación en la que Altisidora le confesaba a su amigo sus penas de amor. “Yo no sé cantar, sino llorar”,<sup>10</sup> exclama la doncella, como principio de la red de amor. Y más adelante declara:

...no quería que mi canto descubriese mi corazón y fuese juzgada de los que no tienen noticia de las fuerzas poderosas de amor por doncella antojadiza y liviana. Pero venga lo que viniere, que más vale vergüenza en cara que mancilla en corazón.<sup>11</sup>

Tales (sin)razones de amor surtieron su efecto. Al momento de escucharse los primeros sonidos de un arpa, atropellaron la mente de don Quijote lances semejantes, donde ventanas, jardines, requiebros y desvanecimientos estaban bien documentados en sus libros de caballería. Y se imaginó que una doncella de aquel castillo se había enamorado de él.<sup>12</sup>

Y Altisidora, afinada el arpa, comenzó a cantar un romance en el que descubría sus sentimientos. Tres cuartetas provocan el natural desasosiego en el ánimo del Caballero de la Triste Figura. Cada una cumpliendo los pasos del trance amoroso: el reclamo, la alusión al obstáculo y la presentación de los propios méritos en la ardorosa juventud:

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 776.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 778.

<sup>11</sup> *Loc. cit.*

<sup>12</sup> *Loc. cit.*

Oye a una triste doncella,  
bien crecida y mal lograda,  
que en la luz de sus dos soles  
se siente abrazar el alma.

(...)

Muy bien puede Dulcinea,  
doncella rolliza y sana,  
preciarse de que ha rendido  
a un tigre y fiera brava.

(...)

Niña soy, pulcela tierna;  
mi edad de quince no pasa:  
catorce tengo y tres meses,  
te juro en Dios y en mi ánima.<sup>13</sup>

Y don Quijote cayó en la trampa. Y quién no, podría decir alguien igualmente no avezado en los artificios del amor. Con todas las convenciones de la poesía amatoria y con no poca soma por parte de ella, el romance era el eterno canto de sirenas inauditas. Don Quijote no estaba preparado para resistirlo. Ni quería. Era un caballero andante:

—¡Qué tengo de ser tan desdichado andante, que no ha de haber doncella que me mire que de mí no se enamore...!<sup>14</sup>

Y en su luminosa fantasía defiende su castidad y su firmeza. No ama más que a Dulcinea y nadie, por hermosa, discreta y virtuosa que sea se le puede comparar. Él sí es capaz de cruzar el "Arco de los leales amadores", como su admirado Amadís. Pero no pudo dormir. A la mañana siguiente, en un encuentro fugaz Altisidora se desmaya. Don Quijote decide desengañarla, pues con León Hebreo sabe que "en los principios amorosos los desengaños prestos suelen ser

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 779 y 780.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 781.

remedios calificados".<sup>15</sup> Así, acude a su vez al recurso de la música. Y pide un laúd para acompañarse un romance, cantado "con una voz ronquilla, aunque entonada", que en un par de estrofas fijaba su posición:

Los andantes caballeros  
y los que en la corte andan,  
requiébranse con las libres;  
con las honestas se casan  
(...)  
La firmeza en los amantes  
es la parte más preciada,  
por quien hace Amor milagros,  
y asimesmo los levanta.<sup>16</sup>

Después la burla se encarniza. Y sucede el episodio de los cencerros y los gatos, que le costó a don Quijote cinco días sin salir de su habitación.

La despedida del hidalgo y su escudero (quien ya había regresado de su aventura como gobernante) se dio en los mejores términos. Don Quijote estaba agradecido, lo mismo que Sancho. Igual los Duques y sus sirvientes, por la diversión continua y desafortunada. Pero faltaba el remate de Altisidora. Ésta, por cuenta propia, continúa la burla y le espeta otro romance al hidalgo manchego. En él le reclama y lo denosta dentro de la rancia tradición del poema que exige testimonio. Y completa el número exigiendo unas ligas que, después, confiesa llevar en las piernas.

Es el capítulo 57 y se acabó la diversión para los Duques. Don Quijote seguirá, ya por poco tiempo, su camino. En aquel palacio se quedó Altisidora, joven desenvuelta que provocó en don Quijote un sentido claro de su condición humana. El desasosiego sustituyó, acaso, la aventura que no se vivió. La aventura carnal, desde luego.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 789.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 790.

Pero ella es, quizás, uno de los personajes femeninos más sugestivos de la novela. En la imaginaria realidad atroz que don Quijote vivió en el palacio de los Duques, la promesa del amor le confirió mayor carga de humanidad al más casto enamorado caballero. Y todo por una adolescente llamada Altisidora y sus dulces liviandades apenas sugeridas.

## Bibliografía

- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. 2 tomos. Ediciones Folio, España, 2004. 977 pp.
- Riquer, Martín de. *Aproximación al Quijote*. Salvat, España, 1971. 167 pp. (Biblioteca básica, 19)
- Rivas Hernández, Ascensión. *Lecturas del Quijote. (Siglos XVII-XIX)*. Ediciones Colegio de España, España, 1998. 263 pp.
- Rodríguez, Antonio. *El Quijote, mensaje oportuno*. Editorial El hombre en llamas, México, 1970. 168 pp.

*TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA* No.24  
correspondiente al primer semestre de 2005  
se terminó de imprimir en septiembre  
de dos mil cinco  
El tiro consta de 500 ejemplares













9 771405 995000