

1093

TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA

S



UNIVERSIDAD
AUTONOMA
METROPOLITANA



Casa abierta al tiempo

Azcapotzalco

DIVISION DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
II SEMESTRE 1996

\$ 20.00

TEMA Y VARIACIONES DE
LITERATURA

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA
Casa abierta al tiempo 
Azcapotzalco

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

II SEMESTRE 1996

Cortesía de la Galería Metropolitana



Ilustración de Portada

Carmen Mondragón (Nahui Olín)

“Nahui y el capitán Agasino en Nueva York”, s/f.

Óleo sobre triplay de cedro rojo

D. R. © Col. Edze Kieft y Gabriel Burgos

De la exposición

50 Mujeres en la plástica mexicana

D. R. © 1997 Universidad Autónoma Metropolitana

DIRECTORIO

Rector General

Dr. Julio Rubio Oca

Secretaria General

M. en C. Magdalena Fresán Orozco

Rector de la Unidad Azcapotzalco

Lic. Edmundo Jacobo Molina

Secretario de la Unidad

Mtro. Adrián de Garay Sánchez

Directora de la División de Ciencias Sociales y Humanidades

Mtra. Mónica de la Garza Malo

Jefa del Departamento de Humanidades

Mtra. Begoña Arteta

Consejo Editorial

Margarita Alegria de la Colina

Begoña Arteta

Jaime Erasto Cortés

Alejandra Herrera

Frédéric-Yves Jeannet

Antonio Marquet

Oscar Mata

Alberto Paredes

Vicente Quirarte

Edelmira Ramírez Leyva

Joaquina Rodríguez Plaza

Jorge Ruedas de la Serna

Severino Salazar

Marcela Suárez Escobar

Vicente Francisco Torres

Margarita Villaseñor

Coordinador Editorial de la Revista
Alejandra Herrera y Severino Salazar

Asesor Técnico Editorial
Silvia Pappe

Distribución
Adriana Corona

Diseño
Israel Ayala
Eugenia Herrera

fotografía de obra para portada
Dante Busquets

"D. A." © 1997 UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento de Humanidades
Av. San Pablo N° 180 Col. Reynosa Tamaulipas
Azapotalco, C.P. 02200 México, D.F.

Certificado de Licitud de título y contenido en trámite
ISSN en trámite

Diseño
NO PASE. ARTE MAQUILADO
Via Mercurio 56. Arcos de la Hda.
Cuautilán I. C.P. 54730 Edo. de Mex.
Tel. 8734224

Impresión
AGES. Auer 102 Col. Héroe de Nacozari
México, D.F. C. P. 07790

Presentación Alejandra Herrera y Severino Salazar	7
La provincia y la metrópoli en la narrativa mexicana Entrevista con Ignacio Trejo Fuentes Jaime Lorenzo y Severino Salazar	13
Cesar Dávila Andrade: el hermetismo como superación de lo regional Vladimiro Rivas Iturralde	25
El indigenismo literario y <i>Huasipungo</i> Ezequiel Maldonado	43
Paseo semántico cultural por "Tristissima nox" de Manuel Gutiérrez Hájera Vida Valero	63
Don José López Portillo y Rojas: de la hacienda porfiriana a la gran ciudad que ya empezaba a ser muy grande Oscar Mata Juárez	73
Del estriptis a la escritura Alejandra Herrera y Joaquina Rodríguez	85
Gaspar Aguilera Díaz, inventor de Praga Enrique López Aguilar	97

Jose Rosas Moreno: quehacer y olvido José Francisco Conde	135
<i>México manicomio</i> : una visión del México revolucionario Tomás Bernal Alanís	147
La otra escena: celebración, luto y diversidad gay Antonio Marquet	157
Poder y castigo: Los motivos del parricidio en <i>Pedro Páramo</i> de Juan Rulfo Jaime Rivera Julián	175
El lenguaje del eros en <i>Paradiso</i> Ruth Borgman	203
Notas biobibliográficas	249

PRESENTACIÓN

Alejandra Herrera
y Severino Salazar

La literatura es el reino y sus provincias son los múltiples espacios, temas y personajes que aparecen en sus páginas; es, pues, el espejo imaginario que propone mundos. Esta complejidad dada su capacidad para convocar a los sentidos, reunir tiempos y espacios diferentes, testimoniar momentos definitivos de las historias individuales o nacionales, ofrece a los lectores una amplia gama de posibilidades de disfrutar e interpretar. Los textos aquí presentados son una muestra de ello, y en algunos casos la creación toma de la mano a la crítica ensayística, dando por resultado textos inteligentes y que hacen de su lectura un momento placentero.

La entrevista a Ignacio Trejo Fuentes, texto con el que se abre este volumen, es un diálogo ameno, en el que se expresa una riqueza de dudas y cuestionamientos acerca del surgimiento y proliferación de la literatura urbana, la ciudad personaje y el barrio como condicionante de vidas y actitudes. Y, después de este auge, el retorno a la provincia, concepto peligroso porque implica el de territorio vencido por una metrópoli, por eso finalmente se borran los límites entre una y otra, porque a fin de siglo y de cuentas la literatura se ocupa de la existencia y sus conflictos. Igualmente interesante es su concepción de los géneros. El entrevistado afirma que el género al que más se acercan

los jóvenes escritores es la novela, y la crónica florece nuevamente, para contar de principio a fin un acontecimiento.

“César Dávila Andrade, el hermetismo como superación de lo regional” es un ensayo que inicia con una semblanza de la vida y obra de este importante escritor ecuatoriano. Después de un rápido repaso por su poesía, se detiene en su obra narrativa, especialmente sus relatos. El autor del ensayo afirma: “La obra narrativa de Dávila Andrade está atravesada por oscuras misericordias y piedades, por actos compasivos y autocompasivos, que pueden lindar con lo ridículo y lo cómico.” De este modo se revelan las obsesiones del autor estudiado: la necrofilia, el asco al cuerpo, el espectáculo de la decadencia, la asfixia; para señalar puntualmente los aciertos y desaciertos del narrador ecuatoriano.

Siguiendo a José Carlos Mariátegui, la diferencia entre novela indigenista y novela india es que la primera está escrita por mestizos y blancos; mientras la segunda, por los mismos indios. Este es el tema de la primera parte de “El indigenismo literario y *Huasi-pungo*”, que además presenta una lectura fresca de la novela de Jorge Icaza, con el fin de señalar que los viejos problemas indígenas todavía no han sido resueltos: la reforma agraria, la lucha por la tenencia de la tierra, la defensa del sentido comunitario y los valores religiosos. El ensayo se sustenta en un sólido marco teórico.

Gutiérrez Nájera es abordado aquí a través de su *Tristissima nox* como el poeta modernista que nos ofrece una noche cargada de sentidos, contextualizada, desde luego, en un momento que habría de ser el inicio de una poesía que rompe sus límites gracias a la influencia de los movimientos literarios surgidos en el París del siglo XIX. El marco teórico de Bajtin es de gran ayuda para su comprensión.

Otro autor del siglo XIX y principios del XX es José López Portillo y Rojas. El texto que se ocupa de él hace un detenido pa-

seo por sus novelas cortas para destacar el aporte que este género hace al desarrollo de la literatura mexicana del siglo XX. En cuanto a la calidad de su obra, se subrayan los temas y motivos que conlleva la emigración del campo a la ciudad, todo esto centrado en la preocupación por lo mexicano.

“Del estriptis a la escritura” nos muestra el parentesco que tienen dos textos en apariencia muy distantes, partiendo de la condición de pícaras de las dos protagonistas de “Yalula, la mujer de fuego” y de “El alimento del artista” respectivamente. Este ensayo echa mano de las herramientas de la literatura comparada para alumbrar algunos temas desarrollados en dichos relatos para una más amplia comprensión de los mismos. Analizando minuciosamente el discurso de las dos heroínas, el ensayo interpreta las metáforas que sobre el arte y la condición del creador expresan estos dos autores, en sus relatos. Las conclusiones son reveladoras.

La sentencia de Wittgenstein “En el arte es difícil decir algo, que sea tan bueno como no decir nada” sigue siendo válida en el texto “Gaspar Aguilera, inventor de Praga”, pues lo expuesto en él proviene de un poeta. Sólo quien es capaz de conocer el entramado que sustenta a una obra artística, en este caso literaria, puede ser capaz de contagiarnos su entusiasmo por la obra de otro poeta. El recorrido por la vida y obra del autor nacido en Parral enriquece el estudio serio y literariamente articulado para concluir que el artista es un hacedor, un inventor que recrea, partiendo de lo real, una nueva entidad. La ciudad de Praga se renueva gracias a la relectura del poeta. Un mundo tan invadido por las siete plagas merece una ciudad como Praga. Gaspar Aguilera y su lector nos la hacen visible y deslumbrante a tan grande distancia.

El autor de “José Rosas Moreno: quehacer y olvido” presenta un panorama, no obstante su brevedad, muy completo de los

problemas políticos y sociales del complicado siglo pasado, para ahí rescatar la figura olvidada de José Rosas Moreno. La semblanza del poeta transita por su producción dramática, poética y se subraya la obra dedicada a los niños. Al silencio de la crítica, salvo contadas excepciones, siguió el actual olvido, de ahí la propuesta de leerlo, pues su lucidez ayudará a la comprensión de este fin de siglo tan a punto de terminar.

En “*México manicomio*, una visión del México revolucionario”, se rescata la figura de Salvador Quevedo y Zubieta, médico y diplomático, quien en esta novela presenta un panorama de las distintas fuerzas sociales, que hicieron la revolución y prefiguraron el México actual. El autor de este ensayo subraya la importancia de la ciudad como el campo de batalla que fuera de todo orden se convierte en manicomio.

El ensayo, “La otra escena: celebración, luto y diversidad gay”, analiza la polifonía y originalidad expuesta en dos obras teatrales. El estudio sobrepasa lo psicoanalítico, lo sociológico y lo moral, para llegar a los universos puramente éticos y estéticos. El juego de la puesta en escena capta íntimamente el juego de vivir y ser representado, del mismo modo que el ensayista logra una clara lectura en la que se entremezclan los símbolos de lo sublime y lo pedestre. El autor del texto revela de manera original el mundo gay y sus múltiples espacios: el escenario de un teatro, la pista de una discoteca, el bar.

Juan Rulfo sigue siendo objeto de innumerables ensayos, un buen ejemplo de lo anterior es el texto incluido aquí, “Poder y castigo: los motivos del parricidio en Pedro Páramo”. Este lúcido estudio repasa el sincretismo de mitos universales y prehispanicos contenidos en el microcosmos rulfiano, y enriquece su interpretación con las teorías psicoanalíticas y referencias a la literatura universal. El poder, el parricidio, el amor no realizado,

la no pertenencia al grupo son los temas enlazados de manera inteligente y amena.

“El lenguaje de Eros en *Paradiso*” es un amplio ensayo hermenéutico, que conduce al lector, a través de los mitos primigenios y aquellos asociados al de Eros, a la mejor comprensión de esta novela. Sobre ese sustrato mítico, Lezama Lima ofrece una visión de la existencia y concretamente la de una clase social cubana, que enfrenta la vida y sus temas componentes: el amor, la muerte, la amistad. Este minucioso y exhaustivo ensayo abre las puertas a nuevas formas de entender y navegar por la compleja y críptica obra del autor cubano.

LA PROVINCIA Y LA METRÓPOLI

EN LA NARRATIVA MEXICANA ENTREVISTA CON IGNACIO TREJO FUENTES

Jaime Lorenzo*
y Severino Salazar**

Ignacio Trejo Fuentes es uno de los críticos literarios y cronistas más reputados en servicio activo. Nació en Pachuca Hidalgo el 4 de junio de 1955. Su amplia formación académica se la debe a la UNAM, donde estudió la licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, y a la New Mexico State University, donde obtuvo el grado de maestría en Letras. Ha sido recipiendario de las becas INBA-Fonapas (1982) y del Centro Mexicano de Escritores (1984). Ha trabajado como difusor cultural para el INBA. Ha impartido múltiples talleres de redacción en diferentes partes del país, y es colaborador asiduo de periódicos, revistas y suplementos culturales de toda la república. Entre sus libros publicados se cuentan *Segunda voz (Ensayos sobre novela mexicana)*, editado por la UNAM en 1987; *Faros y sirenas (Aspectos de crítica literaria)*, publicado por Plaza y Valdés en 1988; *De acá de este lado (Una aproximación a la novela chicana)*, publicado por la SEP en 1990, y con el cual había obtenido el Premio Nacional de Periodismo Cultural “Comi-

* Periodista a cargo de la sección cultural *Plaza Mayor* y *Generación*.

** Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

tán de Domínguez" en 1988; *Crónicas romanas* publicado por Diana en 1990; *Aztecas en Kafkania*, publicado en Cuadernos de Malinalco en 1992; *Tres tristes tópicos: la narrativa de Sergio Galindo*, publicada por la Universidad Veracruzana; y *Amiga a la que amo*, editada por Doble A en 1994. Su más reciente libro es *Loquitas pintadas*, que forma parte de la colección Los Cincuentas. Como catedrático ha impartido cursos en la UNAM, en la UAM y en la Universidad Iberoamericana. Amén de sus ponencias presentadas en congresos nacionales e internacionales sobre la literatura mexicana y latinoamericana.

Como una consecuencia del ejercicio de su oficio de crítico a través de muchos años, Ignacio Trejo Fuentes es uno de los grandes lectores y conocedores de la literatura mexicana contemporánea. Prácticamente no hay libro que sea editado en México que no pase por sus manos y su ojo de crítico, desde los publicados por las editoriales más importantes hasta las llamadas marginales o las ediciones de autor.

JL y SS: Se ha dicho que desde fines de los años cincuenta y principios de los sesenta se da una especie de transición en la narrativa mexicana, en la que se pasa de una narrativa principalmente rural a una narrativa principalmente urbana. ¿Cómo describirías este proceso?

ITF: Yo creo que eso viene de mucho antes. Si revisan las novelas de finales del siglo pasado, verán que se trata de una narrativa ambigua, tenía algo de rural y mucho de bucólico, que no es lo mismo, y mucho de cosmopolita. ¿Por qué? Porque los novelistas de la época estaban copiando patrones europeos, sobre todo franceses. Revisen *Santa*. Esta es una novela que empieza en la periferia de lo que antes era el Distrito Federal, y se concentra en el mero D. F., pero la atmósfera huele mucho a francés, no en balde el autor era muy Zola, muy otro espíritu, un espíritu que se siguió llevando hasta los albores del siglo. Era una literatura

en que el D. F. aparecía como escenario, pero era un copia casi fiel de la literatura europea, sobre todo francesa, y muy muy París; estaba influida por el espíritu del porfirismo. Y ¿qué pasó? Vino la revolución (pero el primer atisbo de novela revolucionaria fue *Tomochic*, de Heriberto Frías: eso se les olvida a muchos analistas de la literatura; ahí estaba anunciado ya, prefigurado, lo que iba a pasar): Vino pues la revolución y se olvidaron de la metrópoli. ¿Por qué? Porque la revolución no ocurrió en el D. F., no ocurrió en Guadalajara. Ocurrió en Zacatecas, en Torreón, en todo el norte, y después en el sur. Entonces el reflejo era natural. Lo que pasa es que se nos olvida también que durante ese período había novelas absolutamente urbanas. Recuerdo por ejemplo las novelas de Arles, una que se llama *Ojala te mueras*, y muchas otras que nos hablaban de la revolución, fueron desconocidas, como *La rueca del aire*, de Martínez Sotomayor, que es una novela informe en sentido general, ni provinciana ni metropolitana, en la que, por ejemplo, una niña pone su arbolito de navidad en el mes de abril y cosas así.

Ahora bien, yo creo que antes de Carlos Fuentes (quien puso el sello, el remate), Agustín Yañez en *Al filo del agua* es el que marca la transición, es decir, lo que para él es la revolución “al filo del agua”, también lo es para la literatura mexicana, en el sentido de que un periodo de la misma se saturó de novela “épica” o “heroica”, digamos y ya todos habían dicho lo que tenían que decir; y Agustín Yañez propone un cambio, no lo propone, sino que lo da, lo manifiesta: *Al filo del agua* es la novela fundamental del cambio en la literatura mexicana; es el encabalgamiento entre la novela de la revolución y la novela subsiguiente; “al filo del agua” quiere decir “la orillita de la navaja”, y la novela parte del tema de la revolución, pero nos habla de otras propuestas. A Agustín le aprendieron gente como José Revueltas, Sergio Fernández, que tienen novelas urbanas absolutamente, donde la

ciudad empieza a ser el epicentro. Y Fuentes, claro, remata este aprendizaje con *La región más transparente*.

A partir de Fuentes hay una explotación de la novela urbana. Los lectores de Fuentes de esa época, que fueron sus alumnos de escritura, mostraron esto: José Agustín, Gustavo Sáinz, son realmente autores metropolitanos, porque Carlos Fuentes hizo una concepción de la ciudad como epicentro, como el núcleo de muchas historias. Si recordamos *La región más transparente*, ahí se habla de los migrantes, de los chicanos, de muchos tipos de gente: es como lo que había hecho Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, sólo que novelado. El cambio viene con José Agustín y Gustavo Sáinz.

JL y SS: *¿Crees que a partir de ellos hubo un olvido de la provincia, que se acabó lo bucólico?*

ITF: No. Lo que pasa es que Sáinz y Agustín tuvieron tal efecto en los lectores, en el público, que de repente pareció que todo se concentraba en la capital, que todo lo importante pasaba en la capital —y eso no estaba lejos de la realidad, como ahora: en esta ciudad se concentra la economía, la política, el deporte, la cultura, las bellas artes: es el epicentro, es La Ciudad, como no ocurre en otros países; en Estados Unidos, no hay un conglomerado fundamental; Washington es la capital, pero no es la capital en otros sentidos, hay dispersión, pero aquí sí, y hasta la fecha: eso es lo que llamamos centralismo.

Lo que pasa también es que Sáinz, Agustín y Parménides tomaron a la ciudad ya no como el referente como Fuentes, no sociologizaban, la echaron a andar, fueron los primeros que hablaron de los jóvenes urbanos, a los que después alguien llamaría “onderos”. Fue muy importante que ya se olvidaran de la sociología y pusieran a caminar a sus personajes. Y causaron tal impacto, porque lo causaron primero a sus lectores jóvenes. De hecho todos sus jóvenes lectores se identificaron con ellos —has-

ta la fecha hay sobrevivientes que aprendieron de su escritura. Pasó que todo mundo quería escribir de temas urbanos, todo mundo quería hablar de la ciudad, así hubieran nacido en Pachuca, en Minatitlán, en Coatzacoalcos, en Matamoros, en Zacatecas; Guadalajara es una urbe, Zacatecas es una urbe, pero todo se concentraba aquí en el D. F., todo se enfocaba aquí: si aquí está el éxito, si aquí está lo que pega en literatura, pues...

JL y SS: ¿Cuáles serían las características de este tipo de narrativa?

ITF: Primero, la presencia de la ciudad (La Ciudad), es decir, no el borracho, el vagabundo, la prostituta, sino la ciudad que ampara, que los genera, los propicia y protege. Esto se manifiesta en un montón de novelas, donde a veces lo más importante es la ciudad, más que la historia que se cuenta. Un caso claro para mí es *Chin chin el teporocho*, de Armando Ramírez; lo que importa no es el personaje sino el entorno, el barrio es lo que va definiendo y caracterizando actitudes de los personajes. Y como antes, que sobrevino el hartazgo de la revolución, de lo heroico, lo épico y lo bucólico, sobrevino el hartazgo de la ciudad. Hay que darse cuenta que la ciudad de México es muy importante y define; ser, digamos de la colonia Roma, de Polanco, de Neza, de Coyoacán, de Tepito, de la Bondonjo. Pero no es todo... y esto es lo más importante de las transformaciones que ha sufrido la narrativa mexicana...

JL y SS: Este último hartazgo de que hablas ¿más o menos en qué años lo situas, y en qué obras?

ITF: A finales de los sesenta, más bien a principio de los ochenta. Hay escritores que dicen bueno, si la gran ciudad no es todo, vamos a recuperar, volvamos a contar las historias que hay en este país, en esta vida, que no necesariamente tienen que ocurrir en la colonia Roma, por ejemplo. Hay vida en Zacatecas, hay vida en Chihuahua, recordemos a Jesús Gardea. Él hace

su mundo en esa región, amorfa en su literatura, pero identificable como Ciudad Juárez, el desierto, Delicias... Daniel Sada ubica sus historias en otra región... Ricardo Elizondo Elizondo en otra parte... Luis Arturo Ramos ubica sus historias en Veracruz... Empiezan a contarnos cosas que ya estaban ahí. Pero que ocurran en Acapulco, en Guadalajara o que ocurran aquí, las historias siempre serán importantes, siempre y cuando alguien las cuente bien, nos las descubra... Y esto ha permeado la narrativa posterior. Por ejemplo, en la colección *Tierra Adentro*, encontramos muchachos que no son del D. F. y que nos cuentan un montón de historias. He descubierto por ejemplo que un muchacho me habla de Yucatán, de Mérida, pero no me está ofreciendo una visión turística... Todos ellos están hablando de su ciudad, o de su pueblo. Quizá siempre se hizo, quizá siempre alguien quiso escribir de su entorno, de su situación, pero no había los medios de edición, las posibilidades de darse a conocer. Es decir, para qué cuento de Mérida —se decían antes, por ejemplo— si nadie me va a hacer caso, mejor escribo de la colonia Roma y así llamaré la atención —digamos que son esas cosas de orden sociológico que ya han cambiado. Por otro lado, los jóvenes de la colección *Tierra Adentro* ya no escriben esa literatura bucólica, indigenista, porque las circunstancias han cambiado. Si yo vivo en un poblado minúsculo de Veracruz, ya no estoy exento de lo que ocurre en el mundo porque ya hay televisión.

JL y SS: *¿Esto tiene que ver con la globalización, con la aldea global?*

ITF: Sí, por supuesto. Todo se estandariza. En cualquier villorio hay televisión, de manera que no llegan los periódicos, pero está el Sr. Zabludovsky diciendo qué ocurre en Atlanta... Por ejemplo en el lenguaje, la manera de expresarse, es distinta en Sonora, en Sinaloa, a como era hace quince años. El tono de

voz va cambiando, las expresiones, los vocablos. Por ejemplo en Sinaloa decían ese “plebe bichi”, y nosotros los del D. F. no lo entendíamos; “plebe bichi” es un niño que anda desnudo, es una expresión muy regionalista; “buqui feo”, dicen en Sonora (muchachito feo). Pero ahora como todos ven televisión, que se genera desde el centro, hasta las muchachas de Sonora, que antes saludaban: “quiobo, tú, plebe”, ahora dicen “hola, cómo estás”; están hablando como las modelos que salen en T. V. Claro que eso es parte de la globalización, están asimilándose. Si esto ocurre a nivel lenguaje, qué no puede ocurrir a nivel lectura o escritura...

JL y SS: O sea que cambian las costumbres, cambia la cosmovisión. ¿Es esto bueno o malo?

ITF: A mí, en términos literarios, me parece muy bueno. Porque me permite escuchar al muchacho que escribe de Mérida, con su visión natural. Es decir, lo que me pasa a mí, le pasa al de Tijuana. Quizá no conozco Tijuana, pero así me entero de lo que pasa allá, por ese lenguaje, esa idea global, me entero que ya desapareció la avenida Revolución, que hay más violencia, pero aquí también. Y el de Mérida me cuenta lo suyo...

JL y SS: ¿Pero esto no implica que se estén perdiendo las culturas locales?

ITF: No, al contrario. Es una reafirmación. Por ejemplo, yo leo la literatura de Severino Salazar, y no me remite a lo que es Zacatecas como lugar turístico, sino que va más allá de la tarjeta postal. Si leo a Tomás Mojarro, otro autor zacatecano, voy a encontrar cosas distintas. Apuestan a otra cosa; el lugar de origen como una proyección del universo, del universo si quieres particular, pero es algo que va a compartir con nosotros, con los que lo estamos leyendo, en Mérida, en Pachuca o en Tuxtla Gutiérrez, hablando, reflexionando acerca de la condición humana. Por lo tanto eso nunca va a ser perjudicial, nunca va a afectar que yo hable del mezquite porque soy de Hidalgo, o que alguien

me hable de Chiapas. Al contrario, me van a dar una idea –parcial, porque todo es parcial–, pero englobada en la condición humana, lo que es la vida.

JL y SS: *¿Entonces la literatura actual, la escrita en los años 90, es completamente diferente a la que se escribía en los 60?*

ITF: Absolutamente. Antes estaba completamente polarizada, los que escriben de la ciudad, y los que escriben del campo. Esos eran los términos. Ahora ya no hay esa distinción. Abrimos un libro y ya no esperamos que nos cuenten una historia, si nació en el D. F., de la colonia Roma; nos va a contar cosas de la vida... Ahora la literatura está completamente mezclada, sin distinciones, sin privilegios; esa lucha ya se cerró, yo creo que para bien. Carlos Fuentes escribe un libro de cuentos que en realidad es una novela, que ocurre en la frontera; trata de mostrar qué ocurre con los chicanos, con los que van y con los que vienen y toda esa situación. Él, que fue tan metropolitano con *La región más transparente*, ahora se va de aquí con su música a otra parte, y nos habla de la frontera...

JL y SS: *¿Estarías de acuerdo con lo que dijo alguna vez José Emilio Pacheco, en el sentido de que **La región más transparente** fue la primera y la última novela de la ciudad de México, como una totalidad, un ente global, porque después, de acuerdo con él, *La Ciudad se convierte en muchas ciudades*?*

ITF: Ahí está la contradicción del argumento de José Emilio Pacheco. Fuentes no puede haber retratado esa ciudad, porque ya eran muchas ciudades en *La región*... Recordemos que Fuentes no habla de la ciudad de México, que sólo es el crisol donde están todos sus otros asuntos, donde conviven, nada más, muchas culturas, mitos incluso; en Fuentes la ciudad es un mito que está ahí, pero no retrató a la ciudad como tal, por lo tanto es inexacta la apreciación de José Emilio, que por otro lado es muy certero cuando se dice que la ciudad –si ya lo era en los cincuen-

ta— se convirtió en muchas ciudades; la ciudad está llena de necesidades; es un conglomerado de pueblitos; no se habla igual en Tepito que en Coyoacán, que en la Guerrero, en la Roma, en Nezahualcóyotl; hay distintas maneras de hablar, de vestir, de actuar...

JL y SS: Entonces eso quiere decir que por una parte se advierte una homogeneidad en cuanto a una serie de problemas fundamentales de la condición humana que se dan en cualquier parte, en Tijuana, en México, en Guadalajara, en Yucatán, y que por otra parte hay una diversidad casi infinita de lenguajes, de maneras de decir las cosas. Hay pues, de acuerdo contigo, una uniformidad fundamental que se lee, se entiende, se dice y se escribe de muy distintas maneras, ¿no es así?

ITF: En efecto, así es y es algo positivo.

JL y SS: Hablando ahora de los géneros, ¿qué género se beneficia más de esta situación?

ITF: La novela, sin duda alguna. Lo digo porque tengo alguna experiencia con jóvenes en talleres literarios, y he advertido que le están rehuyendo al que antes era el género preferido, el género del cuento; ahora están escribiendo novela, porque ésta, por sí misma, por su esencia, tiene un afán totalizador, más abarcador de cosas; el cuento les parece limitado, o más limitado, y optan por la novela. Y un género que está creciendo, a veces sin saberlo, es la crónica. Es muy importante remarcar la importancia de los cronistas...

JL y SS: Al parecer, a fines de los 80 y principios de los 90, se dio un auge tremendo de la crónica urbana. ¿Por qué?

ITF: En este país siempre se ha dado crónica urbana de la mejor categoría...

JL y SS: ¿Por qué no hay crónica del campo, de la provincia?

ITF: Tienen otras maneras de ver las cosas. Si se vive en una ranchería, no ocurren más acontecimientos que el nacimiento

del hijo de fulano, el bautizo de la niña de zutano, o que se murió el señor tal; un pleito a machetazos es un suceso, pero no lo escriben en una crónica, porque no hay cronistas, para empezar, sino que lo cantan en un corrido, que es una expresión muy tradicional...

JL y SS: Sin embargo, en los pueblos más grandes siempre hay un cronista, y en las ciudades, varios o muchos, como en la ciudad de México...

ITF: Desde hace casi dos siglos existen aquí los cronistas, por lo mismo que decíamos, que aquí es un conglomerado, de tipos, de situaciones, de sucesos, simultáneos o entremezclados, donde puede ocurrir lo que no ocurriría en Pachuca; aquí hay más diversidad de gente, y por lo tanto de caracteres y de revolturas y de ideología y pensamientos, y se genera también una pluralidad de actitudes. Entre más gente distinta haya, hay más sucesos, y donde hay más sucesos, hay más cosas que contar...

JL y SS: ¿Podrías darnos una definición de crónica?

ITF: Lo dice en el diccionario. Cronos es una sucesión de tiempo, de principio a fin. Y crónica es contar un suceso que ha ocurrido en la realidad desde el principio hasta el final. Una de las determinantes de la crónica es su principio de verosimilitud, que parte de hechos reales y concretos; de lo contrario se cae en el cuento, en la imaginación, en la fantasía, que son propiedades del cuento, o de la novela. La crónica se tiene que eximir de ellas, tiene que partir de hechos reales...

JL y SS: Aquella suerte de narrativa que toma, por un lado, personajes prototípicos (representativos de muchas personas semejantes), y por otro lado, sucesos que ocurren todos los días, pero que no cuenta un hecho concreto, fechable, localizable, con nombres propios de personas verdaderas, y que de pronto se presenta como "crónica urbana", ¿dónde la incluirías?

ITF: Insisto, la crónica tiene que partir de un hecho real, comprobable, ser periodística, la crónica es exactamente el lindero entre el periodismo y la ficción. Lo que no tiene el cuento. El cuento puede desbordarse, partir de hechos reales y luego ser pura imaginaria, como la que me describen. La crónica no, la crónica tiene que partir de un hecho *comprobable*, con las herramientas de la literatura...

JL y SS: Hablemos de crónica contemporánea, digamos de 88 para acá, en que se hace crónica urbana desde todos los lados, desde muchas ciudades.

ITF: Ha sucedido lo mismo que con la narrativa en general desde los años 80, en que las novelas y los cuentos nos hablan de historias provenientes de cualquier parte del país. Es muy importante tener en cuenta que ahora hay más medios de información y podemos estar más al tanto de lo que ocurre; existe el fax, los teléfonos celulares y todo eso; hay mayores posibilidades de comunicación, lo que no existía en los 70. De manera que se tienen que ir alternando las formas de decir las cosas...

JL y SS: ¿Cómo influyen los medios de comunicación en la crónica?

ITF: No sólo en la crónica, sino en el periodismo cotidiano y en la forma más elemental, diría yo. Una noticia, antes la decían los heraldos o los voceros, los que iban llevando por todos lados las llamadas "nuevas". Ahora no. En el momento en el que está ocurriendo la guerra del golfo, estamos viendo cómo caen los misiles, los bombardeos. Ya no es necesaria la intervención del cronista, del reportero, del que da la noticia, la estamos mirando, es decir, el cronista es la cámara misma, el medio de información mismo, los ojos del camarógrafo se multiplican en los aparatos que los demás miramos.

JL y SS: ¿Y en la literatura?

ITF: En la literatura, sobre todo en novela –género mayor– sucede algo diferente. El novelista nos da su visión, su interpretación del mundo. No como el camarógrafo, que no interpreta: muestra; el novelista suele interpretar –aunque no quiera–, suele juzgar, encaminar. Esa va a ser siempre la ventaja del artista. Las cámaras del periodista, del reportero gráfico, van a ser simplemente las cámaras de la mecánica, sin implicar juicios de valor, ninguna interpretación, ni moral, ni social ni religiosa. En la novela se pueden mostrar las cosas y al mismo tiempo manipularlas. Por eso es el género mayor.

JL y SS: Resumiendo, ¿cómo ves el eje provincia-ciudad en la literatura mexicana de hoy?

ITF: De lo más saludable. Viene a finiquitar viejas rencillas, esa vieja polaridad entre lo rural y lo metropolitano. Creo que en la narrativa mexicana actual se da una compenetración, donde tanto un punto como otro son de la misma importancia, del mismo calibre, de la misma magnitud. Eso me parece de lo más sano que le puede ocurrir a la literatura mexicana. La confluencia, la difuminación de fronteras da un enriquecimiento absoluto. Me parece importante saber lo que pasa en cualquier parte del país, siempre y cuando el que me lo cuenta, me lo sepa contar...

CESAR DÁVILA ANDRADE:

EL HERMETISMO COMO SUPERACIÓN DE LO REGIONAL

— Vladimiro Rivas Iturralde*

Nacido en Cuenca, capital de la provincia ecuatoriana del Azuay, César Dávila Andrade (1918–1967) comenzó su vida literaria en Quito luego de una breve estancia en Guayaquil y la desarrolló desde los primeros años de la década del cincuenta en Caracas, en una época de gran auge editorial venezolano. Fue colaborador asiduo de *Letras del Ecuador* desde 1945, es decir, durante la brillante época de Benjamín Carrión como Presidente de la Casa de la Cultura, y de *Zona Franca* de Caracas desde su fundación. La experiencia del exilio no fue sino reflejo de otro, más profundo, que el poeta ya traía dentro. Se exilió a la vez del tiempo y del espacio: en la época de los últimos coletazos del realismo social ecuatoriano, Dávila Andrade propuso una cosmovisión que contradecía las expectativas cifradas en él. Lejos de seguir, como algunos de sus contemporáneos, cultivando una literatura regional, indigenista y epigonal, se arriesgó a fundar, pese a sus grandes desigualdades, un mundo propio y abierto a la trascendencia. No sabemos qué le indujo a dejar su ciudad natal primero, y la capital de Ecuador, después. A lo mejor, como aquel bachiller Asuero de uno de sus cuentos, se ahogaba en los días provincianos de la capital

* Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana–Azcapotzalco.

ecuatoriana. Acabó exiliándose en Caracas, de donde ya no regresaría nunca. El 2 de mayo de 1967 se cortó la yugular en un cuarto de hotel, poco después de una insuperable crisis alcohólica. En Ecuador, mientras tanto, se escenificaba triunfalmente su poema épico-lírico “Boletín y elegía de las mitas”.

Alcanzó a publicar seis libros de poesía: *Espacio, me has vencido* (Quito, 1946), *Consagración de los instantes* (Quito, 1950), *Catedral salvaje* (Caracas, 1952), *Boletín y elegía de las mitas* (Buenos Aires, 1954), *En un lugar no identificado* (Mérida, Venezuela, 1960), *Conexiones de tierra* (Caracas, 1964). Póstuma es su antología *Materia real* (Caracas, Monte Avila, 1970), que incluye algunas series fragmentarias e inconclusas como *La corteza embrujada* (1952-1966), y poemas de *Materia real* y de *El gran Todo en polvo*. Sus obras completas en verso y prosa se publicaron en Cuenca en dos volúmenes (1984), con indispensable estudio introductorio de su sobrino, el también escritor Jorge Dávila Vázquez. Poeta visionario, de una enorme fuerza telúrica, a menudo desigual, alcanzó en sus mejores momentos una altura que pocos poetas latinoamericanos han alcanzado.

Tres son sus libros de relatos: *Abandonados en la tierra* (Quito, 1956), *Trece relatos* (Quito, 1956) y *Cabeza de gallo* (Caracas, 1966). Estos tres bastaron para convertirlo en uno de los relatistas ecuatorianos más representativos de su tiempo. Sin embargo, leídos ahora, la mayoría de los cuentos del gran poeta de *Catedral salvaje* nos parecen rústicos y mal escritos, acaso carentes de inventiva —no de imaginación—, claridad y lucidez. Por otra parte, su obra como narrador ha sido perjudicada por una crítica complaciente. Diego Araujo ha sido de los pocos en poner los límites: “En sus narraciones importan menos la brillante prosa poética y la técnica, a veces imperfecta según las exigencias rigurosas del arte de escribir cuentos, que la

descripción de situaciones humanas y la creación de personajes y ambientes”.¹ César Dávila, en efecto, es muy superior en la mera descripción naturalista de la degradación de la carne y en la creación de atmósferas que en la narración articulada de acontecimientos. No es un arquitecto, no es un hombre moderno. Es un alma autocompasiva que se duele del cuerpo, un sentimental con ojos y oídos para ciertas manifestaciones límites del dolor humano, un escritor interesado en asociar el horror a la misericordia.

En su ensayo sobre los relatos de Dávila Andrade, Agustín Cueva comienza con un párrafo agudo y definitorio:

Con sus relatos, César Dávila nos ubica directamente en el corazón de la gangrena. Excepción tal vez única en la literatura ecuatoriana de este siglo, la suya parte menos de una experiencia social, que de un sentimiento primario, casi animal, de pesadez biológica. Por eso la tensión dramática no se anuda horizontalmente entre los protagonistas de sus cuentos, sino más bien de manera vertical, entre cada héroe y su propia podredumbre, entre cada ser y su lote de muerte.²

Si bien la palabra *muerte* y todo lo que conlleva es clave en estos relatos, no creo, como piensa Agustín Cueva, que sea la muerte como “amenaza de un crimen de lesa carne, de lesa biología”, la realidad última de estos relatos. Se trata, más bien, en el peor de los casos, del “anuncio de una crueldad metafísica”, y en el mejor, de un itinerario de descomposición de lo

- 1 Diego Araujo Sánchez. “César Dávila Andrade: el dolor más antiguo de la tierra”, en *Agora*, No. 8. Quito, enero de 1968, p. 33.
- 2 Agustín Cueva. “Dávila Andrade: sus obsesiones y símbolos”, en *Lecturas y rupturas*. Quito, Planeta, 1986, p. 143.

orgánico en el hombre que se constituye en experiencia liberadora, liberadora del alma. El naturalismo de Dávila Andrade es, por ello, trascendental: la muerte —no importa cuán sórdida— es, más allá de su antesala de enfermedades, gusanos y putrefacción, una puerta de acceso a la eternidad. De ahí que su mirada vuele muy alto en algunas de sus últimas narraciones, las de *Cabeza de gallo*: sus climas, como en *Catedral salvaje*, serán apocalípticos, y las historias mismas —como en su poesía última, inspirada por el budismo zen, el pitagorismo y otras corrientes espiritualistas y esotéricas— encerrarán sentidos cifrados, herméticos.

La obra narrativa de Dávila Andrade está atravesada por oscuras misericordias y piedades, por actos compasivos y autocompasivos que pueden lindar con lo ridículo y lo cómico. Lo patético y terrible conviven con un humor craso y áspero, a menudo involuntario.

Examinemos uno por uno estos cuentos. Primero los de *Trece relatos*, libro central en la obra del escritor:

En “La batalla”, una porquera agoniza mientras afuera de su casa ocurre una escaramuza. Dávila reconstruye lo que más le importa: la narración de una batalla simbólica, la de cada individuo con su “lote de muerte”, y la vida de porquera de la agonizante. Ella vivía de matar animales y ahora va a morir “de la pura vida”, sin que la toquen las balas. Una vez muerta, convive el viudo con un cadáver al que no puede dar sepultura por la batalla que se libra afuera. La otra batalla, la del hombre vivo contra la muerte real de su mujer pudriéndose. Situación, más que límite, exagerada: la madre—muñeca de sebo—muerta pudriéndose.

El cuento revela la vocación naturalista de Dávila Andrade, un momento de profundo asco por el cuerpo. No sólo porque ese cuerpo agoniza, sino porque mientras estaba vivo anticipaba ya esta grasienta muerte. Es un mundo de sangre, de grasa animal,

de alimentos sin purificar ni destilar, un mundo grumoso, espeso, donde nada es transparente ni cristalino. Naturalismo exaltado: el cadáver de la mujer: mal olor prematuro, moscas, piojos, meados, pelo seboso, pululante gusanera. El tema del cuento es el cuerpo o, mejor, el asco al cuerpo y, como en casi todos, el miedo, no tanto a la muerte, sino a su antesala de lenta descomposición biológica.

Por otra parte, hay un evidente planteamiento necrófilo: la hija se acuesta con el cadáver de la madre y reprocha la ausencia del hombre–animal–padraastro que la posea y del hombre–animal–hermano. Y ahí muere ella con la madre muerta. ¿Por qué muere? No lo sabemos. Es, como tantas otras en la narrativa de Dávila Andrade, una muerte gratuita, arbitraria, no el desenlace de un lúcido plan. Hay por ahí, como un relampagueo, algo que nos recuerda las escenas necrófilas de Poe o de Quiroga. Sólo que a éstas las justifica plenamente la arquitectura del relato.

Exhumado y ampliado a partir de unos versos de “Catedral salvaje”, “El cóndor ciego” da un trato antropomórfico al cóndor. Es decir, se trata de una fábula. Pero toda fábula es, en esencia, didáctica: pretende enseñar algo, dejar una moraleja. En Dávila Andrade no: su intención es estrictamente poética: describir el último vuelo de un viejo cóndor andino que acaba replegando sus alas como un suicida, y lanzándose al mar. Como en otras, en esta pequeña obra maestra está presente la obsesión por el destino final de la carne: la caída en el planeta. Y evidentemente, hay también una prefiguración del fin del poeta.

En “Ahogados en los días” el personaje es el bachiller Asuero, un filósofo indigente como Diógenes el Cínico. Asuero ha dejado de desear porque “los hombres, todos los hombres, viven ahogados en los días, en los siglos, en la Eternidad” (p. 41). La eliminación del deseo, principio del budismo zen: “Así permanecerán ahogados hasta que terminen de desear la ciénaga del

Tiempo. Mire: yo, ya no deseo nada. ¡Nada! Soy algo así como un hueso de la Nada en el cuerpo de Dios! El viento me lleva como a un gavián dormido; yo voy, me dejo ir. Obedezco. Por esto, no soy un ahogado más. He renunciado a mi capacidad de aspirar. Yo, vivo en la orillita...” afirma el filósofo Asuero. Este hombre que ha dejado de desear y que “vive en la orillita” es el que se ahogaba al principio del cuento. Será menester deshacerse, separarse del cuerpo, matarlo, para recuperar la libertad. Una observación final: es involuntariamente cómica la presentación del personaje: en una plaza quiteña exclama, súbitamente: “¡Me ahogó!” El grito se justificaría si se tratase de una asfixia corporal, pero se trata de un ahogo filosófico: lo que el bachiller Asuero grita es, literal y ridículamente, “¡Me ahogo en los días!”, esto es, “¡Me ahogo en el tiempo y anhelo la eternidad!”

En “Un cuerpo extraño” un hombre —otro buscador religioso— aloja en su casa a una mujer que huye de su marido. El casto anfitrión descubre que la mujer ha huido de su casa. La delata. Súbita declaración amorosa de ella. El marido la recupera y el hombre casto se queda solo de nuevo. Entre ridículo y cómico, el casto varón es un pobre personaje. Muy mal cuento, con recursos del peor melodrama: después de que el hombre ha delatado a la mujer y se ha puesto de acuerdo con el marido en la representación teatral de su llegada a casa para recuperar a la mujer, ésta declara inesperadamente su amor al casto protector.

Una de las conclusiones del cuento es que, a partir de la tonta castidad del hombre, declare la mujer: “Cretino, ¿no sabías que una verdadera mujer no puede solicitar sino a través de un sueño, de una ardiente mentira o de un hechizo?” (p. 60).

Buen cuento, por fin, “Un nudo en la garganta” trata de nuevo sobre la asfixia, pero una asfixia corporal con repercusiones en la conciencia. Un buhonero tísico siente agravarse su mal y aproximarse la muerte. Deja la ciudad, su oficio ambulante, y

huye al campo para morir en el regazo de su madre. Muere antes de llegar y nadie reconoce el cadáver. Como en “La batalla”, como en “Un cóndor ciego”, se trata de otra narración de agonía, de descomposición de un cuerpo vivo. Sólo el dolor, la agonía y la muerte (aunque sea anónima) pueden dar relieve a ese buhonero, un agonista insignificante, una vida simple, de escasas dimensiones económica y política. La descripción de la sensación de dolor y asfixia es convincente y viva. Literariamente, los personajes de Dávila Andrade están vivos porque mueren. Son, como en Sartre, pero de un modo hiperbólico, seres-para-la muerte.

En “El recién llegado”, Dávila Andrade pretende explicar ciertas extrañas reacciones de los perros por la transmigración de las almas. En la base de este cuento subyace la idea pitagórica y budista zen de la transmigración del alma de un ser vivo a otro. El alma puede indistintamente alojarse en el cuerpo de un perro o de un hombre. Aquí el mal gusto no sólo es estético, narrativo, sino intelectual, conceptual. Un tema de enorme dificultad y riesgo aparece despachado con excesiva rapidez y facilismo, sin compromiso real con el tema. Además, la fusión del lenguaje narrativo y el poético es infortunado, de mal gusto: “... vio pasar volando-azul una gruesa mosca queresera...”

El purgatorio terrestre es el tema de “El hombre que limpió su arma”, que bien podría llamarse “El hombre que limpió su alma”. Simón Atara, guardián nocturno, solitario, mata accidentalmente a un niño, homicidio que da origen a un tortuoso recorrido de cárcel en cárcel, que sólo es acicate para que Atara se enfrente a los fantasmas de su conciencia. El viejo tema de Dostoyevski y de Kafka, pero empequeñecido por la confusión de pensamiento, la inseguridad narrativa y la fealdad del estilo. Más que extrañas entrevistas con el juez, inverosímiles: demasiado breves, éste jamás pregunta lo que el lector espera debe pregun-

tar realmente al ex-guardián en un caso como el suyo. El interrogatorio es muy subjetivo, demasiado breve y rompe el límite de la verosimilitud: simplemente ya no le creemos. El cuento no logra enfrentarnos al mundo del absurdo que, como lo fantástico, debe aparecer planteado desde las primeras líneas. No es literatura del absurdo, sino torpeza narrativa, por una parte, e intento de transmisión de lo incommunicable, por otra. Las de Dávila Andrade parecen ser aventuras espirituales, solitarias, casi incommunicables: “Se había estrellado contra los ‘otros’”. Y estrellarse contra los otros significa una distracción del espíritu, un desvío de la aventura interior, individual: una prueba. Dávila Andrade vivió desgarrado por esa doble tensión, una que lo volcaba hacia adentro, otra hacia afuera; una centrífuga y otra centripeta; una que se resolvía en ensimismamiento, otra en compromiso con los otros.

Hay a menudo párrafos imposibles como éste, que acaba siendo oscuro por tanta adjetivación imprecisa, casi contradictoria: “Luego les arrojó una mirada fina, burlona. Estaban entristecidos, emporcados por el error y la confusión. Estaban vacíos, desamparados.” Uno se pregunta: luego de tal enumeración, ¿cómo estaban, al fin?

“La última misa del caballero pobre” es eso: la última misa a la que asiste un rico y noble caballero arruinado. Esta misa es un desquite de su Dios, a quien el caballero echa en cara haberlo abandonado, ridiculizado y humillado frente a los demás.

En “Durante la extremaunción”, un agonizante, asistido por un cura que le administra los santos óleos, retrocede en el tiempo hasta sus orígenes, hasta el momento de la concepción. Es uno de los relatos más interesantes y logrados de Dávila Andrade.

Aquí aparece expresada con mayor claridad que nunca en el libro la idea de que el alma humana es inmortal y se encarna, esto es, se encarcela en un cuerpo rodeado de fealdad, de podre-

dumbre, de contingencia. Otra vez, el tema del moribundo, del agonista, del cuerpo en trance de muerte y descomposición.

Publicado en 1955, este cuento —el más experimental de los trece, pero también el que con mayor transparencia revela el pensamiento del autor—, se anticipa a otros dos de distinguidos escritores latinoamericanos con tema análogo: es tres años anterior a “Vuelta a la semilla” de Carpentier y cinco a “La frontera increíble” de José Revueltas —quien también intentó *contar*, siguiendo el insuperable ejemplo de *La muerte de Iván Illich* de Tolstoi, desde el lado moridor, desde el más allá. Sólo que el cuento de Revueltas es inferior: muy teatral, está plagado de adjetivos, esto es, de gestos, de muecas: le falta sobriedad, cierta imperturbabilidad para que esa mirada “desde la otra frontera” convenza. La mirada se contrae, y el rostro. Revueltas —como a menudo también Dávila Andrade— se estrella con la nada: no asistimos en verdad a la muerte del prójimo sino a los vanos esfuerzos del autor por ver lo que no se puede ver. Tan obsesivo es el tema en Revueltas que la visión de la vida desde la agonía estaba ya presente en su primera novela importante: *El luto humano*, y continuará en toda una saga narrativa.

Muy extraño cuento, realmente hermético, “Aldabón de bronce” se abre con una suerte de prólogo también extraño: unas aves domésticas, gallo y gallinas, hablan entre sí como en las fábulas y cuando piden el alimento de la anciana que las sustenta, descubren que está muerta. ¿Es un cuento dentro de otro? ¿Es un prólogo? ¿Es un error?

Y ya el cuento: unos niños golpean el aldabón de bronce de una casa donde un anciano vive solo. Traviesos, logran siempre escapar del viejo. Un niño que nada tiene que ver con las travesuras de los otros es sorprendido por el viejo y castigado injustamente a recibir varazos. Al golpear al niño, dice el viejo, una y otra vez: “Yo nunca he sufrido”. Reconoce el anciano su

injusticia y se arrepiente de rodillas frente al niño, quien luego se va exclamando: "Viejo loco". Aquí, como en otros cuentos, queda flotando en el aire un gran signo de interrogación, una pregunta nunca contestada y, en el lector, la sensación de vacío y perplejidad.

"El último remedio": otra vez un agonista. La mujer del enfermo, tísico probablemente, le busca remedios entre los curanderos. Consigue una última receta: leche de una mujer robusta con un hilillo de sangre. La abnegada esposa le consigue una chola que da de lactar a su hijo, se la lleva a casa para ofrecerle los senos al marido. Narcotiza a la chola y el marido no sólo hace de niño lactante sino también de hombre. Muere sobre la mujer dormida.

El cuento es humorístico o, mejor, cómico, pero de una comicidad basta y triste. Sin embargo, contiene una declaración de la intimidad de Dávila Andrade: el hijo-hombre que desea una mujer-madre para seguir viviendo. El marido sólo debía mamar esos pechos, como un niño, pero infringe la regla al fornicar con ella, como un hombre. Hay aquí una pugna manifiesta entre dos actitudes: ser niño o ser hombre. La lactancia le dará la salud; el coito, la muerte. Pugna irresuelta entre ser hombre y ser niño, entre la necesidad de madre y la necesidad de mujer.

Más que cuento, "El elefante" es anécdota. Un personaje cuyo nombre es una triple A, Antonio Andrade y Argudo, es ascendido a Inspector de una Comisaría Municipal de Mercados. Su conducta intemperante, su desaforado mal humor se explican por un elefante: una fibra de carne incrustada entre sus dientes. Se trata de un cuento humorístico y triste, anecdótico como los primeros de Chéjov.

"Lepra": un hombre se descompone, víctima de una repentina lepra. Otra vez el tema de la descomposición de la carne. Todos huyen de él. Se queda solo en su hacienda. Llega una mujer

mayor, una “prima” que lo ayuda mientras se va al leprocomio. Deja el enfermo a la mujer un dinero con el cual monta un pequeño negocio. El hombre regresa, cinco años después, curado. Pero, como el Lázaro de Andréyev, ya está maldito. La mujer no lo recibe. El se retira como lo que fue, un ser manchado, marginado, un fantasma errante. ¿Qué pueden ofrecer estos indigentes ante la adversidad sino la desesperanza?

Dávila Andrade nos escamotea *casi siempre* las dimensiones históricas, económicas, políticas, y *a veces* éticas de sus agonistas para ir a lo que le importa: mostrar la mera descomposición del cuerpo, al que se opone un alma inmortal. En tal sentido, su visión es maniquea: el cuerpo y el tiempo del que depende son el mal, el alma y la muerte que la desatan del cuerpo y del tiempo son el bien. Pero son operaciones que no dependen del individuo: la vida y la muerte son ajenas a él. Son asunto de biología. Además, el alma es un concepto y la muerte una negación. Y sólo nos quedamos con ellos como saldo de la lectura: con un mero concepto y una negación. Sin embargo, en este cuento escribe algo novedoso, desgraciadamente nunca sustentado ni desarrollado en el texto: “La piel proviene de muy lejos: viene del alma.” Es una más de las tantas intuiciones poéticas nunca desarrolladas narrativamente.

El naturalismo de Dávila Andrade no pretende revelar las cras sociales, ni responder a una visión crítica de la sociedad, sino más bien obedecer a un oscuro principio religioso entre cristiano y budista, a una personal teosofía: todo o casi todo en el mundo es podredumbre y contingencia. Todo es —o casi todo— nauseabundo. El cuerpo y el tiempo son pantanos que atrapan al alma, y sólo la muerte puede liberarla. Se subrayan, entonces, los detalles naturalistas para revelar dos cosas: la naturaleza contingente, susceptible de corrupción, del cuerpo, por un lado, y la existencia incontaminada, liberadora y migratoria del alma, por otro.

El frecuentemente antologado “Vinatería del Pacífico” (de *Abandonados en la tierra*) tiene, en cambio, como tema final, una forma de la esperanza. Como siempre, el autor describe aquí un mundo de miserias, enfermedad y compasión. El joven protagonista–narrador de la historia es empleado en un extraño negocio de vinos, cuyos dueños le encomiendan llenar domésticamente del vino de una tinaja las botellas que luego serán vendidas al público. Pero el muchacho descubre con horror que los dueños explotan también la enorme tinaja para que en ella sumerjan sus cuerpos desnudos los tísicos que aspiran a sanarse. Una joven mujer fallece en la tinaja. Es enterrada en secreto. El joven empleado, enterado de que el padre busca señas de su hija desaparecida, piensa contarle la verdad, pero antes de la entrevista, decide dejarlo solo con su esperanza, “que su dolor sa grado se vaya adelgazando en el curso mortal de la esperanza”.

Qué difícil encontrar en la literatura ecuatoriana a un narrador completo: con inventiva, vigor, buen gusto, brío, recursos narrativos y algo que decir. Dávila Andrade, por ejemplo, tenía mucho que decir, pero qué mal escribía. Le faltó, ante todo, paciencia. Qué atropellado era, qué desigual. Saber narrar es saber dar a cada escena su tiempo, su duración, su intensidad. Dávila Andrade carecía de este sentido del ritmo. Abreviaba o prolongaba innecesariamente ciertas escenas, ciertos momentos, desvinculándolos, casi, del flujo de la narración. Cuando quería ser poeta escribía cosas como ésta: “En una pajarera, un viejo guacamayo trepaba por la tela metálica hacia un rayo de sol”. Pero dentro del conjunto, la frase poética es rebuscada, es un *añadido* al cuerpo de la narración, no late con él. O esta poderosa tiniebla: “el palor de las tabes consuntiva”, enigma que, traducido, viene a significar lo siguiente: “palidez de la consunción que consume”. La forma, en general, no desdice del fondo: la oscuridad del pensamiento se manifiesta en un estilo oscuro, nada

cristalino, una prosa turbia, espesa, imprecisa. El humor involuntario de estos cuentos reside en la exageración de los rasgos patéticos y en la inverosimilitud.

Su volumen *Cabeza de gallo* ofrece, en cambio, algunos de los textos más cuidados pero desgraciadamente herméticos de este escritor descuidado y visionario. Su respuesta al mundo de miserias por él mismo propuesto fue el del hermetismo y la visión.

En sus últimas narraciones, Dávila Andrade es sobre todo un ejemplar creador de atmósferas. Arranca al lector de su cómodo y prosaico rincón y lo lleva a mundos fantásticos, alucinatorios. Notables son, en las diez narraciones de *Cabeza de gallo*—de las cuales dos, “El cóndor ciego” y “El hombre que limpió su arma” ya habían aparecido en *Trece relatos*, y otras tres, “Ataúd de cartón”, “Primeras palabras” y “La muerte del ídolo oscuro” en *Abandonados en la tierra*— las imágenes que denuncian una atmósfera: cielos encapotados, vientos, valles, montes, colores, ruidos, silencios, con resonancia subjetiva—porque Dávila Andrade no es sólo un visionario espectador de las escenas que describe, sino que íntimamente participa de su emoción y la transmite.

No me extraña que Dávila Andrade, estudioso del esoterismo, el budismo zen y otros orientalismos, haya tocado en sus cuentos, por implicación unas veces, por deliberación otras, aspectos referentes a esas corrientes de la fe, el pensamiento y la sensibilidad.

“Cabeza de gallo”, por ejemplo, es un cuento cuyo desarrollo gira en torno de la idea moral de la destrucción del ser viviente, idea, por oposición, muy cara al budismo zen. En este cuento, un gallo a punto de ser sacrificado bárbaramente en una fiesta campesina es vinculado a la imagen sacra de una iglesia destruida por el fuego. Me atrevo a conjeturar que para Dávila Andrade ese gallo era un signo divino. El ambiguo desenlace—según el cual

no se sabe a ciencia cierta si el incendio del templo fue la providencial salvación del gallo, o si por celebrar el rito la población dejó la iglesia a merced del fuego —es el resultado, más que de un lúcido plan y una ejecución eficaz, de la puesta en juego de ciertas intuiciones e imágenes poéticas. Entre los escombros del templo, la población encontrará la imagen apenas tocada por el fuego del crucificado, y “su rostro, manchado de ceniza y envuelto a medias en un girón de cortinaje púrpura que no había llegado a consumirse, adquirirá un punzante aspecto de gallo de riña maltratado y sangrante sobre el suelo sucio y descompuesto del combate”. ¿Qué secreta correspondencia existe entre el gallo a punto de ser sacrificado y este otro, el gallo mesiánico? ¿Metáfora del sacrificio de Cristo, acaso? En general, este será el tono de las narraciones de *Cabeza de gallo*: hermético, como si el escritor fuese un iluminado cronista de milagros.

“Últimas palabras” (“Primeras palabras” en *Abandonados en la tierra*) es eso: la crónica de un milagro, pero con deficiente estructura y arbitrario desenlace. Por ello, el milagro no es estético, sino parte de la anécdota. Unos padres atados por la violencia y el odio mutuo venden por hambre a su hija muda y en el momento del desprendimiento de aquéllos, la pequeña habla.

La idea moral de la destrucción del ser viviente y sus implicaciones —la responsabilidad, la perplejidad del alma— crecen en intensidad y alcance a lo largo del libro. “Ataúd de cartón” es un cuento atrozmente verosímil sobre una violación, un nacimiento, un infanticidio, una hemorragia de parto y la muerte consecuente de la madre.

Así como este poeta lleva muy adentro la imagen andina del cóndor, lleva también muy adentro la imagen del indio esclavizado y secularmente tiranizado. “La muerte del ídolo oscuro” es un cuento indigenista con el maniqueísmo propio de esta tradición, pero superado por su atmósfera alucinante. El “ídolo os-

curo” es un piano, capricho musical del patrón, trasladado por indígenas tiranizados a lo largo de una casi fantástica topografía andina. El asunto de este cuento es el mismo de *Los guandos*, la novela indigenista que Joaquín Gallegos Lara inició en 1935, dejó inconclusa a su muerte en 1947, y Nela Martínez completó y publicó en 1982.

En “Pacto con el hombre”, Dávila Andrade abrevia la leyenda de Fausto y retoma la ficción pitagórica de la noción del cuerpo como tumba del alma. A un diablo le resulta insoportable habitar el cuerpo del hombre. Como en “El recién llegado”, en “Pacto con el hombre”, el *Fakir* —como llamaban sus amigos al poeta— se compromete con un tema difícilísimo, que requiere de una gran paciencia artesanal, pero comete el error de despa-charlo en pocas páginas.

En “Un centinela ve aparecer la vida”, ocho personajes reales a lo Maupassant o Chéjov, a bordo de un tren fantástico, entre la roca y el abismo y un clima alucinatorio, ven el prodigioso caos de la materia, una suerte de fin del mundo, y mueren. El lector se siente al final, como el sobreviviente narrador y único espectador del nacimiento de un ser vivo, completamente solo y dispuesto a recomenzar todo. El relato apunta sobre posibilidades, como en el realismo fantástico, y concilia magistralmente el detalle naturalista con la visión fantástica. Una antología del cuento hispanoamericano que no incluya “Un centinela ve aparecer la vida” será, o producto de la ignorancia o de un criterio selectivo inexplicable.

La idea de destrucción, muerte, languidez, rebasa los límites de lo tolerable en “Caballo solo”, relato en que cada palabra es un desprendimiento de carne, de vida. Un hombre llega a una casa negra —la suya— luego de atravesar un pueblo de idiotas. Mientras recuerda la muerte de un hijo, muere la mujer; al volver con el ataúd, muere también el hombre, el hombre solo sobre el ca-

ballo solo. Esa languidez progresiva hace también necesaria, para el lector, la muerte del caballo y aun la destrucción del ataúd.

Pero “Caballo solo” es el anticlímax de ese formidable misterio que es “La última cena de este mundo”, la más inquietante y sugerente de las narraciones de la colección y, sin duda, de las mejores. Una gran infección ha obliterado una extensa área terrestre y sólo ha sobrevivido una isla situada al sur del planeta, cuyos únicos habitantes son los Doce y El, llamado Christian Huck, el Decimotercero. Christian=Cristo, el neocristo, el anticristo. “Los tiempos, como los horizontes, se habían entrefundido”, dice el narrador. Esto significa, para mí, que el hombre llegó a situarse en el momento imposible en que todos los tiempos se hicieron uno. Como este momento sólo podría ser la eternidad, y nada en el cuento indica o sugiere que lo sea, es en realidad una exasperación poética del instante, una plenitud, una irrealdad concebida por Dávila Andrade. Los Doce se inician en prácticas enseñadas por el Maestro, las cuales van a prepararlos para la Cena, rito de la Encarnación del Verbo. “Nuestra primera Perdición”, advierte el narrador, “había sido el descubrimiento del ‘Otro’ frente al Uno mismo. En adelante, después de la Segunda Gran Infección, todos seríamos Uno contra Todo”. En el momento del milagro de la Transubstanciación, el narrador, que se corresponde con el Judas de la Pasión, huye por temor al fondo de la Isla, desde donde “se opondría para siempre a El”. Como en toda metáfora, hay aquí un mecanismo de ecuaciones y simbolizaciones. Despejadas las incógnitas, nos vamos a encontrar con una suerte de parábola, un acto de rebelión contra el anticristo, o quizá, mejor, contra una situación subalterna del hombre, como anotaba el poeta Juan Liscano.³

3 Juan Liscano. “El solitario de la gran obra”, en *Zona Franca*, No. 45. Caracas, mayo de 1967, pp. 4-7.

Con este misterio se cierra el libro. Dávila Andrade ha hablado del hombre con acento desgarrado, con un afán casi desesperado por definirlo y ajustarlo a la propia medida, es decir, por incluirlo en su personalísimo mundo poético. No hay vocación de realismo en sus cuentos y tampoco, en rigor, literatura fantástica. Ha convocado el poeta en sus narraciones signos y símbolos de muerte: ataúdes, enfermedades, cuotas de sufrimiento, ritos de destrucción. Pero se ha abierto a la trascendencia, esto es, al misterio religioso, a lo sagrado, a la visión. A lo fantástico, no: al esoterismo. Mientras una de las líneas fundamentales de superación de lo regional en la narrativa hispanoamericana fue la literatura fantástica, Dávila Andrade exploró los caminos del esoterismo y el hermetismo. El se movió en los bajos fondos de la ciudad de Quito, donde se perdía para beber. De ahí extrajo esa galería de indigentes que puebla su obra; de ahí surgió también la necesidad imperiosa de superar esas miserias con la búsqueda de la iluminación. Esa apertura a la trascendencia significó asumir el riesgo de poner en tela de juicio, no sólo el realismo, sino la verosimilitud de lo narrado —lo cual nos impide a menudo creerle—. Por ello reside ahí lo peor y lo mejor de Dávila Andrade (“El recién llegado” y “Un centinela ve aparecer la vida”, respectivamente, por ejemplo). Por otra parte, carecía de un real sentido trágico. No hay en él ese estoicismo y esa fusión de grandeza apolínea con la dionisiaca que son atributos de lo trágico. Hay patetismo, sí, que es otra cosa. Como dije ya, se trata de un mundo enlodado por la miseria física y espiritual, atravesado por oscuras autocompasiones y misericordias. En otras palabras —habrá pensado Dávila Andrade—, si el cuerpo del hombre es corruptible, mostremos esa corruptibilidad en toda su abyección: violencia, miseria, enfermedades, agonías, muerte, podredumbre, gusanera. De toda esa contingencia sólo puede rescatarnos la ascesis, el esoterismo, el hermetismo, en fin, toda

forma de trascendencia. Pero pocas veces estuvo el poeta a la altura de sus concepciones trascendentales. Le faltó en la prosa de ficción la paciencia que le sobró en su poesía. Tenía fama de iluminado y en aras de ese prestigio nos legó una cuentística rica en descripciones pero insuficiente desde el punto de vista narrativo y artesanal. Y fueron estas características de su prosa —que a veces coexisten con las de su verso— las que determinaron la sobrevaloración de su obra narrativa.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*, v. 2. 6a. ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1974. 511 pp.
- Araujo Sánchez, Diego. "César Dávila Andrade: el dolor más antiguo de la tierra", en *Agora*, No. 8. Quito, enero de 1968. pp. 23–44
- Borges, Jorge Luis. "El budismo", en *Siete noches*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980. pp. 75–97.
- Conze, Edward. *El budismo. Su esencia y su desarrollo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1978. 295 pp.
- Cueva, Agustín. "Dávila Andrade: sus obsesiones y símbolos", en *Lecturas y rupturas*. Quito, Planeta, 1986. pp.143–153.
- Dávila Andrade, César. *Cabeza de gallo*. Caracas, Arte, 1966. 115 pp.
- , *13 relatos*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1955. 188 pp.
- , *Obras completas*. 2 vols.: *Poesía y Relato*. Estudio introductorio de Jorge Dávila Vázquez. Cuenca (Ecuador), Pontificia Universidad Católica del Ecuador–Banco Central del Ecuador, 1984.
- Fernández Moreno, César (coord. e introd.) *América Latina en su literatura*. 6a. ed. México, Siglo XXI–Unesco, 1979. 494 pp.
- Liscano, Juan. "El solitario de la gran obra", en *Zona Franca*, No. 45. Caracas, mayo de 1967, pp. 4–7.
- Suzuki, D.T. *Introducción al budismo zen*. Introducción de C.G.Jung. Bilbao, Mensajero (Orientalismo), 1986. 199 pp.

EL INDIGENISMO LITERARIO

Y *HUASIPUNGO*

Ezequiel Maldonado*

En el presente trabajo desarrollo brevemente la evolución histórica de la llamada novela indigenista así como varios elementos teóricos del testimonio-crónica que nos legaron los soldados-narradores españoles. Por el origen burgués de la novela, en tanto coincide con el surgimiento de una clase social, y su primordial desarrollo en el medio urbano, su traslado al Nuevo Mundo y, en el caso de la novela indigenista, a un medio rural, encontrará serias dificultades en su desarrollo narrativo que incidirán, no de manera mecánica, en una 'necesaria' idealización del universo indígena frente al mundo hostil exterior. En forma por demás paradójica, en la etapa que esta novela alcanza su esplendor, de la década de los treinta a los cincuenta, aproximadamente, es cuando el mundo real indígena está en plena descomposición, agobiado en su relación-distanciamiento frente al embate del sistema vigente. Con la irrupción del capitalismo como modo de producción dominante se manifiesta, de manera extrema, la contradicción campo/ciudad. En la medida del desarrollo de este sistema, se profundizan las

* Departamento de Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

desigualdades sociales, se industrializan las urbes y al campo le pasan la factura. Esa madurez de la novela indigenista se proyecta en las contradicciones de un universo agotado que no volverá sobre sus propias huellas.

En el trabajo se distingue entre novela indigenista, hecha por mestizos o blancos, y la casi inexistente o desconocida narrativa india escrita por los propios indios. Nuestro punto de vista o enfoque difiere en forma notable con la apreciación entusiasta y crítica del pasado que se le prodigó a *Huasipungo*. El interés principal de la investigación es verificar a través de la obra de Jorge Icaza la presencia de prejuicios que aún pudiesen persistir en nuestra época. *Huasipungo* denuncia en 1934 la feroz represión y discriminación hacia las diversas etnias ecuatorianas, testimonio crítico de la intolerancia de la época en contra de los indios pero, ¿hasta qué punto refuerza una serie de lugares comunes que no perseveran en forma aislada sino que algunos se han afianzado en el imaginario social?

Rasgos de la novela indigenista latinoamericana

En la década de los veinte se vislumbra en Latinoamérica el despertar de una conciencia artística¹, una sensibilidad vinculada al arte y la literatura. Pintores, ensayistas, músicos, narradores, muchos de ellos provenientes de la vieja y 'decadente' Europa, perciben el llamado de la tierra americana y, a través de una peculiar visión del mundo, reafirman e inducen, directa o indirecta-

1 Vid A. R. Romera "Despertar de una conciencia artística" en *América Latina en sus artes* México, Siglo XXI, 1974. pp. 5-18.

mente, la universalidad de un arte que muestra una gran originalidad. El afrancesamiento de nuestras culturas cede, al esfumarse las clases dominantes que lo sostenían, y nuestra intelectualidad empieza a valorar su propia cultura y torna la mirada al indio, al negro, a la tierra. Una mirada permeada por contenidos folklóricos y 'exóticos', herencia de la tradición intelectual europea.

Estamos en el tránsito de una etapa en que predominó la idealización de nuestros antepasados, pero aún conserva vigor aquella concepción sobre el 'primitivismo' del indio. Cobra conciencia en la intelectualidad una visión más real y desprejuiciada de lo indígena en todas sus facetas. Intelectuales como Diego Rivera, Miguel Angel Asturias, José Carlos Mariátegui, Rómulo Gallegos, que han permanecido en Europa 'bebiendo' de todas las fuentes estéticas vanguardistas, regresan a Latinoamérica y describen en murales, novelas y testimonios, una renovada imagen de lo indígena. José Carlos Mariátegui advierte la estrecha relación entre el indigenismo y la moda europea del arte exótico, y es uno de los primeros intelectuales que establece la demarcación entre literatura indígena y literatura indigenista: la narrativa india deberá ser escrita por el indio, para esto debe existir como sujeto social, no como imagen presentada a través de otro sujeto, el intelectual mestizo.² A pesar de que el conocimiento de Mariátegui hacia la cultura indígena era limitado, impulsó a través de la revista *Amauta* la corriente indigenista en las artes.³

Para Antonio Cornejo Polar las crónicas son las primeras manifestaciones de la literatura hispanoamericana. Como prueba

2 José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. 5a. Ed. Lima-Perú, Amauta, 1978. pp. 20-45

3 José Ma. Arguedas, *Formación de una cultura nacional indoamericana*. 5a. Ed. México, Siglo XXI, 1989. pp. 192-197.

de ello señala el ánimo fabulador de los conquistadores en sus variados testimonios sobre el Nuevo Mundo. Dice que "entre el sistema narrativo de las crónicas y el de la novela indigenista hay un vínculo por lo menos homológico"⁴. Estos conquistadores, improvisados en el oficio de cronistas, adoptan un lenguaje específico y trasladan mecánicamente conceptos afines al mundo europeo, pero ajenos a la materia que pretenden describir. Es el cronista desconcertado ante un mundo que no logra aprehender y recurre arbitrariamente a esquemas, vocablos, modelos propios de su cultura: imperio azteca, emperadores, reyes, príncipes, etc. Son conceptos ajustados con el calzador europeo para que el destinatario, más ajeno a esta realidad, comprenda o racionalice fragmentos del universo indígena. Las cartas, testimonios y demás comunicados que dirigen frailes y misioneros, dedicados a la conversión de naturales en la Nueva España, a sus Reales Majestades en España, son denuncias y peticiones permeadas de una especial dificultad para transmitir asuntos del Nuevo Mundo y que algunos autores 'resuelven', en la ley del menor esfuerzo, mediante "sinónimos" que facilitarán la comprensión del mensaje a los interlocutores europeos.⁵

Una de las primeras trabas que encuentran nuestros novelistas es el traslado mecánico de formas de novelar que provienen de un género en esencia burgués, urbano, moderno, y el que esta narrativa no sea, "en todo caso, una manifestación propia de

4 Antonio Cornejo Polar, "Para una interpretación de la novela indigenista", *Casa de las Américas* (La Habana, Cuba), Enero-febrero de 1977, No. 100, pp. 40.

5 En la Carta que dirige Fray Antonio de Zúñiga al Rey Don Felipe II en 1579 se expresan señales de tal problema. Arturo A. Roig (selección e introducción), *La utopía en el Ecuador*. Quito-Ecuador, Biblioteca Básica del Ecuador, 1978. pp. 119-140.

sociedades rurales y menos todavía de sus estratos más oprimidos”⁶. Así, el elemento esencial de la narrativa indigenista configura una aguda contradicción: “el mundo indígena, en efecto, no es revelado en su sistema autónomo, dentro del aislamiento que según la misma mirada indigenista debería esclarecer más directamente sus valores, sino a partir de las presiones exteriores que lo desfiguran. La ambigüedad de esta opción se enfatiza cuando se observa que esas presiones, por ciertas coordenadas en el mismo relato, son las que le permiten existir como novela”⁷. Presiones vinculadas a la acción del Estado 'nacional', la expansión del gamonalismo, caciquismo en México, a la fase de un capitalismo que requiere mano de obra, por ejemplo, en la explotación minera, etc.

En su visión, el escritor mestizo percibirá al indio en un universo armónico, en cierta forma idealizado, donde los conflictos provienen del exterior, de la presencia del hombre blanco que depreda, viola, roba. No habrá contradicciones que alteren esa paz interna o el artista no las convoca en pro de resguardar ese espacio privilegiado. Ese mundo indígena, en su armonía interna, no soporta el tratamiento o la tensión propia de la novela, o de lo propiamente novelístico. “De aquí que la novela indigenista comience de verdad cuando el sistema indígena está en plena destrucción (interferido por fuerzas que provienen del resto de la sociedad nacional), y cuando el pueblo indígena, como personaje colectivo, empieza a vivir la dolorosa búsqueda de valores recién entonces irrealizables (...) El problema se complica si se advierte que el paso de esa especie de edad dorada a un presente de explotación y miseria, que de alguna manera repite el arque-

6 Comejo Polar, *Op. Cit.* pp. 42.

7 *Ibid*, pp. 44.

tipo del paraíso perdido, corresponde al tránsito de una sociedad tradicional a otra moderna⁸. En el *Indio* de López y Fuentes la armonía comunal se rompe con la llegada de forasteros en busca de oro; en *El mundo ancho y ajeno* se trastoca la vida apacible de la comunidad de Rumi cuando interviene el gamonal; los ayllus –antigua comunidad indígena– de *Yawar Fiesta* sufren la depredación de los mistis. Novelas indigenistas cuyos valores se debaten en el antagonismo de dos universos.

En México, la llamada novela indigenista está muy ligada a la novela de la Revolución mexicana; más bien, a la indigenista es posible englobar en el magno fresco que provocó profundos cambios en nuestro país. Ese ‘regreso’ a los orígenes o las raíces de los años treinta se presenta en el adecuado marco del régimen cardenista, 1934–1940, que impulsa un renovado aliento a la revolución mexicana. Junto a las características señaladas, la novela indigenista valora al indio en su entorno social. La reforma agraria institucional, la lucha por la tierra, la defensa del sentido comunitario y religioso, serán temas centrales en esta novelística y, por ende, una certera condena a una ciudad que perturba y enajena al hombre.

Atrás, a fines del siglo XIX, ha quedado la llamada novela indianista vinculada a la literatura romántica. Se incluyen en “esta denominación a todas las novelas en que los indios y sus tradiciones están presentados con simpatía. Esta simpatía tiene gradaciones que van desde una mera emoción exotista hasta un exaltado sentimiento de reivindicación social, pasando por matices religiosos, patrióticos o sólo pintorescos y sentimentales”⁹. *Guatimozín* de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Los már-*

8 *Loc. cit.*

9 C. Rodríguez Chicharro. *La novela indigenista mexicana*. México, Universidad Veracruzana, 1988. pp. 25.

tires del Anahuac de Eligio Ancona, *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner son novelas representativas de esta corriente literaria y donde el habla popular está ausente o su representación es mediante la supuesta reproducción del habla típica y folklórica de la época. Glosarios, notas infrapaginales, asteriscos, son indicativos de un habla balbuceante, la indígena, que interrumpe la lectura o que requiere de una traducción simultánea.

Actualmente, en los pueblos latinoamericanos con una fuerte tradición indígena, hay una revaloración de la novela indigenista. En México, por ejemplo, Juan G. Regino, Jacinto Arias, Natalio Hernández, entre otros, han leído a Rojas González y a Gregorio López y Fuentes, a Mauricio Magdaleno y a Rosario Castellanos. Los identifican como intermediarios de los pueblos indios, "Precursores (que) se han convertido generalmente en reproductores de estereotipos y prejuicios"¹⁰. Una cauda de intelectuales indios lee y escribe en su propia lengua. El prejuicio europeo, interiorizado en Latinoamérica, de que las lenguas europeas tienen literatura y las indígenas sólo tradición oral, queda hecho añicos frente al surgimiento de una literatura escrita en lenguas indígenas.

En el área cultural andina, a principios de siglo y en particular en los años veinte se expresan importantes manifestaciones culturales y literarias vinculadas al proyecto indigenista. Esta zona diversa en su geografía, etnias y culturas, intentó unificarse artificialmente por la conquista y colonización españolas. Durante la Colonia, un elemento que prueba este intento de unificación es la similitud de los comportamientos lingüísticos del área. Los mestizos se mantuvieron durante siglos bajo los esquemas de

10 Vid. Carlos Montemayor (Coord.), *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*, México, Conaculta, 1993. pp. 196.

la cultura dominante y mostraron incapacidad de desarrollar una cultura y una literatura propias. La población india, por otro lado, convertida en la base de la explotación de la tierra conservó de diversas maneras la vieja tradición cultural autóctona.¹¹

Con Manuel González Prada a fines del S. XIX y en los años veinte con Haya de la Torre, Mariátegui, César Vallejo, entre otros, se inicia y continúa un movimiento crítico. Haya de la Torre y Mariátegui buscan explicar las bases de la 'parálisis' de la estructura social de la que de alguna manera la literatura es un reflejo (anacronismo y repetición de modelos antiguos, más notorios frente a obras de la literatura argentina y mexicana). En el área andina el modernismo poético fue tardío, débil y rigurosamente minoritario (cuando este movimiento fue el primero generado en Latinoamérica con Rubén Darío). Rama considera que González Prada tuvo la genialidad de encontrar y explicar el vínculo que unía a dominadores y dominados ante la rígida forma en que creían estar separados; vio que el desprecio al indio por parte de los blancos peruanos y el sojuzgamiento al que se les sometía se repetía inversamente con la misma valoración hacia los blancos peruanos de parte de los europeos.

La presencia del indio en la literatura, para este crítico, es la equivalencia que encuentra entre indigenismo–mesticismo; esta forma llamada indigenismo no es más que la visión y la expresión del mestizo frente al indio; de ahí el 'mesticismo'. Una especie de máscara para hablar en lugar del indio, quien, en realidad, no tiene voz. Por otro lado, no debemos perder de vista que estas visiones del indio están enmarcadas en el contexto de una formación de la conciencia en una clase media nueva: considera

11 Angel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, 3a. ed. México, Siglo XXI, 1987. pp. 119–159.

necesario un trato más justo para los descendientes de las culturas autóctonas. De esta manera, el indigenismo estuvo inspirado en un deseo de justicia social, tal vez por esto, idealiza al indio, su vida y su cultura.¹²

La visión del indio presente en el indigenismo, dice Rama, es la del mestizo; tanto los recursos artísticos, estéticos, la lengua etc. están tomados de la cultura dominante. La visión del mundo será la europea que impulsa temas un tanto exóticos y vinculados al folklore de los pueblos. El indigenismo como movimiento presentaba diversas visiones con resultados y aportes varios (quiénes idealizaron el pasado, lo reinterpretaron, lo trasladaron a la época actual, etc.).

En un polémico ensayo sobre Arguedas, el escritor peruano Mario Vargas Llosa describe el itinerario sobre los destinos del indigenismo y la novela indigenista. Descalifica las 'buenas intenciones' de los modernistas peruanos y los acusa de falsear los temas andinos. "Los escritores peruanos descubrieron al indio cuatro siglos después que los conquistadores españoles y su comportamiento con él no fue menos criminal que el de Pizarro."¹³ También señala una perspectiva extranjerizante, elevadas dosis demagógicas que, a su parecer, condujeron a un callejón sin salida a esta generación de escritores. "El fracaso del indigenismo fue doble: como instrumento de reivindicación del indio, por su racismo al revés y su criterio histórico estrecho, y como movimiento literario por su mediocridad estética. Hispanistas e indigenistas levantaron una doble barrera de prejuicios..."¹⁴ Es la época en que el escritor peruano hace tabla rasa de la litera-

12 *Ibid*, p. 140.

13 Cf. Vargas Llosa, "Tres notas sobre Arguedas", en *Nueva novela latinoamericana*, Buenos Aires, Paidós, 1969. p. 30.

14 *Ibidem*, p. 35.

tura latinoamericana anterior al llamado *boom* y se afilia a las novedosos artificios verbales y a estructuras insólitas en cuentos y novelas. José Ma. Arguedas es el único escritor indio-mestizo que se salva de crítica tan lapidaria pues, a decir de Vargas Llosa, detenta un extraordinario conocimiento de la visión interiorizada del indio.

En Ecuador, a Pío Jaramillo Alvarado cabe el mérito de iniciar la lucha por la reivindicación de los indios. Su libro *El indio ecuatoriano*, testimonio sobre la sistemática y terrible agresión de que eran objeto las diversas etnias, “alcanzó resonancia hemisférica y puede decirse que gracias a él se expande la llama indigenista en el continente”¹⁵. Jaramillo Alvarado encabezó una corriente político intelectual que agrupaba a capas medias intelectuales y sectores de terratenientes humanitarios. Percibe en las revoluciones mexicana y rusa, con el problema agrario de fondo y la revolución campesina, la necesidad de encarar la cuestión de la tierra en el Ecuador mediante la legalidad de un nuevo Estado que evite la violencia en el campo ecuatoriano.¹⁶ Respecto a la educación indígena, considera difícil que los indios, en su condición de peones de hacienda, concurren a la escuela y aprendan a leer y escribir “porque esas nociones van a ser olvidadas muy pronto” ya que lo primordial es el acceso a la tierra. Propone la militarización de los indios y, en los cuarteles, impulsar la enseñanza de la escritura donde se les tratará “como a niños grandes”¹⁷. La

15 Jorge Salvador Lara, *Historia contemporánea del Ecuador*, México, FCE, 1995. p. 448.

16 Hernán Ibarra C., “La identidad devaluada de los ‘modern indians’, en *Indios*, Quito-Ecuador, Ildis-El Duende-Abya-Yala, 1991. pp. 338-339.

17 Pío Jaramillo Alvarado, “El indio ecuatoriano”, *Pensamiento indigenista del Ecuador*. Quito-Ecuador, Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano, 1988. pp. 178-180. Vid. Galo Ramón Valarezo “Ese secreto po-

presencia de *El indio ecuatoriano* en 1922 está marcada con el comienzo de las luchas sindicalistas, en una incipiente industrialización, y etapa fundamental para la historia de las ideas en el Ecuador.

Luis Monsalve Pozo, otro pensador ecuatoriano, percibe al indio como un ser al cual no se le puede culpar por sus carencias artísticas y literarias ya que “Es la suya una responsabilidad sin culpa. Su vida árida y desolada solo podía producir un arte desolado. Su existencia monocorde, sin energía ni brillo, no estaba en capacidad de producir sino un arte monorítmico sin brillo ni energía...”¹⁸. Además, rechaza de antemano que la vida del indio tenga un fin o sentido y, por lo mismo, será incapaz de producir un arte individual o social. Califica como románticos sin remedio a quienes se conmueven con las expresiones artísticas del indio.

Una variedad de expresiones provenientes del indigenismo político, algunas arraigadas como política estatal, permearon ámbitos político, económico, social de Latinoamérica. Varias incidieron no de forma mecánica en una literatura que difícilmente pudo desprenderse de las ideas dominantes de la época y que sin embargo avanzó con un tema excepcional: el indio.

der de la escritura”, en *Indios*, Quito, Ildis, El duende, Abya-Yala, 1991. pp. 360–361.

18 Luis Monsalve Pozo, “Cuestión V: Literatura y arte”, en *Pensamiento indigenista del Ecuador*, *Op. cit.* pp. 201–204.

Huasipungo y su proyecto indigenista

Esta novela ecuatoriana se publica en 1934 y un año después obtiene en Buenos Aires el Primer Premio de Novela Hispanoamericana. Es una obra que en su época iluminó las más encendidas polémicas: denuestos de la élite intelectual ecuatoriana que reprobó, por ejemplo, su lenguaje 'procaz'; pero también fue saludada por una crítica que valoró el cambio de rumbo de las letras ecuatorianas, pues "trastoca su pasivo costumbrismo, su ambiente hogareño, para volverse protesta en violenta denuncia"¹⁹. Dice Francisco Ferrandiz: "*Huasipungo* consagra a Icaza como el mayor escritor del Ecuador contemporáneo y el representante más notorio del movimiento indigenista latinoamericano."²⁰ Apreciación compartida por Agustín Cueva cuando señala que "el indigenismo tiene en Jorge Icaza su cifra máxima (...) novela a la que se intenta condenar al olvido, pero que sin embargo, termina por causar revuelo e indignación en los retrógrados círculos literarios, políticos y aun gubernamentales de su patria"²¹.

- 19 Jorge Icaza, *El Chulla Romero y Flores*. (Edición crítica de Ricardo Descalzi-Renaud Richard) Argentina-Brasil... Colección Archivos, 1988, p. XV. Dice Descalzi en el 'Liminar': "Las llamadas 'malas palabras' (en *Huasipungo*) sonrojan de pudor a los maestros intocables de la literatura ecuatoriana.
- 20 Jorge Icaza, *Huasipungo*, Decimotercera edición. Buenos Aires, Edit. Lozada, 1980. 201 pp. En la contraportada se dice que Icaza, nacido en julio de 1906, abandonó sus estudios de medicina en 1927 para dedicarse a los de arte dramático.
- 21 Agustín Cueva, *Jorge Icaza*, Bs. As. Argentina, Centro Editor de América Latina, 1968. (Enciclopedia Literaria No. 42) pp. 7-21. Manuel Corrales critica la parcialidad de los análisis hacia esta 'novela documento' "pues no se ha abandonado la referencia a una realidad extraliteraria, como es el problema social (y racial) del Ecuador..." M. Corrales, *Jorge Icaza*:

La anécdota de la novela refiere la acción brutal de un terrateniente, Don Alfonso Pereira, que obliga a los indios a trabajar en una carretera y más tarde los expulsa de sus parcelas (huasipungos) a fin de preparar la explotación del terreno para una compañía petrolera yanqui. Andrés Chilingua, Cunshi, su mujer, su hijo y la comunidad india, junto con Alfonso Pereira y su familia, son los protagonistas de una novela cuyo tema central es la explotación del hombre por el hombre.

En la obra, no hay reposo alguno para los protagonistas indios en una vida plena de abnegación y sufrimiento. Desde las primeras páginas, el indio Andrés Chilingua vive en una perpetua zozobra frente al patrón, padece el acoso de las prédicas curales. Lo alejan de su amada Cunshi, sufre un accidente y le amputan una pierna. Es flagelado y escamecido públicamente por robar; la Cunshi come carne descompuesta y muere. Cuando le van a arrebatar su huasipungo, en una desesperada acción llama a su gente con un cuerno de guerra y se desata la represión gubernamental. La muerte es una bendición para Andrés.

El crítico literario Julio Rodríguez-Luis dice que la novela de Icaza denuncia "no sólo a los agentes de la explotación, sino las raíces de ésta; por lo tanto (...) con el análisis socioeconómico que sostiene su acción, expone el imperativo de la revolución americana total"²². En ese tenor, describe los sufrimientos padecidos por los indios durante más de cinco siglos y propone cambios estructurales: una fisonomía modernizadora en el sistema

frontera del relato indigenista, Quito, Ecuador. Centro de publicaciones de la Pontificia Universidad Católica de Ecuador, 1974. p. 246.

22 Julio Rodríguez-Luis, *Hermenéutica y praxis del indigenismo. La novela indígena*, de Clorinda Matto a José Ma. Arguedas. México, FCE, 1980. pp. 90-92 y 106.

para que los capitalistas integren al indio a la economía, lo vuelvan consumidor y diluyan su ánimo contestatario.

Inmerso en la obra, señala la ausencia de las particularidades folklóricas en las costumbres indias recreadas en la novela: un diálogo que pretende reproducir la genuina lengua indígena con el abandono de mecanismos y formas propiamente literarios y que utiliza “(...) *deformaciones* morfológicas y hasta sintácticas de su uso del español (...) el lector no familiarizado con el medio de la novela no podría seguir su acción en detalle sin el auxilio del *vocabulario final*; porque además ocurre que Icaza elimina las letras cursivas para las palabras indígenas, subrayando de ese modo que son parte tan legítima del texto como el español normal, en vez de expresiones exóticas”²³.

El esfuerzo por reproducir ‘la verdadera lengua del indio’ resulta nulificado pues el discurso del indio “accede al libro pero no al texto (...) la voz popular será mostrada y al mismo tiempo amordazada”²⁴. Contradicción inherente no sólo a Icaza sino a contemporáneos suyos como Alcides Arguedas o López y Fuentes. Es el desgarramiento de una ideología liberal –Icaza es uno de sus exponentes– síntoma de un gran fracaso de todo un proyecto que, por otro lado, refleja signos de impotencia. “Desesperación que no es únicamente la del narrador sino la de una clase social que, en contradicción con un poder político y económico que le es extraño, es oscuramente consciente de una doble necesidad: ganarse, por un lado, a la clase mayoritaria con el fin de asegurarse su propio ascenso social y, por el otro lado, mantener a distancia a esa misma clase para hacer que haya condi-

23 *Ibid*, pp. 88–89. (las cursivas son mías)

24 Javier García Méndez, “Por una escucha bajtiana de la novela latinoamericana”, *Casa de las Américas*, (La Habana, Cuba) Enero–febrero de 1987, No. 160.p. 25.

ciones concretas que, en el plano de la producción de bienes, hagan posible ese ascenso”²⁵. Esta contradicción aparentemente irresoluble, ausencia/presencia de la voz popular, marca el destino de toda una generación de literatos indigenistas y se resuelve o cobra otra dimensión en la obra de José Ma. Arguedas.

Lo que el crítico literario considera uno de los mayores aciertos en *Huasiungo*, el vocabulario al final, es una evidencia más de echar del texto al habla indígena: su lenguaje silvestre, sus burdas interjecciones, al glosario, al paratexto para que esté a tono con su condición social. Así, las palabras del indio serán, “Palabras aisladas, monosémicas, inertes. Palabras privadas de vida y condenadas a hacer señas a perpetuidad...”²⁶ Un ejemplo al canto aparece en las páginas iniciales de la novela. Se pretende que en forma ‘natural’ el lector comprenda el sentido del vocablo huasiungo cuando un banquero inquires sobre “lo de los huasiungos” y es el momento en que el terrateniente Alfonso Pereira discurre sobre el tema: “Los indios se aferran con amor ciego y morboso a ese pedazo de tierra que se les presta por el trabajo que dan en la hacienda. Es más, en medio de su ignorancia lo creen de su propiedad. Usted sabe. Allí levantan las chozas, hacen sus pequeños cultivos, crían a sus animales.”²⁷ Dice García Méndez al respecto: “Esta inverosímil réplica pertenece a ese tipo de intervenciones de personajes novelescos que Brecht llamaba ‘avisos al lector’ y que él atribuía a la incapacidad de los novelistas de trasponer técnicamente en la escritura la sucesión de los términos del diálogo tal como este tiene lugar en la realidad”²⁸.

25 *Ibidem*, p. 18.

26 *Op. cit.* p. 20.

27 Jorge Icaza, *Huasiungo*, *op. cit.* p. 12.

28 García Méndez, *op. cit.* pp. 21-22

Los guiños al lector, el manejo de glosarios y demás formas paratextuales han estado presentes aun en autores de la talla de un Miguel Angel Asturias: en sus *Leyendas de Guatemala* (1930) utiliza un “índice alfabético de modismos y frases alegóricas”, y en *El señor Presidente* un glosario. El escritor brasileño Graciliano Ramos también usa un “Vocabulario” en *Vidas secas* (1938), y Alejo Carpentier incluye en *Ecue-Yamba-O* (1927) la práctica paratextual para, más adelante, extender una esquila a esta práctica y terminar con glosarios adicionales, llamadas al pie de página y el aparato paratextual que frenaban la universalización de nuestras lenguas.²⁹

Otro de los “aciertos” que menciona Rodríguez-Luis refiere que los indios no hablan del “modo literario”, sino con las “deformaciones morfológicas y hasta sintácticas *propias de su uso del español*”. Da un ejemplo: “Manosus misu sun los guaguas, pes... Acasu comen el cacayu...”³⁰. Lo que pareciera un acierto del novelista en el ánimo del lector se presenta como infantilismo: indios balbuceantes e incapaces de pronunciar correctamente el español y que en sus conversaciones, a veces sólo murmullos, no trascienden del gruñido o la exclamación. Frente al patrón, que lanza insultos y un discurso hilvanado, se incrementan las onomatopeyas o contracciones en su lenguaje. En ese tenor, los pensamientos individuales corresponden a los patroncitos, los indios piensan colectivamente³¹. Ya no hay bastardillas en *Huasipungo*, sólo puntos suspensivos, ya se eliminaron las cursivas, sólo permanecen los glosarios, el habla de la ‘gente humilde’ accedió al libro... pero no al texto.

29 *Loc. cit.*

30 Rodríguez-Luis, *op. cit.* p.88.

31 Jorge Icaza, *op. cit.* pp. 15-19.

En otra latitud, Vargas Llosa denuncia la pobreza del vocabulario manejado por los indigenistas, un español muy rudimentario salpicado de formas lexicales de la lengua indígena, un 'dialecto bárbaro y adulterado' de los sirvientes de la costa del Perú. "La solución residía en encontrar en español un estilo que diera por su sintaxis, su ritmo y aun su vocabulario el *equivalente* del idioma del indio"³². José Ma. Arguedas construye un lenguaje indio reformando la estructura del idioma, mediante una especie de "ruptura sistemática de la sintaxis tradicional, que cede el paso a una organización de las palabras dentro de la frase, no de acuerdo a un orden lógico, sino emocional e intuitivo. Cuando hablan los indios de Arguedas expresan ante todo sensaciones y de ellas derivan los conceptos"³³. Esta es en cierta forma la explicación del 'fracaso' de los novelistas indigenistas: elaboraron su literatura con base en un lenguaje 'figurado' y un formalismo en el que aderezaron vocablos en castellano con *nahoa*, *otomí*, *quechua* o *aymará*.

El indigenismo literario, en la región andina, no era objeto de un análisis sistemático tal vez por su vínculo estético y ético más que social. Es reciente la presencia de un artículo como el de Catherine Saintoul en que bajo la óptica crítica hacia el etnocentrismo y el racismo plantea que los representantes del indigenismo, movimiento de mestizos, se perciben amenazados como clase media y en sus posibilidades de ascenso social por lo que "no pueden generar, en su rama literaria, más que una literatura racista, tengan o no conciencia de ello (...) Cae también dentro del racismo el hecho de sentirse habilitado para hablar y escribir sobre una sociedad de la que se ignora casi todo, y a la que sin embargo se

32 Vargas Llosa, *op. cit.* p. 40.

33 *Ibidem.* p. 41.

juzga con suficiencia y de un modo inapelable”³⁴. ¿Cuál es el problema de este prejuicio ‘literario’? Es más sofisticado o sutil y por lo tanto más dañino que el común y corriente, por lo mismo más difícil de detectar. ¿Cuántas novelas exaltaron nuestra indignación ante las atrocidades cometidas por el terrateniente, el patrón, hacia la comunidad indígena y, de paso, reforzaron múltiples prejuicios obtenidos ‘arduamente’ en la vida cotidiana?

En el texto se alude a la bestialización de los indios: movimiento de reptación, emanaciones de su aldea, fetidez tremenda, el pululeo y hormigueo, sus gesticulaciones. Mientras los patrones caminan, los indios se desparraman. Son los gruñidos, interjecciones, los puntos suspensivos que muestran su incapacidad por articular palabra y, el autor, en su proyecto verosímil, ‘les facilita’ la expresión mediante ‘deformaciones morfológicas y hasta sintácticas’. Icaza “creyendo denunciar la agresión racista, abonó el terreno de un racismo de nuevo cuño, disfrazado ahora de ‘realismo’, de ‘objetividad’”³⁵.

C. Saintoul habla de la oposición naturaleza domesticada, apta para el turismo y el desarrollo económico, al medio natural inhóspito, negado al Progreso. La contradicción campo/ciudad se diluye y la naturaleza, incólume paraíso terrenal, se hace tarjeta postal o calendario. Otra oposición, un ‘piadoso sacerdote’ que viola a una india y el ‘problema’ de los ‘runas pecadores’, jamás víctimas. La autora recorre los abismos diabólicos de la moral en *Huasipungo* donde el runa transgrede, una y otra vez, los principios cristianos de manera inconsciente. En tal contradicción y a pesar de lo perverso y corrupto del sacerdote, su presen-

34 Catherine Saintoul, *La novela indigenista andina*, Ediciones del Sol, s/f. pp. 93-94.

35 *Ibidem*, p. 99.

cia derrocha una enorme simpatía frente a la estulticia de unos runas ignorantes y crédulos. Evidentemente es el sentido del humor o la ironía del autor pero, ¿por qué no permitirles a los indios un poco de risa o algún sarcasmo? En ese juego de oposiciones “la conciencia, la facultad de trazar destinos, corresponde al blanco, y para él se reserva el monólogo interior directo en primera persona (...) lo poco que sabemos de la corriente de conciencia del indio está presentado en la vieja y tradicional técnica narrativa de la descripción omnisciente”³⁶. No hay equilibrio entre las partes, o entre los hablantes y pensantes, lo cual conlleva a formas discriminatorias, ahora en el plano de los recursos literarios.

Mediante ese poder secreto de la escritura, el sector dominante ecuatoriano fijó leyes, estableció normas de conducta hacia unos indios que contemplaron ese poder cual fetiche, símbolo opresivo desde el cual hablaban Dios, el rey, los comendadores, los patrones. En ese medio, no era gratuita la valoración suprema hacia la palabra escrita frente a la oralidad india o, dicho de otro modo, ¿de qué serviría la escritura en un medio en que era prioritaria la cultura oral? El poder secreto fue develado tardíamente y de él se aprovecharon las dirigencias indias con el fin de penetrar en una tradición que les era ajena: la escrita. Con el rescate de este poder ¿las actuales reivindicaciones indias estarán apuntando hacia una nueva voz?

36 *Ibid*, p. 105.

PASEO SEMÁNTICO CULTURAL POR

"TRISTISSIMA NOX" DE MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA

Vida Valero*

La crítica literaria puede entenderse como una forma de comprensión de la literatura y tal crítica puede ser explicitada mediante otro discurso. La comprensión de una obra implica varios aspectos porque la literatura se constituye a partir de la relación de una compleja magnitud significativa, que sirve de soporte expresivo a una diversidad de contenidos ideológicos y esto hace posible múltiples lecturas, así el lector elige, desde su punto de vista, la manera de realizar su tránsito por el texto.

En el libro *Estética y literatura* de Mijail Bajtin se plantea una polémica con los formalistas rusos (especialmente Jakobson). El autor se opone a la propuesta de este grupo, cuyos miembros se preguntan: ¿qué es lo que hace que un mensaje verbal sea literatura? Cuando los signos se hacen autorreferenciales el lenguaje de la literatura es autosuficiente y autónomo. Bajtin, por el contrario, sostiene que toda obra artística forma parte de la unidad semántica cultural de la sociedad en que se produce, y por consiguiente la comprensión de la obra de arte o literaria sólo puede darse en relación a la unidad semántica cultural de la que forma parte.

* Departamento de Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

Para Bajtin la obra artística forma parte de la suma de elementos culturales de una sociedad, así que habrá que relacionar la obra con ese contexto socio-cultural para que pueda ser comprendida.

Los formalistas sostienen que la obra artística o literaria por lo tanto puede ser comprendida sin que se le tenga que relacionar con la sociedad. De este modo, el arte se define como la construcción de la materia verbal en una forma dada en la que lo relevante es precisamente la forma que se le ha dado a la materia y en ello radica su valor como obra artística.

Para Bajtin esto es una estética material que reduce la comprensión de la obra de arte en su realización técnica, la cual establece dos momentos: la composición arquitectónica que es la definición de la materia con que se va a trabajar, y la composición formal, es decir, la forma que se le dará a esa materia y la técnica con la que se trabajará.

Para Bajtin esto evidencia dos propuestas erróneas. 1a.: el arte es autosuficiente, y 2a.: el arte es autónomo, ya que el arte no es creado para que el espectador repare únicamente en los procedimientos técnicos. El valor semántico de la palabra se reconoce en la pluralidad de valores que van desde las emociones hasta conflictos sociales y morales que se expresan en la obra artística.

El objetivo del arte, para Bajtin, es formar parte de la unidad semántica de una sociedad, y por lo tanto su propuesta es más amplia que la técnica, pues se trata de una propuesta ética. De este modo, relacionar el contenido de la obra con la cultura que la produce es la tarea de una estética científica, es decir, ésta establece que el arte da una respuesta cognoscitiva del mundo, dado que a través de su construcción el artista propone al espectador una evaluación de los valores de la realidad histórico-social y natural que se le presentan para que a su vez haga una valoración desde una perspectiva estética. Cuando el artista traslada

al contenido de la obra artística los valores ideológicos de la realidad hace una reconstrucción de esa realidad. La explicación que hace el arte del mundo no es cuantitativa, sino cualitativa; su propuesta, la del arte, integra muchos valores porque es la suma de todos los elementos culturales, y se distingue de la explicación científica porque no está limitada. El arte es una creación libre que adquiere un valor simbólico que se relaciona con el contexto histórico cultural.

La teoría literaria está orientada a la estética material (lo técnico), pero no le interesa el objeto estético, es decir, el arte relacionado con la cultura. Sin embargo, si el lector está inmerso en la unidad semántica no sólo ve la técnica, sino también las relaciones del objeto artístico con esa unidad semántica cultural.

De este modo, la función de la crítica literaria es traducir las relaciones que existen entre el objeto literario y la unidad semántica cultural en la que fue creada para ofrecerla a otros lectores. El crítico hace explícita esa relación en un discurso diferente al de cualquier otro lector.

En las siguientes páginas se pretende aplicar el método crítico de Bajtin al poema "Tristissima Nox" (1884) de Manuel Gutiérrez Nájera, para lo cual se enunciará a grandes rasgos las características de la corriente literaria a la que perteneció: el modernismo.

Entre las causas que produjeron el modernismo pueden contarse las siguientes: la esterilidad del romanticismo hispanoamericano y la necesidad de independizarse culturalmente de España. Esto provocó que los artistas del nuevo continente centraran su atención en París, —llamado por Walter Benjamin "la capital del siglo XIX"— no sólo en el terreno cultural, sino que debido al desarrollo del capitalismo en aquella ciudad, se gestó un modo de ser del artista propiciado por su marginación del régimen burgués. Poetas, pintores, etc. forman un grupo, el de los bohemios, que rechaza el mundo del dinero y de la mercancía.

Acostumbrados a los mecenas, los artistas no encuentran su lugar en la nueva sociedad, pues para el burgués el arte es un trabajo improductivo y desde ese punto de vista no es necesario.

Al adoptarse en América la estructura del capitalismo, con sus peculiaridades, la situación del artista no fue muy diferente. Con su atención centrada en París, los artistas de fines del siglo XIX, ávidos de nuevas formas de expresión, encuentran en el parnassianismo y el simbolismo la posibilidad de revitalizar el lenguaje gastado del romanticismo. Así surge el modernismo en América Latina con una fuerza inusitada de la cual el mundo de la poesía occidental no podrá ya sustraerse; el modernismo es ante todo búsqueda, exploración de caminos expresivos que no se reducen a ciudades o países; se trata de la aprehensión de lo universal.

El mundo mitológico de las diferentes culturas aparece en la primera producción del modernismo, si el burgués es insensible a la belleza, el artista se promulga como aristócrata de la sensibilidad estética, y de ahí la vuelta al pasado y a los espacios exóticos en que el lujo exacerbado, los metales preciosos, las gemas y las galas serán la base de las imágenes poéticas que nada tienen que ver con el mundo pragmático y utilitario del capitalismo.

Con todo esto tiene lugar un movimiento profundamente formal, las formas tradicionales se trastocan y surge la irregularidad estrófica, el verso hasta de quince o más sílabas. El lenguaje utilizado es el español de América, la poesía modernista es para los americanos; el léxico es nuevo, es el de la clase media culta. Retóricamente destacan la sinestesia y sobre todo la metáfora, y la imagen como un intento de sintetizar lo universal con lo individual. Se trata de conjuntar la sensación subjetiva del artista con la objetividad de un lenguaje fortalecido gracias a una nueva capacidad expresiva. Las preocupaciones centrales son la fugacidad de la vida, el amor y la muerte.

En el modernismo pueden advertirse dos momentos: el primero tendiente a lo universal y el segundo es aquél en el que después de un largo recorrido por las diferentes culturas hasta las más lejanas como las orientales, después de la asimilación de la plástica del parnasianismo y de la musicalidad del simbolismo, después de una revalorización del romanticismo, el poeta modernista centra nuevamente su atención en América y consigue una expresión más sólida y auténtica que la del primer momento.

Manuel Gutiérrez Nájera (1859–1895), como muchos de los escritores de su época, se dedicó al periodismo, medio por el cual se ganaba la vida. Su obra contempla cuentos, crónicas, reseñas, poemas en verso y en prosa. Empleó diversos pseudónimos, entre otros: “el duque Job”, “Recamier” y “Junius”. Como periodista fue jefe de redacción del periódico *El Partido Liberal* y fundó el suplemento la *Revista Azul*, una de las publicaciones más importantes de la época modernista mexicana. A los 36 años, cuando se iniciaba su madurez poética, murió a causa de la hemofilia y del alcohol. Puede ubicarse a Gutiérrez Nájera en la primera etapa del modernismo mexicano, es decir, busca la universalidad de la cultura y del arte. Sin embargo, la poética de este autor era peculiar, pues mientras los modernistas centaban su interés en las formas expresivas de Francia, Gutiérrez Nájera defendía las posibilidades de la lengua española, pero utilizando las ideas progresistas francesas. A pesar de la frivolidad de su “Duquesa Job”, para este autor la poesía era el medio que le permitía canalizar su desconsolada percepción del mundo.

Para aproximarnos al poema “Tristissima Nox”, utilizaremos el método de Bajtin, tratando de ver en cada parte del poema la unidad entre la semántica y lo sociocultural.

Este es un poema estructurado en once partes que, aunque independientes, mantienen una unidad. La acción, en términos ge-

nerales, no sucede en ninguna parte, ni en ningún tiempo. El objeto del poema son todas las noches, pero dentro de esta diversidad de noches, cada parte tiene una poética, un discurso poético definido. En ellas se puede observar los diferentes símbolos que la mayoría de las culturas han atribuido a la noche, tema central del poema.

En la parte I la noche se define como el tiempo del reposo que recompensa a la jornada de trabajo, ya sea del ser humano o de los animales. En este contexto el día sería la lucha por la sobrevivencia y la noche el descanso bien ganado.

La parte II puede considerarse como una antítesis de la I; aquí la noche no es el tiempo de reposo, sino el momento propicio para que el mal simbolizado culturalmente por la presencia de las brujas, el maullido del gato negro y el ladrido de los perros atemorice al hombre en un ambiente fantasmal en el que los seres inanimados adquieren vida: “los diablos llaman, el pavor nos nombra,/ el monte quiere huir y el árbol habla.” (Gutiérrez Nájera, *Poesías completas*, t. II. p. 32)

Culturalmente la noche es símbolo de peligro, y en la parte III esto se expresa por medio de la descripción del comportamiento animal; la ausencia de luz impide el despliegue de los colores, por eso: “lo que vive en la sombra es negro o pardo,/ tiene las cerdas ásperas del oso/ o las manchas oscuras del leopardo.” (*Loc. cit.*) Además en casi todas las culturas, y especialmente en la nuestra, los animales mencionados (lobo, búho, hiena, serpiente) tienen o han tenido connotaciones malignas.

Lejos de la concepción científica que enuncia que la noche tiene su fundamento en el movimiento de rotación, en la parte IV la noche es descrita como algo que sube de la misma tierra y que poco a poco asciende hasta apoderarse de los cielos. Esto significa que la noche del poeta no es la del astrónomo; en el contexto sociocultural del modernismo esta descripción de la noche es

una rebelión contra la ciencia y el positivismo. Es la afirmación de la poesía, incluso, frente a la realidad misma.

En la parte V el sujeto sigue siendo la noche, la ausencia de luz; como compensación por esta falta: “y para consolarnos mudo y frío,/ con sus alas de bronce el sueño baja.” (*Ibid.*, p. 34) Es la hora en que los hombres y animales se unen para conjurar el peligro y los males que la noche atrae: “hasta que la alegre, la triunfal diana/ en el áureo clarín toca la aurora.” (*Ibid.*, p. 35) Aquí se puede ver el marco sociocultural que apoya al poema, tanto el ser humano como los animales buscan el calor de la familia, se reúnen y el sueño los envuelve hasta que la luz regresa con la mañana.

Las partes VI y VII describen los sueños y las pesadillas, aquí la noche genera monstruos, el subconsciente se libera y la angustia de ser enterrados vivos, de caer lenta o rápidamente en precipicios y de ver a personas amadas ya desaparecidas acorrarla a los seres que en sobresalto despiertan. El conocimiento del poeta sobre la naturaleza humana hace que individuos de diferentes culturas se reconozcan en la descripción de los terrores y absurdos que los acosan durante el sueño.

La noche de insomnio es el tema de la parte VIII, aquí son los recuerdos dolorosos que la pueblan. En el día esos recuerdos duermen, pero cuando la luz ya no existe salen de sus “celdas” e impiden el descanso. El símil de los monjes muestra gran plasticidad, y el entorno se constriñe a la cultura cristiana.

En la parte IX, se empieza a vislumbrar el final de la noche y con éste, lógicamente, la llegada del amanecer como un bálsamo que cura al hombre de los temores y ansiedades nocturnas. Resalta la descripción casi costumbrista de una pequeña aldea, una rancharía de nuestro país. Tal parece que el autor que ha viajado por tantas noches, ahora llega al paisaje y las costumbres mexicanos. Las palabras de acuerdo con el tema ya no son

oscuras; se utilizan canto, albor, rubia aurora, sosiego; "Todo es blando rumor: en la cornisa/ la golondrina matinal gorjea./ y alegre llama a la primera misa/ la aguda campanita de la aldea." (*Ibid.*, p. 38.)

El proceso del amanecer continúa en la parte X; este momento es descrito con gran júbilo, y en él aparecen algunos tópicos del modernismo, como la Venus con pestañas de oro y sus heraldos que preside el regreso de la luz; el perfume, las perlas, las rosas, la atmósfera azul, los encajes. Por otra parte, Venus, además de simbolizar el amor, es también, en este contexto, la estrella que anuncia la llegada del deseado amanecer. Así, en esta parte el amanecer de la pequeña rancharía se convierte en un amanecer universal.

En la última parte, la XI, se advierte la culminación de la antítesis luz-oscuridad, vida-muerte. La claridad es ahora el sujeto. Es una metáfora alegre y festiva, en la que se identifica la tierra con una novia que espera al amado, vestida a la usanza occidental, cuyos adornos simbolizan la pureza.

A modo de conclusión puede afirmarse que lo más modernista del poema es la concepción modernista del mismo: la pluralidad, la cantidad de noches, la noche no es una, sino muchas y muy distintas para los diversos seres. Se trata de un repertorio de noches. No es sólo el fenómeno astronómico, sino que este lapso se anima al participar del sujeto mediante diferentes figuras retóricas, como la metáfora, la imagen y la sinestesia. Dentro de este análisis semántico cultural también se puede ver el énfasis que el poeta da a la noche como la oscuridad del alma, según la tradición cristiana y que muestra una influencia de la literatura místico-ascética. Ésta no es la noche que describieron los románticos mexicanos, aunque la forma de describirla ya se había dado en Europa, es decir, la sensación de la noche como experiencia personal, íntima e individual que paradójicamente sintetiza el sentir de muchas culturas.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson Imbert, Enrique. *Métodos de crítica literaria*. Madrid, Revista de Occidente, 1969.
- Bajtin, Mijaíl. "Problemas del contenido de la materia y de la forma en la expresión artística y verbal", en *Estética y literatura*. Barcelona, Ariel, 1970.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. *Poesías completas*. t. II. México, Porrúa, 1978.
- Jacobson, Roman. *Ensayos de poética*. México, FCE, 1977.
- Pacheco, José Emilio. (ant.) *Antología del modernismo 1884-1921*. México, UNAM, 1978.

DON JOSÉ LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS:

DE LA HACIENDA PORFIRIANA A LA GRAN CIUDAD
QUE YA EMPEZABA A SER MUY GRANDE

Oscar Mata Juárez*

En pocos escritores del siglo XIX mexicano puede advertirse con tanta claridad el paso de lo rural a lo urbano como en Don José López Portillo y Rojas, nacido en Guadalajara el 26 de mayo de 1850 y muerto en la ciudad de México el 22 de mayo de 1923. Ciertamente una vida larga en la cual logró plasmar una obra de especial importancia en el desenvolvimiento de la narrativa mexicana, que en tiempos de los inicios del autor jalisciense todavía era una actividad incipiente en México. Al cabo de un par de generaciones, la poco antes titubeante narrativa ya estaba plenamente consolidada como género literario de primer orden, proceso en el cual el autor de *La parcela* había jugado un papel protagónico. Títulos como “Nieves”. *Los precursores*, “La horma de su zapato”. *Fuertes y débiles* —entre muchos otros— habían contribuido de manera decisiva a que se produjera esa transformación cualitativa. A lo largo de los cuentos, las novelas cortas y las novelas de José López Portillo y Rojas es posible observar el inicio de esa gigantesca migración que los mexicanos han hecho del campo a la ciudad, en especial a la ciudad de México, que se examinará en este trabajo con base en las novelas cortas de López Portillo y

* Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana—Azcapotzalco.

Rojas, acaso lo más significativo de lo que salió de su prolífica pluma. El López Portillo de los primeros cuentos publicados en su patria chica era un joven interesado en asuntos rurales, que prestaba atención a las costumbres de las regiones aledañas a la perla de Occidente, el López Portillo de la madurez y la senectud es un hombre ciudadano, que no puede dejar de advertir que la capital de la república empieza a, por así decirlo, “salírseles de las manos” a sus moradores.

Como escritor, el primer y principal tema de José López Portillo y Rojas fue su patria, ese enorme país llamado México que apenas empezaba a ser dicho y escrito por los mexicanos. En tal sentido, es un decidido seguidor del nacionalismo en nuestras letras, cuyo principal impulsor fue el maestro Ignacio Manuel Altamirano. Los conceptos expresados en el prólogo a *La parcela* permiten considerar a José López Portillo como un claro discípulo de Altamirano, un talentoso ejecutor de sus ideas con respecto a la forja de una literatura de verdad criolla, auténticamente mexicana. López Portillo escribe el citado prólogo en 1888, a la edad de 38 años. Antes de *La parcela* había publicado ocho libros, tres de ellos de narrativa: se trata, entonces, de un escritor maduro, en la plenitud de su oficio, el que, una generación después, adopta y aplica de manera sobresaliente las ideas expresadas por maese Altamirano en 1868 y 1870. José López Portillo y Rojas nunca dejó de estar atento a lo mexicano. He aquí algunas de sus ideas respecto a nuestro ser nacional y a la entonces joven literatura mexicana, tomadas del mencionado prólogo:

Nuestra literatura, en cuanto a la forma, debe conservarse ortodoxa, esto es, fidelísima a los dogmas y cánones de la rica habla castellana. No por esto, con todo, ha de prescindir de su facultad autónoma de enriquecerse con vocablos indígenas, o criados por nuestra propia inventiva y como resulta-

do de poderosas corrientes de carácter, naturaleza, clima y temperamento que nos son exclusivas: pero aun en estas mismas novedades, hemos de procurar no apartarnos del genio de nuestra lengua materna y de no romper sus clásicos y gloriosos moldes.¹

Así entendió el nacionalismo mexicano este autor, nacido en Guadalajara, Jalisco:

... por lo que ve a su misma sustancia, conviene que nuestra literatura sea nacional en todo lo posible, esto es, concordante con la índole de nuestra raza, con la naturaleza que nos rodea y con los ideales y tendencias que de ambos factores se originan.²

Para López Portillo los escritores mexicanos tenían un amplísimo horizonte ante ellos, un vastísimo país todavía no puesto en palabras criollas, aún no narrado ni contado por sus pobladores.

Nuestra vida nacional está aún tan poco explotada por el arte, como nuestra naturaleza por la industria; todo es virgen entre nosotros, las selvas y las costumbres, la tierra material y el mundo moral que nos rodea.³

José López Portillo y Rojas primero ensaya la narración corta, el relato breve, y después se aventura en las novelas “de largo aliento”. Mucho de su prestigio se debe a *La parcela* (1898), considerada nuestra mejor novela rural del siglo XIX. Pertenece-

1 José López Portillo y Rojas. “Prólogo del autor” a *La parcela*, p. 3.

2 *Ibid.*, p. 4.

3 *Ibid.*, p. 7.

ciente a una generación que vivió el fin del romanticismo y el inicio del realismo, por lo cual se le considera postromántico y prerrealista o, lo que es lo mismo, un “realista a medias con una discreta dosis romántica”. José López Portillo y Rojas se desenvuelve mejor en las narraciones cortas, reunidas en dos volúmenes cuando alboreaba la presente centuria: no en vano es el máximo productor de este género en el siglo XIX mexicano. Victoriano Agueros seleccionó una buena muestra de ellas en los tomos 27 y 49 de su Biblioteca de Autores Mexicanos.⁴

El escritor jalisciense se refiere a sus novelas cortas como “novelitas” o “narraciones novelescas” —el título *Novelas cortas* casi seguramente se debe al editor Agueros, ya que López Portillo jamás usó este término. Por lo menos no aparece en los sendos prólogos que escribió para los dos tomos de la Biblioteca de Autores Mexicanos ni en su ensayo *La novela*,⁵ de 1904, presentado a la Academia Mexicana (de la lengua) un par de años después de su ingreso. En este trabajo, en el que hace un resumen del derrotero de la novela en las novelas de letras mexicanas, la palabra “novelita” o el término “narración novelesca” aparecen cuando se refiere a una novela corta. A pesar del aparente desdén, José López Portillo y Rojas fue de los primeros autores mexicanos en tener una clara conciencia de este género de dimensiones intermedias (recuérdese que para unos era un cuento, para otros un esbozo de novela o simplemente una novela) y llegó a ser uno de sus más notables cultivadores. Carlos González Peña considera que en el género narrativo intermedio está lo más valioso de su obra:

4 José López Portillo. *Obras. Tomos II y III. Novelas cortas I y II*. México, Agueros, 1900 y 1903. 2 vols. (BAM 27 y 49).

5 José López Portillo. *La novela*. Breve ensayo. México, 1904. 54 pp.

Habiéndose ensayado primeramente en la narración corta, no fue sino hasta muy tarde cuando abordó la composición novelesca de largo aliento. Tal vez se sentía más a sus anchas, más dueño de sí, en la primera de las indicadas formas. Por su variedad, por lo bien acabado de su trazo, por la originalidad de los asuntos y la frescura del estilo, son quizá algunas de sus novelas breves lo mejor que salió de la pluma de López Portillo... el escritor parece encontrarse allí como en sus propios dominios.⁶

El primer tomo de novelas cortas de José López Portillo y Rojas editado por Agueros ofrece un espléndido panorama del desarrollo de la novela corta en las letras mexicanas durante el siglo XIX. Publicado justo en 1900, reúne material que el autor dio a conocer en su natal Guadalajara de marzo de 1886 a marzo de 1890. Se compone de diez novelas cortas, entre las cuales hay piezas que ilustran los diversos estadios que experimentó el género intermedio durante el siglo pasado. Así, este tomo viene a ser una especie de resumen del desarrollo de la noveleta entre nosotros. Con anterioridad se ha señalado que Victoriano Agueros parece ser el primer editor, el primer literato, en México que empleó la expresión “novela corta”. El suceso tuvo lugar precisamente en este volumen, al que sólo cabría hacerle un leve reproche: en primer término presenta los textos extensos y elaborados –“Nieves” y “El primer amor”– y al último incluye la narración más breve y simple: “La suerte del bueno”. O sea que muestra la evolución de la novela corta de manera inversa a como ésta aconteció.

6 Carlos González Peña. *Historia de la literatura mexicana*. pp. 248–9.

Con poco más de dos mil palabras “La suerte del bueno” apenas tiene la extensión de un cuento de regular tamaño: sin embargo, sus once capítulos cuentan toda la vida —desde el nacimiento hasta la tumba— de Simplicio, un buen hombre que un día nació y otro ganó el cielo. Escrita con una prosa que recuerda el estilo telegráfico de las narraciones de Eufemio Romero (que publicó una buena cantidad de “novelitas” que más que nada son meros bocetos de argumentos entre 1840 y 1850), esta novela corta presenta una sucesión de hechos, como una novela y no sólo un suceso, como el cuento. Este trabajo, seguramente primerizo, de López Portillo reproduce los escritos que en la década de mil ochocientos cuarenta se llamaron un esbozo o esquema novelesco. No pocos escritores —Manuel Payno, José María Roa Bárcena— se basaron en leyendas para soltar la pluma, ejercitarse y forjar excelentes novelas cortas a partir de historias ya dichas y escritas en otras latitudes. López Portillo no les fue a la saga con las leyendas “Adalinda” y “El Arpa”. “La fuga”, “El brazaletes” y “Un pacto con el diablo” son textos absolutamente prescindibles, no así “El espejo” y “En diligencia”, cuyos finales sorprenden gratamente y dejan entrever la muy próxima madurez de López Portillo, que empezó a manifestarse en dos de sus novelas cortas más populares, “Nieves” y “El primer amor”, todavía leídas en la actualidad.

“Nieves” fue publicada en *La república literaria* de la ciudad de Guadalajara en 1887. Sucede en Tequila y narra el amor entre Nieves, una linda muchacha de quince años, y Juan, hortelano que sólo espera juntar veinte pesos para contraer nupcias con la adolescente. Sin embargo, los tíos de la muchacha, que es huérfana, desean casarla con don Santos, el cincuentón y gordo cacique. Las artimañas del mal hombre para separar a la pareja conforman el aspecto sentimental, romántico de la obra, relegado a segundo término por la pintura del paisaje, así como las

descripciones de la vida en la hacienda “El potrero”. No puede dejar de percibir la miseria de unos campesinos que sólo se alimentan de calabaza cuando su trabajo sirve para la creación y el mantenimiento de un verdadero vergel. En este sentido, su denuncia social consiste en mostrar, sólo mostrar las injusticias; no pronuncia juicios ni comentarios como Castera. La trama de “Nieves” transcurre en poco más de una semana, pocas personas participan en ella y sus protagonistas, la pareja formada por Nieves y Juan, son dos marginados, personajes muy comunes en este género. No poco del interés de la obra reside en que ilustra la transición del romanticismo al realismo, ya que la narración en un principio se centra en el aspecto amoroso y poco después se ocupa claramente del aspecto social de la vida en la hacienda, López Portillo y Rojas continúa con esta tendencia en *El primer amor* y privilegia de manera decidida el aspecto realista, objetivo, sobre el sentimental. El autor busca no el alma de una mujer, sino el alma colectiva de nuestro naciente país. Es una narración sencilla, directa, muy detallista y minuciosamente descriptiva del ambiente en que tuvo lugar el primer enamoramiento del escritor, cuando a base de perseverancia pudo ganarse el amor de Lola, su vecina. López Portillo dedica el relato, pobre en acontecimientos y complicaciones, a respetables matronas y señoras, ofrece bastantes referencias cultas, como los “trabajos de Hercules” de un frustrado pretendiente —de nueva cuenta el protagonista es un perdedor— que en vano quiso ser para Lola un “Napoleón el Grande”.

No todos los textos del segundo tomo son novelas cortas. El volumen se inicia con cuatro cuentos “El proscrito”, “El rector y el colegial”, “Pia”, “Luz de rayo”, cuentos también son dos de los textos de “Tres desenlaces ilógicos”: además contiene una novela. “El pro y el contra”, no carente de interés, ya que presenta una historia contada desde dos perspectivas, desde dos pun-

tos de vista: uno femenino, expresado en las cartas de Ester a una amiga, y el otro masculino, consignado en las anotaciones de Teodoro en su diario. Las dimensiones de las siete novelas cortas de José López Portillo recogidas en este volumen, que fue reimpresso pocos meses después con el título de *Sucesos y novelas cortas*, lo que denota su aceptación entre el público, oscilan entre las ocho mil y las veinte mil palabras, la extensión común, más frecuente, del género intermedio.

En 1923, *El Universal Ilustrado* publicó póstumamente y a manera de homenaje a José López Portillo y Rojas, las que esa publicación consideró sus mejores novelas cortas: “Sor María Margarita” y “La horma de su zapato”. La primera es la historia de una piadosa y muy bella mujer, tía del narrador, que prefirió sacrificar su extraordinaria hermosura antes de ser víctima de un seductor. La buena mujer se saca los ojos para librarse de un canalla que la ha sitiado en una recámara: posteriormente funda una orden religiosa. La mayor cualidad de “La horma de su zapato” es la contundencia de su final: un joven braveno, que daba la impresión de arrasar con todo y con todos, se vuelve una sedida en presencia de su señor padre, un anciano trémulo, débil, de paso vacilante, que lo llama al orden y le aplica un ejemplar castigo. En “El dolor y la honra” un padre debe cubrir un desfalco de su hijo y con ello se condena a la miseria durante los últimos años de una vida consagrada al trabajo y a cumplir los caprichos de su hijito. El autosacrificio de seres buenos con el fin de beneficiar a personas que ciertamente no lo merecen, es un motivo que aparece en otros textos de este volumen. En “Egoísmo trágico” un redactor de apellido Rivera se ve arrasado a un duelo que le cuesta la vida: el incidente que provocó el fatal encuentro no fue causado por Rivera, sino por un compañero de trabajo, que jamás da la cara por su amigo. Esta novela corta contiene, en esencia, el mismo asunto de *La parcela*: un

pleito absurdo, una disputa sin sentido que crece y acaba con lo humano que hay en los hombres y finalmente con la vida misma; en *La parcela*, el arrepentimiento del compadre que provocó el conflicto, justo a unas páginas del final, da lugar al más grande reproche de la crítica a la magistral novela; López Portillo no comete el mismo desliz en “Egoísmo trágico” y culmina el drama con el sacrificio del ingenuo. En “El billete de lotería” Blas Carranza se deshace del billete que obtiene el premio mayor, el “gordo”, por presiones de sus parientes políticos, quienes cobran el premio y jamás se acuerdan de quien les dio a ganar una fortuna, mismo que jamás logra salir de la miseria. En “El pro y el contra” Teodoro debe renunciar a su matrimonio con Ester para materialmente rescatar de la muerte a su hermano Gabriel. Este a fin de cuentas se casa con la antigua novia de su hermano, en tanto que Teodoro se interna irremisiblemente en las sombras.

“Un drama de tres horas” refiere una historia como tantas otras: un hombre maduro descubre la infidelidad de su joven esposa y la expulsa del seno del hogar. La peculiaridad de esta novela corta es que toda su acción sucede en un lapso de tres horas y que el texto puede ser leído en ese mismo tiempo. Si en “El pro y el contra” José López Portillo y Rojas ensayaba las mismas técnicas narrativas que Henry James —maestro de la *short novel*— empleó en *Otra vuelta de tuerca*, en “Un drama...” logra esa correspondencia entre tiempo de acción y tiempo de lectura conseguida magistralmente por James Joyce en *Ulysses*. En la trilogía “Tres desenlaces ilógicos” López Portillo vuelve a hacer gala de su facilidad para plasmar finales que sorprenden a sus lectores. En “El brazo del coronel” la simple limpieza de una enorme herida salva el brazo de un militar casi condenado por un médico borrachín a perder su extremidad superior derecha; en “Suprema fineza” Angela se casa con quien casi la mata

en un arranque de celos. La novela corta “Orvañanos” plantea la inminente boda entre un anciano bueno, Orvañanos, y una muchacha, Balbina. La acción se concentra en la tarde en que don Salvador Orvañanos acude a recibir la respuesta a su petición de mano. La joven de dieciocho años lo acepta, pero más tarde el sesentón se entera de que ella quiere a otro, un joven. Su consentimiento obedece a la gratitud, no al amor. El viejo cae en la cuenta de que sólo ha podido ser plenamente feliz una tarde y al poco tiempo muere. Ya en nuestro siglo, José Mancisidor recogió en su antología *Cuentos mexicanos del siglo XX* la novela corta “Reloj sin dueño”,⁷ que sucede en la ciudad de México. La protagoniza don Félix Zendejas, un juez que habita en la colonia Roma. Don Félix se jacta de que jamás será víctima de los ladrones que asolan a la capital y en una noche de parranda, creyéndose asaltado, despoja a un borrachín de su reloj de oro y de su lujosa leontina, la amenidad y la ironía del texto invitan a tomarlo en cuenta.

Con “Reloj sin dueño” la narrativa de José López Portillo y Rojas se ocupa de un asunto urbano, atrás quedaron los días en que trataba temas rurales. Su obra, iniciada con el retrato de las costumbres del occidente de la república, se instala en la ciudad de México, la gran urbe que empezaba a crecer de manera desmesurada, sin que nada ni nadie fuera capaz de impedirsele. Las siguientes generaciones de narradores procederán de igual manera.

7 José López Portillo y Rojas. “Reloj sin dueño” en *Cuentos mexicanos del siglo XX*, selec. y pról. de José Mancisidor, pp. 366–395.

BIBLIOGRAFÍA

- López Portillo y Rojas, José. *Obras. Tomos II y III. Novelas cortas I y II*. México, Agueros, 1900 y 1903. 2 vols. (BAM 27 y 49).
- , *La parcela*, 5a ed. México, Porrúa, 1978. 400 pp. (CEM, 11).
- , “Reloj sin dueño” en *Cuentos mexicanos del siglo XX*, selec. y pról. de José Mancisidor. pp. 366–395.
- López Portillo, José. “La novela, su concepto y su alcance” en *Estudios sobre la novela mexicana*. Ed. de Emmanuel Carballo. México, UNAM, 1988. pp. 89–130.
- , *La novela*. Breve ensayo, México, 1904. pp. 48.

DEL ESTRIPTÍS

A LA ESCRITURA

Alejandra Herrera*
y Joaquina Rodríguez**

Por supuesto que ningún escritor se pone a su tarea pensando en lo que puedan enjuiciar, analizar o interpretar de su obra los teóricos, críticos literarios y demás entes parasitarios de la creación; no obstante, buena parte del placer de la lectura reside en el hecho de verbalizar ese placer. Así pues, no tratamos aquí de descifrar dos textos, uno de Severino Salazar –“Yalula, la mujer de fuego”– y otro de Enrique Serna –“El alimento del artista”– (porque son más claros que el Tarot), sino de expresar lo que ellos nos suscitaron, nos hicieron reflexionar, nos hicieron sonreír.

Lo primero que nos llamó la atención fueron las similitudes de los dos cuentos: 1) ambos están narrados por voces femeninas en primera persona y las dos protagonistas son provincianas; 2) el asunto narrado es el mismo: la vida de dos bailarinas de burlesque; y 3) en los dos casos está presente un interlocutor que casi nunca participa pero es un buen oyente.

¿Quién es esa Yalula que inicia su relato con cuatro negaciones?: “No, no, nunca. Qué esperanzas.” ¿Qué le han preguntado para responder negativamente de manera tan firme y rotunda?

* Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana–Azcapotzalco.

** Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana–Azcapotzalco.

¿A quién interesa la vida de una mujer de fuego? ¿Por qué el interrogatorio? Todo hace sospechar que es recurso del autor para dar pie a la habladera de la mujer que “desde chiquita ya traía en el cuerpo las ganas de ser artista”, y dejar satisfecho al curioso lector acerca de lo que ocurre en la picaresca mexicana. ¿Acaso putaresca mexicana? No, definitivamente Yalula no es una prostituta, se hizo bailarina de burlesque porque desde niña le gustaba bailar, después vendría todo lo demás. Por de pronto el *incipit* crea la suficiente intensidad y tensión en el lector para situarlo, sin ningún aviso introductorio, en medio de una serie de incógnitas.

Por su parte, Enrique Serna hace otro tanto desde antes del *incipit*: el título de su relato, “El alimento del artista”, provoca que el lector se pregunte de qué artista se trata: ¿del pintor, del escritor, del intérprete de ranchero o de una actriz del canal de las estrellas? Si en México se les llama artistas hasta a los actores de cine podemos esperar cualquier cosa. Aquí las interrogantes se plantean de manera más general, pues, al fin y al cabo el título del cuento de Severino Salazar nos da la certeza de que se va a tratar de una mujer concreta e individual, y en el cuento de Serna no.

“El alimento del artista” inicia así: “Dirá usted que de dónde tanta confiancita” (p.11). Aquí la primera voz se dirige a un alguien en tono respetuoso y con cautela, al que de inmediato se añade una disculpa. Ese “usted” puede ser un personaje concreto al que la voz se dirige o bien puede ser alguien tan abstracto y anónimo como el propio lector, quien, otra vez curioso y voyerista, queda atrapado en las frases siguientes:

[...]que de cuál fumó esta cigarrera tan vieja y tan habladora, pero es que le quería pedir algo especial, cómo le diré, un favor extraño, y como no me gustan los malentendidos prefero empezar desde el principio ¿no? ponerlo en antecedentes. (*Loc. cit.*)

El fragmento especifica al personaje oyente, a ese “usted” a quien se le solicita llevar a cabo una acción “especial”. Además en esa economía de palabras se da al lector mucha información: es una mujer vieja la que habla, su oficio de cigarrera revela de inmediato el ambiente que vive la protagonista y en dónde se desarrolla el relato, pues ese oficio se suele ejercer en bares o cabarets: obscuridad, reflectores, humo, alcohol, música, show. A todas estas imágenes se añade el adjetivo “extraño” y la petición de “un favor” para crear más tensión suspendida.

Los oyentes

El oyente de “Yalula, la mujer de fuego” es una mujer que, para mayores señas, es feminista, pues Yalula declara: “...yo no entiendo esas cosas de ustedes las feministas.” (Severino Salazar, “Yalula...”, p.25). El tratamiento del “ustedes” es una marca que hace pensar que el monólogo de Yalula se desarrolla durante una entrevista, la cual obliga a la protagonista a centrar su discurso y recordar: “Ah, sí, el nombre.” (*Ibid.*, p.27). Como si la feminista le hubiese preguntado la razón del nombre artístico para guiar así el relato desarticulado de la vida desarticulada y los recuerdos de Yalula. Después de esta marca, el personaje oyente empieza a diluirse, aunque Yalula lo haga aparecer con su imperativo “Dame un cigarro...” (*Ibid.*, p.26), y empleando el modo inclusivo –“Imagínate”... “Nunca terminas...” “Los milagros los haces tú...” (*Ibid.*, p.34), “...¿me quieres decir?” (*Ibid.*, p.35)” para que así el oyente ceda su lugar al lector. Se trata pues del manejo de un lenguaje literario que persigue involucrar al lector como parte del elenco artístico del cabaret, otro bailarín más del burlesque que sabe por tanto de estas cosas del oficio.

En “El alimento del artista”, el oyente no es cualquiera; es un personaje selecto, premeditadamente elegido:

[...] Usted tiene cara de buena persona, por eso me animé a molestarlo, no crea que a cualquiera le cuento mi vida, sólo a gentes con educación, con experiencia, que se vea que entienden las cosas del sentimiento. (Serna, *Loc. cit.*)

Por fin sabemos que el oyente es un hombre; quizás un compañero de trabajo, pero no un amigo cercano, porque si así fuera, el tono sería con seguridad el tuteo. Por otra parte, la elección del oyente nos aporta datos de quien elige: es una mujer que percibe, distingue y confía en los “educados”, “con experiencia” y “que entienden las cosas del sentimiento”. Tal demanda de atributos acrecentan la tensa expectativa sobre el extraño favor.

Las protagonistas

Yalula es un personaje muy complejo conformado en la inconformidad. Nacida en el norte de Zacatecas, en el desierto, sin padre y sin más recursos que los que procura la madre vendiendo arroz y huevos duros en la boca de una mina, confiará en su vocación artística para luchar por su propia sobrevivencia.

Es un mujer con ambiciones de diversa índole. “Qué esperanzas”, había dicho de entrada en la susodicha entrevista. Es decir, que aspira a algo que aún no ha conseguido: ¿ser la estrella principal?, ¿ser respetada por el público?, ¿tener dinero?, ¿ser amada? En realidad todo esto es lo que esperaba, siempre supo que si se quedaba quieta en su hogar materno, sin bailar ni arries-

gar, nunca habría llegado a ser artista. Ahora su ambición es lo que la mantiene viva y la va conformando en el proceso de superación. No se permite quebranto en el esfuerzo continuo ni lamento del pasado. Es síntoma revelador de esto último que incluso olvide el nombre que le habían asignado al inicio de su carrera mientras trabajaba en "El gallinero", cuando era únicamente una bailarina de relleno. Ella no aspira a ser una de tantas, desea sobresalir como individuo, pero con la condición firme de no dejarse toquetear por el excitado público ante quien se desnuda. El "estriptís" lo ejecuta con arte pero no permite ser tocada.

Pero qué otra cosa se puede hacer cuando es Yalula la que nos toca a público y lectores, la que nos mueve ideas, conceptos, principios. Porque Yalula es una intelectual que reflexiona profundamente sobre su vida. Se inconforma con su origen más que humilde. "Siempre quise ser alguien" (Salazar, *Op. cit.*, p. 25) dice a su casi invisible interlocutora; lo cual significa que se consideraba NADIE mientras fue niña y jovencita, mientras la vida se ejerció en ella con un marido que la abandonó antes de los veinte años con sus dos niñas chiquitas, pero ella no pudo decidir nada para sí misma. Del impulso vital pasa a la conciencia de su realidad. El proceso de superación se inicia entonces y coincide con los traslados geográficos y a la vez internos: desde el desierto donde todo es igual a todo, al hombre que ve en su cuerpo una mina sin explotar; desde las carpas o los antros de mala muerte hasta los cabarets con candilejas, en resumen, desde la provincia a la ciudad capital. En tres años se ha convertido en bailarina de burlesque ilustrada. El éxito económico llega con el profesional. Instalada en la Ciudad de México, adquiere propiedades, y su madre y sus hijas no sufren privación alguna: lo que antes hacía falta, ahora sobra. No sólo es la reina de la noche, sino que incluso ha filmado una película: *Yalula, la mujer de fuego*. ¿De fuego o de hielo? Porque Yalula ha perdido su inocencia,

ahora es ya consciente de muchísimas cosas y se ha quedado a esa distancia de todo, en esa orilla que Fernando Pessoa llamó la Decadencia (Cf. *El libro del desasosiego*): distancia de Dios y de los hombres. La decepción de los ministros del Señor la extiende a toda la cristiandad y sólo cree en lo que ve. Los milagros los hace cada quien y “para eso tiene que sudar el lomo” (Salazar, *Op. cit.*, p. 34). Por eso para Yalula la vida es una lucha constante contra un enemigo *passim*: alcohol, tabaco, drogas, gente de provincia con “mente así de chiquita [...] como si te dijeran: no la crezcas...” (*Ibid.*, p. 33). De todo ello logra evadirse Yalula, sobre todo de ser tocada. En ella es casi una obsesión evitar el contacto. Se desnuda frente a un público, una masa sin forma que la admira, pero es incapaz de desnudarse frente a uno solo, aunque, contradictoria como es, ha tenido varios amantes entre los que se cuentan hasta “politicazos”, pero ella siempre pone a raya al público y a los amantes. Ha apostado todo por su individualidad con tal firmeza que nada ni nadie puede ya decidir por ella. Su logro vital es concebido por la capacidad de ejercer o provocar un efecto en los otros, pero nunca permitir que algo externo ejerza el poder o el dominio sobre ella. Por eso trabaja incesantemente y batalla contra “los explotadores, los envidiosos, los estafadores [...] que tiran a matar.” (*Ibid.*, p. 34). Yalula nunca está en sosiego porque debe resguardarse de lo y de los demás, poner distancia. La provinciana ha pagado el precio de la ilustración citadina. Su valentía y lucidez para ver y aceptar la realidad por más dolorosa que sea y vivirla —contarla— sin resentimiento ni tragedia no la hace, sin embargo, más feliz. Cabe entonces preguntarse si la reflexión y la lucidez le sirven para algo, si su posición intelectual, reflexiva, que sabe que el amor está atravesado de muchas cosas que lo pervierten, que adulteran el ideal ‘romántico’ de Yalula sobre el amor, si su claridad mental para no dejarse engañar por quienes mienten y su

lucidez o pérdida total de la inconsciencia no implica la total decadencia en el sentido pessoano.

A diferencia de Yalula, cuyo discurso se desarrolla desde la cumbre del triunfo pues con su esfuerzo ha conquistado la fama en la ciudad capital, la protagonista de “El alimento del artista” cuenta la historia de su vida desde la derrota. Es sintomático que nunca aparezca su nombre en el texto de Enrique Serna. El nombre marca, además de una herencia, un límite y una identidad. Cuando en la vida diaria utilizamos la frase “ya no sé ni cómo me llamo” estamos expresando nuestra absoluta confusión. No obstante, la protagonista de Serna construye su soliloquio con un tono objetivo advirtiendo desde el inicio: “No me gustan los malentendidos.” (Serna, *Op. cit.*, p.11). Y así es, su discurso es claro y transparente, correctamente articulado y con orden cronológico: desde lo más lejano a lo más reciente. No hay contradicciones: causas y efectos surgen naturalmente, primero lo uno, luego lo otro.

Acapulco es el espacio desde el cual esta mujer relata su vida. Nacida en Pinotepa Nacional llega al puerto para trabajar de bailarina nudista en “El Zarape” donde su talento natural se expresa con arte, que ella fomenta con disciplina y ensayos. La envidia de Berenice, su rival en la profesión, provoca un cambio en su vida. Le quitan el número del baile y lo cambia por una representación del acto amoroso junto con su pareja homosexual. El éxito y los aplausos son tan contundentes que la representación no es ya mentira ni ficción sino que deviene en amor verdadero y pleno entre ella y Gamaliel. Tampoco son mentiras los problemas que este amor suscita. Abandonan el puerto y llegan a la capital.

En un cabaret de categoría perfeccionan su acto convertidos en Adán y Eva, pero lo celos de Gamaliel interrumpen la ascendente carrera. Surge entonces el auténtico problema: sin aplausos

que los exciten no hay amor. Es como si el amor exigiera la presencia de un tercero, un testigo al menos que perciba en la pareja la pasión amorosa. Como si la necesidad de contar, de compartir con otros la emoción sentida, de verbalizar esos sentimientos, fuese esencial y otorgara la verdadera realidad tanto al amor como a la pareja que vive situaciones alternas de felicidad y sufrimiento. En veces el gozo es doble: el de sentir y el de decir, de ahí la necesidad del testimonio, de que otro, un alguien cualquiera, dé fe del amor visto, del amor contado, en fin, del arte.

En general el artista es un ser diferente de los demás; su sensibilidad y capacidad de observación le impiden sumarse o adecuarse a los modos de vida de la mayoría. Por eso “[...] hacer la vida normal de una pareja decente, comer en casa, ir al cine, acostarse temprano, domingos en La Marquesa [equivale a] una vida triste y desgraciada.” (*Ibid.*, p.16)

Cabe aclarar que para esta mujer sin nombre la ciudad no es un reto, ninguna meta por conquistar, es más bien un lugar de paso, una aventura que puede continuar en cualquier otro sitio. Así, decide irse con Gamaliel a la zona petrolera en donde la bebida desgobernada de éste los lleva en caída libre. La decadencia, los años, vuelven a situar a la pareja en su lugar de origen –“El Zarape” de Acapulco– pero en condiciones infortunadas: de primeras figuras del espectáculo la mujer se ha convertido en vieja cigarrera y Gamaliel en recogedor de zapatos de las jóvenes encuertrices. Y aquí, al final de la narración, es donde aquel extraño favor, ya casi olvidado por el lector, cobra materia y cuerpo otra vez: se trata de que el oyente educado, con experiencia y que entiende las cosas del sentimiento “*mire*, y si puede, aplauda.”

Las diferencias

Ya decía Platón que las apariencias engañan. Lo corroboramos al ver las diferencias que existen entre las dos bailarinas: una es un manojito de complejos, la otra, la simplicidad en su máxima expresión. El mundo de Yalula se detiene con alfileres. Continuamente se siente acosada por el absurdo, por el sin sentido de la vida a pesar de sus logros, de su éxito; y todo se le desploma en una sola frase: “¿Para qué?” En cambio, la protagonista de Serna no tiene ambiciones ni grandes retos. Su fidelidad, a toda prueba, a su oficio y a su amor (Gamaliel, el homosexual) sostienen firmemente su limitado mundo pleno de sentido; no importa que tenga que ofrecer dinero a un extraño (el oyente) para obtener el aplauso y cumplir con su objetivo. No le interesa si es inmoral o perversa su necesidad de público y aplausos como acto preparatorio al acto sexual, ni reflexiona sobre las causas o los para qué. Los sentimientos, la vida son así: transparentes y sin trasfondos. La innombrada desconoce los problemas existenciales.

Los textos presentan también diferencias formales. En el de Severino Salazar no hay un solo punto y aparte; se trata pues de un larguísimo párrafo que contiene el casi soliloquio compuesto por anécdotas, recuerdos, sensaciones y reflexiones sobre la vida y el arte de Yalula. Son tantas sus vivencias que no admiten la argumentación lógica de la lengua escrita. Recordemos que la voz narrativa es una primera persona del singular, y la perspectiva de esta voz triunfadora le otorga a Yalula una gran libertad para desviarse, contradecirse, regresar a un punto ya lejano. Además, Yalula no le pide favores a nadie. Ella los concede sin importarle su caos interno.

Por su lado, Enrique Serna utiliza párrafos de extensión variada para que la voz narrativa argumente las causas y efectos

que han ido conduciendo a la protagonista hasta el presente en el que pide un extraño favor. Desde esa perspectiva de pedigrüña, su discurso debe ser claro pues está limitada, sujeta, por su clarísima demanda. Es innegable, como dicen los filósofos del arte, que forma y contenido son una unidad, y que sólo pueden aislarse mediante la abstracción.

Si atendemos a los títulos y a los finales de los respectivos relatos, también encontramos diferencias. El final de “Yalula, la mujer de fuego” engloba una experiencia humana: la pérdida del sentido de la vida. Según Albert Camus esta pérdida es la primera causa del suicidio (*Cf. El mito de Sísifo*). Pareciera como si Severino Salazar nos jugara una bromita. ¡Pst, pst, tú, lector! ¿A poco te parecen tan ajenas las broncas de una encueratriz, tú tan trajeado, todo corbata, mini o Chanel, todo rutina y horario, nunca te has preguntado todo esto, para qué?

Si de bromas hablamos, Enrique Serna también se las gasta, pues su habilidad narrativa, su gracia y soltura para contar, conducen a que el lector olvide a la persona hacia quien está dirigida la solicitud del extraño favor y, sólo al final, nos recuerde que no es a nosotros a quien le está contando la historia de su innombrada mujer, sino al oyente de la narración; pero, por lo pronto, ya nos ha colocado en el triste (o perverso) papel de *voyeurs*. Así que “El alimento del artista”, título que genera grandes expectativas sobre el arte y “la sofrosine” (*Cf. Julio Cortázar*), al final da un gran patadón al lector cuando descubre no sólo haber estado de *voyeur*, sino de metiche en una conversación ajena.

Para comentar otra diferencia más entre los dos textos tenemos que partir, paradójicamente, de una similitud: en ambos la palabra clave es ‘artista’; pero con un inevitable movimiento de translación que va desde el artista bailarina de burlesque al artista de la escritura. La literatura, escribir, es una acción que se pa-

rece mucho a la acción de desnudarse. El autor transparenta, directa o indirectamente, sus deseos satisfechos o frustrados, sus valores, sus modos de entender y transitar por la vida. En estos textos encontramos a una Yalula y a una sin nombre disciplinadas, observadoras de su competencia, su medio y el público, conocedoras de que la improvisación, la sorpresa, cautiva a los espectadores porque en ellas se manifiesta la sinceridad. En el fondo, nos parece que se trata de una metáfora del trabajo del escritor. La disciplina que implica dominar el cuerpo equivale a la pelea continua del escritor con las palabras; los ensayos, repetir hasta el cansancio una coreografía, cambiarla, mejorarla se parece mucho al esfuerzo de estructurar, de buscar la manera más efectiva de contar una historia. El público que se maneja en el espectáculo es, evidentemente, en el campo de la escritura, el lector. No obstante esta analogía, existe otra diferencia de fondo. El tema planteado por Severino Salazar se basa en la pregunta del fundamento de la escritura: ¿para qué escribir? Pareciera que la posible respuesta sería la estructuración del texto en sí, componerlo a base de ideas, sensaciones, imágenes, digresiones porque en todo ello radica el gozo de la creación, quizá una de las pocas posibilidades que acercan al hombre al demiurgo.

En cambio, el texto de Enrique Serna, además del placer que implica el oficio del artista, plantea la relación de dependencia entre el escritor y el lector. El artista requiere de un mirón, de un lector que inteligentemente se asombre y disfrute de la obra para después juzgar y aplaudir. Sin esa muestra de aprecio el escritor no sobrevive. En uno de sus poemas (*Cf.* "Otro poema de los dones"), Borges señala que la inmortalidad de un verso se funda en sus lectores, en las miles de posibilidades de ser leído, descifrado, interpretado por cada uno. Sin lectores, sin destinatarios, el verso, la escritura no existen. La filosofía del arte

establece que los valores estéticos están inevitablemente ligados a un sujeto que los contemple, y es evidente que así es. Lo que sorprende en el texto de Serna es que al parecer no sólo pide lectores, sino la aprobación y hasta el aplauso, lo cual nos hace caer en la cuenta de que Serna se morirá de risa frente a menuda interpretación, porque más bien lo que él hace es satirizar, bromear con sus personajes y sus lectores, jugar con las palabras para recrear, representar, recomponer múltiples historias. Y qué bueno que así sea, porque es necesario sobre todo recomponer este fin de milenio tan lleno de calamidades. Vale la pena desnudarse, escribir, inventar historias y reírse para ir componiendo el siguiente milenio.

BIBLIOGRAFÍA

DIRECTA

- Salazar, Severino. "Yalula, la mujer de fuego", en *El cuento contemporáneo*. México, UNAM, 1995. pp.25-35 (Material de lectura, 101).
- Serna, Enrique. "El alimento del artista", en *Amores de segunda mano*. México, Cal y Arena, 1994. pp.11-18.

INDIRECTA

- Borges, Jorge Luis. "Otro poema de los dones", en *Nueva antología personal*. 2ª.ed.Barcelona, Bruguera, 1983. pp.40-43.
- Camus, Albert. "El mito de Sísifo", en *Obras completas*. Tomo II, México, Aguilar, 1959. pp.167-311.
- Cortázar, Julio. "Hay que ser realmente idiota para", en *La vuelta al día en ochenta mundos*. México, Siglo XXI, 1967. pp.105-108.
- Paredes, Alberto. *Las voces del relato*. México, Universidad Veracruzana, 1987. 99 pp.

GASPAR AGUILERA DÍAZ,

INVENTOR DE PRAGA

Enrique López Aguilar*

El viajero y las ciudades

Pudo ocurrir en Morelia: nació en Parral, Chihuahua; pudo haber sido en otra fecha: pareció inevitable el año 1947, cuando al signo de Libra le faltaban tres días para irse ante la llegada del Escorpión. Esto fue así gracias a los azares derivados del hecho de haber sido el hijo primogénito de un itinerante jefe de estaciones de ferrocarril, cuyos años se trenzaron con los constantes cambios de residencia: sólo el paso del tiempo, los ascensos escalafonarios, la posibilidad de elegir un destino, algo parecido a un voto familiar y el deseo de permanecer en una ciudad elegida hicieron que, desde la adolescencia del poeta, todo ocurriera de manera que a Gaspar Aguilera Díaz se le pegara ese aire de haber nacido en Morelia y de tener metido el paisaje michoacano hasta los entresijos de su corazón. Esto no borra la querencia por un lugar donde transcurrieron sus dieciséis primeros años, llenos de lecturas y aprendizaje en medio

* Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

de la nada, pues, por ejemplo, las condiciones adversas lo hicieron aprovechar la luz del día o la tenue luz de una lámpara de petróleo para leer vorazmente los libros que su padre llevaba a casa. Al cabo de esos primeros dieciséis años, parecía inminente la posibilidad de que heredara el oficio de su padre, pues ya había aprendido casi todas las cosas que se hacen en las estaciones ferrocarrileras, incluido el manejo del código telegráfico. Sin embargo, fue en Michoacán donde él completó los años decisivos de su formación, optó apasionadamente por la literatura y estudió la carrera de Derecho, la más cercana a sus aspiraciones literarias ante la inexistencia de la de Letras en la Universidad Nicolaíta, a finales de los sesenta y principios de los setenta; fue en Tiripetío donde un pasado de trenes y estaciones lo alcanzó a la mitad de un juego entre adolescentes y se le convirtió en un accidente ferroviario que pretendió anclarle los pies con unas alas que lo han hecho viajar a todos lados; fue en Morelia donde formó parte de algunas agrupaciones juveniles en las que se hablaba de literatura, donde mostró adelantos de su obra poética en varias revistas y periódicos, donde encontró sus primeros –y después– más definitivos amores, de donde salió hacia dilatados viajes (al fin y al cabo, plenamente fiel a la vocación peregrina de su padre) que lo retuvieron en La Habana, Salzburgo y Praga, fue también en Morelia donde dio clases en varios planteles de bachillerato, donde actualmente trabaja para el Instituto Michoacano de Cultura, y en donde comenzó su vida literaria pública en 1981, con la edición de su primer volumen de poemas, *Informe de labores*¹, al que siguieron cuatro poemarios más

1 Gaspar Aguilera Díaz, *Informe de labores*. Eds. de la Revista *Punto de Partida*, México, 1981. 23 pp.

durante la década de los ochenta: *Pirénico*², *Los siete deseos capitales*³, *Zona de derrumbe*⁴ y *Los ritos del obseso*⁵; en esa misma década, Homero Aridjis le seleccionó los poemas “Tango del naufragio” y “Nunca regresa el espejo” para incluirlos en la *Antología del Primer Festival Internacional de Poesía. Morelia, 1981*⁶. Después, durante los noventa, ha publicado *La ciudad y sus fantasmas*⁷, libro donde reunió algunos materiales de tema urbano de *Los ritos del obseso* y del volumen que se llamaría *Tu piel vuelve a mi boca*⁸, así como dos o tres poemas no incluidos en ninguna de esas dos colecciones; finalmente, publicó *Diario de Praga*⁹: en total, ocho poemarios con los que su autor ha conseguido un lugar propio dentro de la generación de los poetas nacidos entre 1945 y 1960; de esos ocho, los cuatro últimos, por lo menos, ofrecen el resultado más maduro y personal en el que encarnan las búsquedas y atisbos sugeridos por los cuatro primeros.

- 2 *Id. Pirénico*. Instituto Michoacano de Cultura, Morelia, 1982. 83 pp. (Poesía Contemporánea de Michoacán, 2).
- 3 *Id. Los siete deseos capitales*. UAZ, Querétaro, 1983. 20 pp. (Cuadernos de Praxis / Dos Filos).
- 4 *Id. Zona de derrumbe*. Katún, México, 1985. 87 pp. (Serie Arte-Poesía, 7).
- 5 *Id. Los ritos del obseso*. UAP / UAZ / Premiá, Tlahuapan, 1987. 92 pp. (El Pez Soluble, 9).
- 6 *Id.* “Tango del naufragio” y “Nunca regresa el espejo” en *Antología del Primer Festival Internacional de Poesía. Morelia, 1981*. Ed., selec. y notas de Homero Aridjis. Joaquín Mortiz, México, 1982. (Confrontaciones. Los Poetas).
- 7 *Id. La ciudad y sus fantasmas*. UPN, México, 1991. 42 pp. (Cuadernos del Acordeón, 4).
- 8 *Id. Tu piel vuelve a mi boca*. CNCA / Joan Boldó i Climent, San Luis Potosí, 1992. 89 pp.
- 9 *Id. Diario de Praga*. UNAM, México, 1995. 82 pp. (El Ala del Tigre).

Si a los cambios atestiguados por la movilidad de un padre que seguía el tendido ferroviario se agrega el hecho de que Gaspar Aguilera se encontró con otra acentuada vocación desde finales de los setenta, la de viajero, es comprensible que uno de los resultados de sus nomadismos es que él ha desarrollado diversos actos de lectura por medio de los cuales busca compartir y expandir su experiencia como viajero, lector y poeta. Es el caso de las dos antologías preparadas por él durante finales de los ochenta: *Un grupo avanza silencioso (antología de poetas cubanos nacidos entre 1958 y 1972)*¹⁰ y *Continuación del canto. Muestra de poesía michoacana (poetas nacidos entre 1943 y 1969)*¹¹; de alguna manera, el efecto también ha sido que varios de sus poemas se hayan incluido en diversas antologías: *Poesía erótica mexicana*¹², *Muestra de poesía chihuahense*¹³, *Todo se escucha en silencio. El blues y el jazz en la literatura*¹⁴ y *Poemas eróticos. Antología hispanoamericana*¹⁵. Asimismo, como su obra ha sabido viajar hacia otras lenguas, ha sido divulgada en inglés mediante dos antologías: *Un ojo en el muro*¹⁶ y *Light from nearby*

- 10 Gaspar Aguilera Díaz (comp.). *Un grupo avanza silencioso (antología de poetas cubanos nacidos entre 1958 y 1972)*. 2 vols. Pról. de GAD. UNAM, México, 1990. 134, 128 pp. (La Huerta)
- 11 *Id. Continuación del canto. Muestra de poesía michoacana (poetas nacidos entre 1943 y 1969)*. Pról. de GAD. IMC, Morelia, 1990. 234 pp.
- 12 Enrique Jaramillo Levy (comp.). *Poesía erótica mexicana (1899-1980)*. Domés, México, 1982.
- 13 Rubén Mejía y Alfredo Espinosa (comps.). *Muestra de poesía chihuahense*. Depto. de Publicaciones del Edo. de Chihuahua, Chihuahua, 1986.
- 14 Alain Derbez (comp.). *Todo se escucha en silencio. El blues y el jazz en la literatura*. Alebrije / UAS / UAZ, México, 1987.
- 15 José Tarszys (comp.). *Poemas eróticos. Antología hispanoamericana*. Pról. de JT. Surcos, Buenos Aires, 1992.
- 16 Enrique R. Lamadrid y Mario del Valle (comps.). *Un ojo en el muro. An eye through the wall. Mexican poetry (1970-1985)*. Pról. de ERL. Enri-

*window*¹⁷; además, fue vertida al alemán por varios traductores a partir de una selección personal de sus poemas, la cual gira alrededor de tres temas que le resultan esenciales: *El amor, la ciudad y el olvido*¹⁸. Finalmente, también fue inevitable que la presencia de otras ciudades se hiciera visible en sus poemas: toda la sección “El lado oscuro de Venecia”, de *Zona de derrumbe*, ofrece un recorrido por París, Venecia, Verona, Roma, Florencia y Londres, que el poeta realizó físicamente en 1981; y, en la llamada “Desde la ciudad más grande del mundo”, de *Tu piel vuelve a mi boca*, donde el viaje se demora en Moscú, Leníngrado (borrado todavía su nombre original de San Petersburgo) y Praga, lugares visitados por el poeta en 1985. Ambas secciones son antecedentes de *Diario de Praga*, en tanto que incorporaron de manera parcial la recreación de un viaje a otras ciudades, pues el más reciente poemario de Gaspar Aguilera colocó en el centro de sus intereses poéticos la traducción de la experiencia del viaje, lateralizando un poco el itinerario amoroso.

En *Zona de derrumbe*, Gaspar Aguilera se empeñó en fundar una poética del viaje y la ciudad, en tanto que experiencias literaturizadas, aunque fuera por vía negativa. Así lo enunció en un verso que tiene valor de declaración general: “nada tiene parís de tarjeta postal”¹⁹ (donde la palabra ‘París’ puede ser reemplazada por ‘Praga’, ‘Venecia’, ‘México’, ‘Parral’ o ‘Morelia’...), y así lo confirmó en otro poema del mismo libro:

que R.Lamadrid y Mario del Valle Editores, Santa Fe, 1988. p. 19. (Tooth of Timebooks)

17 Juvenal Acosta (comp.). *Light from nearly window. Contemporary mexican poetry*. Civilized Publisher, San Francisco, 1994.

18 *Id. Liebe, Stadt und Vergessen*. Selec. de GAD, ed. bilingüe español-alemán. Instituto de Romanística, Salzburgo, 1994.

19 “nada tiene parís de tarjeta postal...” en *id. Zona de derrumbe*, p. 19.

la verdadera gracia
de los pintores ambulantes en los muelles de venecia
no está en la copia fiel del perfecto perfil
los cabellos dorados
la tersura del cuello
sino en lo que va quedando retenido en los ojos de la joven mujer
que posa inmóvil rodeada de curiosos:
la verde espesura del mar de la ciudad flotante
la tarde que ha empezado a caer como lentas gaviotas
las barcazas que pasan
las primeras luces a lo lejos
y un aire tibio y melancólico de julio²⁰

Las premisas del poeta fueron indudables: Venecia y París no son la pintura barata ni la postal ofrecidas al goloso pintoresquismo de los turistas; por lo tanto, Aguilera Díaz sugiere que lo que él busca capturar con sus palabras es otra cosa: aquello que mira una joven mujer y se le queda capturado en los ojos, por ejemplo, o, en París, entre el carácter anodino de los visitantes y la oferta local para el consumismo, la súbita imagen que tiene el sentido de una revelación, en la plaza Pigalle:

[...] rita renoir a los 20 años muestra por 10 francos su sexo
aseado y flácido
en un sillón negro se acaricia el clitoris con el índice rojo
—ríe por el cristal y se agita parsimoniosamente—
ano y sexo son el ciclope dos veces que nos mira
se abre el gran ojo rosado deslumbrando todas las luces de neón

20 “la verdadera gracia...” en *ibid.*, p. 24.

la piel blanca recorre las piernas de escultura romana
5 minutos justifican el pago y una cara falsamente sonriente [...] ²¹

Si lo que vale la pena retener de la ciudad habita en los ojos de una mujer, y si ese lugar le queda grande a una tarjeta postal, ¿el poema no corre el riesgo de convertirse, a su vez, en tarjeta verbal? ¿Qué es lo que el poema busca retener de una ciudad visitada? No lo más obvio, desde luego; tampoco lo que se consagra en las jornadas cívicas ni en los libros de historia o de turismo: tal vez, la gracia de un instante transfigurado por las personas (por una persona), desde el erotismo o la desolación. Para Aguilera Díaz, entonces, una ciudad tiene sentido como espacio físico, pero, sobre todo, por la condición excepcional de las personas que la habitan o la contemplan. El poema donde se reinterpreta un lugar tendría, así, dos dimensiones: la primera, la búsqueda de ciertas esencias, tal como el poeta lo dictamina en una definición, igualmente negativa, desde un poema ambientado en Florencia:

la casa del dante es un engaño
no se encuentran ninguno de los objetos personales
sólo la divina comedia para verse con lupa y escenas de su participación
política [...] ²²

La segunda, es la lucha contra el olvido y el deterioro: el poema se convierte en el campo donde un nuevo Jacob lucha contra el ángel de su desmemoria y el de la negligencia colectiva. En este punto, el poema corre el riesgo de ser, simultáneamente, la

21 "Erotika" en *ibid.*, p. 17.

22 "la casa del dante es un engaño..." en *ibid.*, p. 27.

congelación de la experiencia y una memoria paralizada que no alcanza a desprenderse del conocimiento vivido, salvo que el poema enuncie ambos riesgos y los trascienda, como en “Lot y su mujer a la mitad del viaje”, para magnificar las dos desobediencias implicadas en la historia bíblica: la de quedarse en una ciudad que Yahvé ha condenado y la de mirar atrás, para contemplarla por última vez antes de la destrucción (o de la partida). Por un procedimiento propio del arte, el texto de Aguilera Díaz propone que la poesía, sin perder coherencia, puede mirar atrás, permanecer y seguir adelante, simultáneamente:

al salir de florencia
nunca hay que volver los ojos a la estación del tren
se corre el peligro
de convertirse en sal
o quedarse para siempre²³

El poema elige quedarse y, al mismo tiempo, se permite volver la cabeza; sin embargo, al ser proferido desde una especie de intemporalidad (¿antes de llegar a Florencia? ¿después de haber estado en ella?) y al quedar sometido a la transformación dinámica a que lo somete el lector que lo escruta, rompe las barreras lógicas de la ubicuidad humana para moverse en el tiempo, hacia el futuro, mientras, simultáneamente, sale de Florencia, contempla nostálgicamente a la ciudad y decide permanecer en ella. El poema logra lo que el viajero no puede (irse, no irse y contemplar, al mismo tiempo) y con eso se explica parcialmente la manera en que el texto poético rebasa a la tarjeta verbal: no sólo retiene los instantes más significativos e inasibles de un espacio

23 “Lot y su mujer a la mitad del viaje” en *ibid.*, p. 30.

determinado, sino que los convierte en materia que perdura. Dentro de una visión que no se desconecta de cierta área levemente atormentada de Gaspar Aguilera, puede afirmarse que su propósito al insistir en la crónica poética de diversas ciudades (más que del paisaje y de las atmósferas bucólicas, pues este autor tiende a ser un bicho declarada y descaradamente urbano) se sintetiza en lo que Marco Polo le responde al Gran Kan en un parlamento imaginado por Ítalo Calvino:

—El infierno de los vivos no es algo que será; es aquél que existe ya aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Dos maneras hay de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de no verlo más. La segunda es peligrosa y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, y hacerlo durar, y darle espacio.²⁴

Zona de derrumbe fue, al mismo tiempo, un libro en el que Gaspar Aguilera desarrolló coherentemente una “teoría” y una práctica del paisaje urbano, de las ciudades y del viaje dentro del poema, lo cual explica que, dos obras después, en *Tu piel vuelve a mi boca*, desechara los enunciados de tipo general para detenerse en aquello que parecía haber quedado resuelto previamente: el viaje, la ciudad, sus personajes. Por dicha razón, todos los poemas de este libro se dedicaron a recrear de manera sabrosa una experiencia de viaje en el Este de Europa, la cual, de alguna manera, se continuó en *Diario de Praga*. Prueba de dicha

24 Ítalo Calvino. *Las ciudades invisibles*. Trad. del italiano por Aurora Bernárdez. Minotauro, Barcelona, 1988. p. 175.

continuidad es la cercanía existente entre poemas como “La muchacha de la calle Lenin”, de *Tu piel vuelve a mi boca*, con “Descripción de Sylvie”, de *Diario de Praga*. La joven prostituta de “La muchacha de la calle Lenin” es vista como alguien que posee una sabiduría otorgada por su juventud, el sexo y la ciudad, y parece plenamente consciente del reiterado adiós con que se despide de los fugaces hombres que la buscan:

sabe que el amor nace y muere en cada tocamiento
(la mitad de su cuerpo se humedece)
la ciudad no se ocupa de ellos / los festeja
sus ojos grises se entrecierran
y otros dedos la ciñen contra el viento

la muchacha de la calle lenin
[...] se reconoce eterna
en la piel de sus efímeros amantes.²⁵

De manera complementaria, Sylvie se encuentra con la imagen de esa joven moscovita y se estrecha con ella a través de los múltiples destinos de sus entrañas y del mismo invariable adiós, aunque fogoso:

Cuánta dulzura había en su gesto
Cuánto deseo latente ocultaba su piel
Cuánto destino cruzaba sus entrañas
Cuánta eternidad en sus cabellos de muchacho
Cuánto grito desbordaba su silencio
Cuánto terrible fuego había en su adiós²⁶

25 “La muchacha de la calle Lenin” en *id. Tu piel vuelve a mi boca*, p. 75.

26 “Descripción de Sylvie” en *id. Diario de Praga*, p. 19.

Además de los hilos que parecen ir de uno a otro poemario, es perceptible una evolución en el manejo de las imágenes de los poemas urbanos y de viaje, pues los de *Tu piel vuelve a mi boca* son mucho más concentrados que los de *Zona de derrumbe*; además, es posible que uno de ellos, perteneciente a *Tu piel...*, sintetice una de las obsesiones más importantes de Gaspar Aguilera: la fusión entre el viaje a través de una ciudad y el que se realiza sobre un cuerpo femenino, lo cual le da unidad a casi toda su obra, pues el viaje poético es el que engarza e incluye a los otros dos. En tal medida, “Escenas marinas desde la ciudad más grande del mundo” dio un paso adelante respecto a la poética enunciada en *Zona de derrumbe*:

No amaré más en otras calles, ella es la ciudad misma:
encierra en su boca y su piel el río grisáceo, las cúpulas doradas,
el viaje vuelto musgo carnosos entre sus piernas.²⁷

Esto no quiere decir que Aguilera Díaz no hubiera intentado una síntesis entre erotismo y paisaje urbano en los poemas incluidos en la sección “El lado oscuro de Venecia”, sino que la cristalización de dichas alquimias se logró en “Desde la ciudad más grande del mundo”. Por si no hubiera sido suficiente la felicidad de la combinación antes comentada, las imágenes por medio de las cuales se rescata a una ciudad adquirieron más exactitud y se volvieron menos vagas y generales. Mientras en *Zona de derrumbe* el poeta lanzaba su mirada hacia el tumulto de sensaciones que le ofrecían los diferentes destinos de sus viajes y textos, la mirada poética se concentró en imágenes mucho más

27 “Escenas marinas desde la ciudad más grande del mundo, I” en *id. Tu piel vuelve a mi boca*, p. 74.

seminales en *Tu piel vuelve a mi boca*, capaces de abrirse a significados ambiguos y amplias sugerencias:

los cuervos de Poe

graznan

horadando

el celaje de pinos²⁸

Para un lector de Gaspar Aguilera, resulta llamativo el hecho de encontrarse en sus libros con abundantes referencias a diversas ciudades europeas y americanas, pero muy pocas o ninguna a Morelia o a cualquier otra de México. La observación, con todo y ser justa, no deja de ser pueril si se repara en una tentativa del poeta que no siempre parece evidenciarse en sus textos: la de buscar y, tal vez, encontrar a una ciudad arquetípica a través de todas las ciudades. Si es válida la poética urbana de Aguilera Díaz, en tanto que desprecia los rasgos pintoresquistas de un espacio para privilegiar los más hondos —los invisibles para el ojo del turista—, es más clara su actitud de no poetizar lo diferencial y turístico para tratar, en cambio, de encontrar los valores esenciales de una ciudad, sea ésta europea o mexicana. En tal sentido, puede aplicarse un juego cortazariano a las obsesiones de Aguilera: todas las ciudades son la ciudad, aquélla que tiene muchos nombres pero contiene una sola esencia, no siempre asible, y que se va dejando poseer a través de sus muchos accidentes en el espacio, ya sea que se llamen Praga o Viena, Morelia o La Habana. Por lo mismo, puede afirmarse de su poética viajera lo mismo que, alguna vez, respondió Borges cuando sus textos fueron acusados de poco argentinos, en tanto que se demoraban

28 "Amanecer frente al Neva" en *ibid.*, p. 73.

en personajes y lugares extraños como Babilonia, Islandia o la India: “no hay libro más árabe que *El Corán* ni animal más árabe que el camello; sin embargo, no aparece ningún camello mencionado en *El Corán*”. ¿Debería hablar el poeta acerca de Morelia, de manera insistente y evidente, para mostrar su michoacani- dad o su chihuahueñismo? Me parece que no. Más bien creo percibir las mismas búsquedas, obsesiones, preocupaciones y encuentros de Gaspar Aguilera, tanto en Morelia como en Pra- ga, al margen de que no se explicita el lugar de origen: algo hay de Morelia en Praga y algo de Viena se traslada a Morelia, junto con el escritor. Aparte, los poemas siempre se concentran en diversas percepciones de una ciudad visitada que contiene a las demás ciudades, desde el punto de vista de un viajero que es siempre el mismo, pero distinto, lo cual extrema la idea heracliti- tiana de que nunca se baña uno en el mismo río: el bañista tam- poco es el mismo al día siguiente. En este punto del viaje, al lo- cutor poético y a la ciudad visitada les ocurre algo parecido: son siempre otros, son siempre los mismos: Gaspar Aguilera tam- bién se llama Lot, Gauguin, Odiseo, Simbad, Leónidas y Juan de Mandevilla; Morelia está en Praga, París, Verona, Venecia... y al revés. La vastedad del viaje, así como las insatisfacciones y hambres que procrea, pueden medirse con el siguiente, célebre dístico de Borges:

Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca
Aquél en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach.²⁹

29 Jorge Luis Borges, “Le regret d’Héraclite” en *Obras completas*. Emecé, Buenos Aires, 1974. p. 852.

Para entender esta hambre casi tantálica –derivada del hecho de poseer todas las humanidades, menos aquélla que hubiera podido enamorar a una mujer inasible: o la de ser todos los viajeros en el momento de emprender un peregrinaje que busca a la ciudad oculta detrás de todas las ciudades–, debe agregarse una variante de las miradas hacia el lugar de origen, dispersa en los poemarios del autor: la partida, el regreso y la insistencia en la imagen de Itaca. Como todo viajero que se precie, Aguilera Díaz, igual que Cavafis, cree en el sentido del viaje por el regreso al terruño. No sólo lo propone así en la paráfrasis y homenaje poéticos al escritor griego y al cantautor catalán Lluís Llach en el poema “Kavafis, Itaca y Lluís Llach”³⁰, no sólo lo sugiere en “Gauguin habla en silencio”³¹, sino que lo confirma muy abiertamente en “Días del regreso”:

Ansia de volar –no de quedarse– nos distingue
pasión por el fracaso en cada beso nos alienta
tercos en gastarnos la piel y su prodigio
no la canción febril que nos devora³²

Si la divisa de Gaspar Aguilera se enunciara como “todas las ciudades, la ciudad”, el lector aguzado podría encontrar lo que hay de Morelia en el mundo y lo que hay de extranjería en la capital michoacana, lo cual vuelve relativamente insustancial que los poemas del viajero surjan de una experiencia biográfica o del viaje inmóvil. Frente a las curiosidades del lector, lo único que se yergue frente a él, como evidencia palpable y constatación de

30 “Kavafis, Itaca y Lluís Llach” en *id. Zona de derrumbe*, p. 80.

31 “Gauguin habla en silencio” en *ibid.*, p. 81.

32 “Días del regreso” en *id. Diario de Praga*, p. 51.

un peregrinaje físico y metafísico, es el poema. Por eso, también, la técnica compositiva de Gaspar Aguilera opta por el registro de las experiencias, emociones e imágenes surgidas en un lugar a través de imágenes sugerentes, más que de *landscapes*, lo cual fue un recurso depurado por él desde *Zona de derrumbe*.

El viaje poético

Como el vehículo de expresión de las ciudades recuperadas por Gaspar Aguilera es el poema, tanto el acto poético de escritura como el de lectura deben ser considerados, simultáneamente, parte del viaje y otra clase del mismo; de esa manera, el poema construye y conduce al lugar rememorado, traducido o inventado por el autor: así se confirma que uno de los ejes decisivos de la poética personal de Aguilera Díaz sea el de un triple viaje cuyos puertos son el erotismo, las ciudades y la poesía, en cuyo transcurso yace la obsesión por la memoria, que lucha afanosamente contra el olvido.

En tanto que vehículo de los demás viajes, el poema de Gaspar Aguilera suele ser fiel a una retórica personal, en constante evolución pero apegada a los principios que le fueron básicos desde los primeros libros. Para las expediciones poéticas que emprende, el autor parte de una visible propuesta formal que recuerda a e. e. cummings: la eliminación de mayúsculas y puntuación en (casi) todos los textos; a esa costumbre, Aguilera Díaz agrega su preferencia por un verso libre que oscila entre la línea de muy pocas sílabas y el versículo amplio, lo cual le permite manejarse cómodamente dentro de los poemas de tendencia narrativa o discursiva; finalmente, resulta clara la omisión casi total de la rima en sus textos. Es raro que él se permita jugar

ostensiblemente con la acentuación o el ritmo, como en “Otoño y elegía”, poema en el que las esdrújulas se forman mediante el uso de los verbos en pretérito de indicativo y en imperativo, y del pronombre *me* en forma enclítica:

Maravillome yo
de tus pezones

Que besáronme así
sin miramientos

Salvuárdenme siempre
tu caderamen y tus hombros
Que me proteja fiel
tu mordedura

Santifiquenme al fin
el vino y el pan de tu sudario³³

De hecho, a veces merodea al lector la sospecha de que este poeta prefiere una especie de sordera musical, para no caer en el facilismo de la melodía esperada por su público, como en el ejemplo anterior, donde la tercera estrofa evitó el esperado ‘tus caderas y tus hombros’, que hubiera mantenido una cierta unidad de ritmo y medida; sin embargo, este reparo musical desaparece al apreciarse que el escamoteo rítmico privilegia la formación de un hexadecasílabo truncado en dos segmentos, lo que se descubre al alinearse en uno solo los dos versos que forman la estrofa: ‘*salvuárdenme siempre tu caderamen y tus hombros*’. Las dos primeras estrofas están compuestas por endecasílabos esdrú-

33 “Otoño y elegía” en *id. Tu piel vuelve a mi boca*, p. 32.

julos, rematados con la tercera, un hexadecasílabo, cosa que se repite en las últimas: endecasílabo más hexadecasílabo. Estas características muestran a un escritor decidido a renunciar a ciertos moldes y usos de la métrica tradicional, como el soneto y la estrofa endecasílabica, así como su deseo de no ser enfático en el manejo de metáforas e imágenes que pudieran parecer deliberadamente poéticas, lo cual impulsa a los textos de Gaspar Aguilera hacia una búsqueda de sencillez y transparencia casi esencialista, donde el despojamiento de vestiduras y oropeles verbales salen al encuentro de una poeticidad más profunda a través del manejo de imágenes simples y de una forma expresiva directa, limpia y poco afectada:

un hombre y una mujer
a veces suelen encontrarse
pasan bajo sus pies
ríos de inconclusa ternura
turbulencias de mar tiempo y distancia

a veces suelen encontrarse
bajo el temblor del día
bajo la luz tortuosa de la noche
bajo espejos que los reflejan
hermosamente solos

a veces
un hombre y una mujer
suelen rozarse mutuamente
en silencio terrible compartir sus deseos
y pasar de lado (oler su corazón) y no encontrarse³⁴

34 "Sin tarde lluviosa ni tiempo frío" en *ibid.*, p. 42.

Lo dicho antes no quiere decir que los juegos y la complejidad poéticos se encuentren excluidos de la escritura personal de Aguilera Díaz: en el poema precedente, no sólo las tres estrofas son simétricas (constan de cinco versos, cada una), sino que debe señalarse la relación parcialmente paradójica y antitética entre la expresión '*a veces*' con el verbo '*soler*', que se resuelve en un oxímoron: en el mismo campo semántico de tiempo, la oposición entre algo que ocurre con poca frecuencia ('*a veces*') y lo que ocurre como una costumbre ('*suelen encontrarse*'), produce un tercer sentido que apunta al carácter azaroso y circunstancial del cruce entre un hombre y una mujer. Así, de la aparente contradicción entre lo inusitado y lo frecuente, ocurre el chispazo de una coincidencia decisiva para la que los protagonistas no están preparados: ambos comparecen frente al milagro y lo dejan pasar, sin retenerlo.

Por otro lado, el uso anafórico del oxímoron '*a veces suelen encontrarse*', complementado con la frase '*un hombre y una mujer*' en el inicio de las dos primeras estrofas³⁵, así como su trastocamiento en los versos once y trece, donde, además, se sustituye al verbo '*soler*' con uno nuevo: '*rozar*', da al conjunto un ritmo que amplía la dimensión significativa del texto, como ondas en el agua, pues si las dos primeras estrofas apuntan hacia los mejores augurios para hombre y mujer, el tercero revela el verdadero sentido del texto: la maravilla desaprovechada.

De estas observaciones puede entenderse una técnica constructiva de los poemas de Gaspar Aguilera: él acostumbra partir de una imagen o idea matriz, alrededor de la cual se construye el poema; después de generarla, la va expandiendo hasta llegar al

35 Así ocurre en los vv. 1 y 12; la frase '*un hombre y una mujer*' está implícita en el sexto verso.

final, donde aguarda el remate significativo y ambiguo del texto. En tal sentido, sus versos finales no sólo redondean al resto del poema, desde el punto de vista formal y semántico, sino que reservan varias sorpresas para el lector, casi siempre por medio de una salida inesperada, pero coherente con las ideas previas: el verso '*pasar de lado [...] y no encontrarse*', al negar lo que se había ido afirmando hasta el anterior (la reiterada afirmación '*suelen encontrarse*'), ofrece la verdadera reflexión del autor: su idea suavemente estoica de que la falta de talento de las personas puede frustrar las mejores oportunidades ofrecidas por el azar. En este nivel, los oxímoros de cada estrofa terminan por elaborar un poema paradójico cuya ambigüedad deja intuir una revelación más profunda, que no pretende ser obvia en el primer acercamiento.

Es curioso: la habilidad y el colmillo poético de Gaspar Aguilera se disfrazan con formas e imágenes que no quieren parecer muy vanguardistas (¿debe seguirse considerando un valor la costumbre de pretender innovar permanentemente en la poesía?), como si la mesura y contención que permean toda su obra quisieran atenuar el ardimiento que la produce; sin embargo, basta una lectura más penetrante para entender que las renunciadas y disfraces formales del autor tienen más miga de la que parece, a primera vista: el verso libre está domado mediante combinaciones sabias de una métrica y rítmica que no son ajenas al conocimiento que él tiene de la preceptiva y la retórica, los juegos conceptuales y formales no son nada ingenuos y alcanzan un punto en el que no resultan evidentes. Aguilera Díaz es, en todo caso, un poeta al que no le gusta dejar ningún rastro de los andamios con los que edificó su obra, lo cual le produce al lector la sensación de que cuanto lee tiene una facilidad cuyas dificultades técnicas y constructivas no alcanza a percibir. No obstante lo antedicho, el efecto final de esta poesía no es irrelevante: su mesura (formal

y expresiva) conmueve a quien la lee por la amplitud de las cosas dichas, así como por la serenidad, la ternura y la suave mordacidad que lo salvan del melodramatismo y el exceso, a los cuales atempera con una cortesía que pareciera ponerlo de lado, sin afanes de verbalismo protagonístico ni de señalamientos agoreros.

Consecuencia del hecho de que la poesía de Gaspar Aguilera se erija contra el olvido, mediante fulguraciones y transparencias sustentadas en el trabajo formal, es la naturalidad con que se encuentran en ella varias alusiones al (auto)retrato y la fotografía, formas de la permanencia, que se suman a los empeños de la palabra poética de su autor, vehículo y sentido de esas batallas. Un primer atisbo de esto es el poema “Autobiografía”, de *Los ritos del obseso*:

mi padre me mira
me observa
desde un lugar que sólo él y yo conocemos
me hace señas
me advierte
pero todo es inútil
los dados han sido arrojados y nadie detendrá el camino
hacia la inevitable muerte cotidiana [...]³⁶

La idea del poema como materia semejante al de la fotografía o la pintura, fue desarrollada con mayor profundidad por Aguilera Díaz en la sección “Álbum de familia”, de su séptimo poemario, a través de textos como el que sigue, donde la asimilación entre un trabajo muy sintético para describir un rostro y el estallido final del poema hacia un haz de preguntas que no se

36 “Autobiografía” en *id. Los ritos del obseso*, p. 89.

preveían en la enumeración inicial, son la muestra de madurez de su idea del arte como registro y permanencia de aquello cuya naturaleza es fugitiva; sin embargo, sus textos pretenden ir más allá del mero registro: también interrogan el valor de lo retratado y, de paso, la perplejidad producida por el espejo donde se reflejan dichas búsquedas:

los ojos tristes	de mi madre
los labios carnosos y la frente surcada	de mi padre
el rostro polígamo y desencajado	de mi abuelo
cierta cursilería fiel y prudente	de mi abuela
la cotidiana y sensual promiscuidad	de mis tías
el entusiasmo alcohólico	de mis tres generaciones anteriores
el ánimo constante de exiliado amoroso	de los malos ejemplos recibidos

“este rostro me pertenece y no...”
murmura el fondo del espejo³⁷

Una vez que Gaspar Aguilera logró depurar su vinculamiento literario con la fotografía y las artes plásticas, no resultó extraño que su octavo poemario se concentrara en las rememoraciones de diversas ciudades europeas y que, además, dedicara una sección completa para homenajear libérrimamente a ciertos pintores, con una voluntad simétrica a la dedicada a la fotografía en *Tu piel vuelve a mi boca*: “Los lienzos del deseo”.

37 “Autorretrato” en *id. Tu piel vuelve a mi boca*, p. 45.

El viaje amoroso: Praga

Después de los alcances logrados en *Tu piel vuelve a mi boca*, un libro eminentemente amoroso y erótico, Gaspar Aguilera concentró los esfuerzos de *Diario de Praga* en la rememoración poética de una dilatada estancia en Salzburgo, entre 1992 y 1994, cuando fue invitado a dicha ciudad como Lector del Instituto de Romanística; y de una extensa visita a Praga, en 1994. La remembranza de menos ciudades, el apasionado vínculo del autor con un espacio reconstruido a través de sus palabras y la capacidad de combinar paisajes amorosos con paisajes urbanos, fueron las notas que caracterizaron a este libro frente a los anteriores. De hecho, la primera sensación que deja el poemario corrobora lo que Carlos Fuentes afirmó en su prólogo a *La vida está en otra parte*, de Kundera:

En diciembre de 1968, tres latinoamericanos friolentos descendimos de un tren en la terminal de Praga [...] Cortázar, García Márquez y yo [...] Al acercarnos a Praga, su silencio sepulcral nos invitó a compartirlo.

No hay ciudad más hermosa en Europa. Entre el alto gótico y el siglo barroco, su opulencia y su tristeza se consumaron en las bodas de la piedra y el río. Como el personaje de Proust, Praga se ganó el rostro que se merece. Es difícil volver a Praga; es imposible olvidarla. Es cierto: la habitan demasiados fantasmas.³⁸

Acorde con esta percepción de Fuentes, Gaspar Aguilera declara algo parecido desde el principio del libro, a través del

38 Carlos Fuentes. "El otro K" en Milan Kundera. *La vida está en otra parte*. Seix Barral, México, 1984. p. ix. (Biblioteca breve, 498)

caballero Juan de Mandevilla, un longevo heterónimo suyo (pues la redacción de su *Libro de viajes* está fechado en 1400, ochenta años después de haber subido por vez primera a bordo de un barco), con lo cual anuncia el tono general del poemario, resume su amor por el viaje y se declara capturado por la última ciudad occidental de Europa, antigua barrera contra las invasiones provenientes del Este:

Yo, Juan de Mandevilla, caballero innoble de una villa lejana,
subí a bordo en el año 1320, contado a partir del nacimiento
del Cristo, día de san Miguel, y navegué por el mar y permanecí allí mucho tiempo, y viajé por muchos mares e islas [...] pero donde mi atormentado corazón estuvo a punto de naufragar fue en Praga...³⁹

Para no contradecir su tendencia antidescriptiva ni su concepción del paisaje literario, Aguilera Díaz volverá a evitar las postales con el fin de entender por qué el atormentado corazón de Juan de Mandevilla estuvo a punto de naufragar en Praga; más bien, optará por elementos compositivos muy sintéticos y una sugerencia lateral para hacerlo, como en el siguiente poema, donde la economía de cisne más río más Castillo (el de Kafka) más pareja impudicamente sumergida en su deseo, observados desde el Puente de san Carlos, muestran un sentimiento que antes subyacía en los textos de viaje del poeta: la nostalgia sobre la que Tarkovsky bordó en su célebre penúltima película, es decir, aquella que se siente por un lugar al que todavía no se abandona, lo cual, de alguna manera, remite y completa al poema “Lot y su mujer a la mitad del viaje”, antes comentado: el deseo de re-

39 “Del libro de viajes de Juan de Mandevilla” en Aguilera Díaz, *Diario de Praga*, pp. 11–12.

gresar al terruño (por el cual se siente nostalgia), el deseo de permanecer en la ciudad extranjera (por la cual también se siente nostalgia) y la dolorosa conciencia de que no se sabe lo que se tiene hasta que ocurre su abandono:

Un cisne solitario
parte en dos al cálido Voltava
bajo la sombra larga del Castillo
y una pareja que desconoce la seducción
en su envolvente lujuria
Ya sabrá
lo que significa haber abandonado
una ciudad más viva que el deseo⁴⁰

Un cisne que abandona Praga, auspiciado por las sombras del Castillo y de una pareja lujuriosa, es observado por un extranjero que lo mira partir el río en dos bajo las sombras del Castillo y de una pareja lujuriosa: todavía no sabe la nostalgia que sentirá por haber abandonado a una ciudad que se impregna de la viveza erotizada de la pareja en el puente. Gaspar Aguilera no sólo se adelanta al extrañamiento de la ciudad que el cisne abandona (ave que, en cierta forma, lo representa a él en cuanto a personaje que camina por una ciudad, la parte en dos —metafóricamente hablando— y, eventualmente, la abandonará, apenas consciente del significado con que eso se va a revelar después, lo cual se traduce bajo la forma de un poema), sino que muestra uno de sus recursos más originales a la hora de escribir poesía con matices eróticos: la de desplazar el protagonismo del yo y el tú para hablar del testimonio que el locutor poético puede ofrecer de dos terceros en el trance del encuentro carnal.

40 "Desde el Puente de san Carlos" en *ibid.*, p. 17.

Una razón para entender tal desmesura es el carácter inagotable de la ciudad, sí, pero también la manera inagotable como la mirada del poeta está dispuesta a contemplar y a dejarse poseer por un espacio donde él reinventa lo que se encuentra contemplando y donde, a la vez, él mismo se reinventa. En tal medida, la geografía itinerante de Gaspar Aguilera se parece al mapa de su corazón:

Regresamos por Parizká a Staremestká
estremecidos
a descubrir de nuevo una ciudad inagotable⁴¹

Es en otro texto, “Extremaunción”, donde todo el hechizo se resuelve en una plegaria con la cual el poeta enfatiza los poderes de la palabra y la memoria, en tanto que son capaces de recuperar a una ciudad; en esa invocación, la palabra “utopía” no deja de ser perturbadora si se atiende a su connotación de lugar inexistente, inventado o idealizado, lo cual parece reforzar el sentimiento de que la interacción entre una ciudad concreta y un visitante peculiar culmina en la búsqueda de ese espacio acogedor, uterino y deslumbrante en el que es posible la bienaventuranza. Nuevamente, Praga y Morelia, Viena y Parral, se convierten en las ciudades del antes y el después, del aquí y el ahora, del nunca más y el para siempre, y en espacios en los que el poeta se mira al espejo de un modo más verdadero:

Concédeme oh ciudad de la utopía
que nada borre tu imagen húmeda a las seis de la tarde [...] ⁴²

41 “U–svícnu” en *ibid.*, p. 14.

42 “Extremaunción” en *ibid.*, p. 18.

Quisiera insistir en el hecho de que ninguna ciudad mexicana aparece nombrada en los poemas de Gaspar Aguilera; también quiero insistir en la ausencia de secuencias descriptivas: sólo una cierta atmósfera, los nombres que ruedan entre los poemas y las emociones dilapidadas por el locutor poético le indican a quien lee que se encuentra frente a una ciudad con determinadas características. Lo más importante ocurre dentro del poema y fuera del paisaje: en el ánimo del viajero. Con esa perspectiva, los textos de Gaspar Aguilera quieren ofrecer una constancia del conocimiento adquirido y, por lo mismo, de alguna manera, se convierten en la inminencia de Ítaca, en el instrumento empleado por Odiseo para hablar con Penélope después de matar a los pretendientes. Si la imagen del viajero griego le conviene al poeta de Parral, es porque su viaje nunca tiene reposo y porque, seguramente, terminará convertido en salmón, viajero incansable y dispuesto a ascender en contra de la corriente, tal como el mito afirma que le pasó a Odiseo en el transcurso de su último viaje. Si Ítaca es el pretexto para viajar durante diez años en *La Odisea*, el poema y el regreso a Parral–Morelia es el de Aguilera Díaz.

Aparte del énfasis en la nostalgia (la de Tarkovsky y la de Odiseo), el autor confiesa su admiración y amor por una localidad a través de la idea del merecimiento, la cual se expresa en dos momentos distintos del poemario; la primera, alrededor de Praga:

Ante tanta ruindad y tanta desesperanza
el mundo se merece una ciudad como Praga⁴³

Esta ciudad gótica y barroca, con su Reloj de los Turcos y el Palacio de los Defenestrados, que posee la Plaza de san Wences-

43 "Confesiones" en *ibid.*, p. 22.

lao, el Castillo y el teatro donde Mozart estrenó *Don Giovanni*, y fue sede de una primavera que luchó contra los tanques del socialismo “real”, se convierte, desde los ojos de Gaspar Aguilera, en indicio de lo más elevadamente humano en medio de la ruindad y la desesperanza: vista así, Praga se convierte en milagro que borra los pecados del mundo, lo cual le da al autor una especie de franciscanismo que le permite englobar a todo el orbe en un abrazo amoroso y, otra vez, afirmar un apego sin rencores, como el que Lot opone a la furia de Yahvé, pues, para aquél, la suma de todos los pecados es motivo insuficiente para justificar la destrucción de Sodoma o de la Tierra. En otro poema, el autor expande la misma idea pues, lejos de insistir en el mérito como algo exclusivo para Praga, lo amplifica como algo que también puede ser propio de Viena, y en esa coincidencia es que se aprecia que para él cada ciudad es individual y amable, el posible barrio de la ciudad arquetípica, indicio de la esencia buscada en las demás ciudades:

Por esta grava blanca
paseó Trakl su angustia por el mundo
exiliado en su propio destino
conoció una versión del sombrío paraíso
que vio estallar en 1914
en sus profundas caminatas oyó decir:
“ese trashumante
que halaga y reniega
de una maravillosa ciudad
que no merece...”⁴⁴

44 “Mirabel y el ocaso” en *ibid.*, pp. 32–33.

Entre Viena y Praga, ciudades paralelas y casi gemelas, habitadas, visitadas y bienamadas por Mozart y Beethoven, lugares que sirvieron para la deambulaci3n de Schubert, Grillparzer, Rilke, Kafka, Meyrink y Kundera, lo que se queda prisionero es el coraz3n del poeta, maravillado por ciudades milagrosas como las del Este europeo: el locutor de los poemas est1 dispuesto a aceptar con magnanimidad y asombro la geografía de una ciudad con la misma viveza con que acepta la geografía del cuerpo femenino, pues así lo confiesa en uno de sus primeros poemas, a través de las certidumbres de un coraz3n dispuesto a creer y aceptar ilimitadamente:

A veces
como hoy
me siento un miserable hijo de familia [...]
un humilde lector de poesía desordenado y terco
un amante potencial y crédulo de todas las mujeres que
conozco
con la única certeza de mi optimismo histórico⁴⁵

Es en el amor potencial y crédulo, mencionado en el penúltimo verso, donde parece asentarse el espíritu totalizador, ecuménico y casi panteísta de los poemas de Gaspar Aguilera: en toda ciudad hay revelaciones, Praga es una consolaci3n frente a la desventura y todas las mujeres son dignas de amor (no obstante que, por mera cuesti3n estadística, sea inevitable lo dicho por Arturo Trejo Villafuerte: “las mujeres que no han sido mías son más numerosas que las arenas del mar”). Escribí la palabra “panteísmo” y me corrijo: con Aguilera Díaz debe hablarse de

45 “Diario” en *id. Informe de labores*, p. 3.

panurbanismo y filopanginia: por allí deambula lo que él mismo llamó su “optimismo histórico”. Si todo cabe en la amplitud de su corazón y su poesía, debe insistirse en la condición integradora de su obra: todo se incluye y nada se excluye: se ama a todas las mujeres a través de una sola y viceversa, se está en todas las ciudades a través de una sola y viceversa... por lo mismo, también la literatura cabe en sus poemas, como en “Rabbi Löw”, poema de homenaje a Borges, Gustav Meyrink y el tema del gólem, tan inseparable de los mitos praguenses:

Bajo el dorado canto de los cuervos
ensordece el silencio de las tumbas
[...] Judá León preside esta elocuencia que sobrecoge el alma
la ciudad abreva en este espacio su energía

Ahora
el simulacro alzó los soñolientos
párpados y vio formas y colores
que no entendió, perdidos en rumores,
y ensayó temerosos movimientos
y un temblor parecido al hechizo
atrapa al que contempla al Gólem
[...] Una mujer llora sin pudor ante tanto misterio⁴⁶

Poco afecto a los juegos metaliterarios y de intertextualidad, este poema llama la atención por la manera como Gaspar Aguilera entremezcla algunos versos de “El gólem”, de Borges, con versos propios, para recrear una atmósfera misteriosa, repleta de evocaciones nocturnales: la sinagoga, el cementerio, la noche,

46 “Rabbi Löw” en *id. Diario de Praga*, pp. 15–16.

la criatura artificial hecha con barro y con palabras que la reviven o la destruyen, según se inserten en su boca las tablillas con las palabras “*emet*” (vive) o “*met*” (muere). Como ya es característico en él, establece una cierta distancia con la acción descrita e incorpora al contemplador mediante la imagen de un “temblor parecido al hechizo”. Si es cierto que, de todos los poemas del libro, éste es el que se regodea en una mayor atmosferización, no debe dejar de señalarse que la imagen central del texto es ambigua: solamente lo que los ojos hayan podido retener en el breve lapso de un parpadeo y la certeza de un saludo a Borges y Meyrink, el rescate de un mito praguense y la infinita piedad por esa criatura que inventó Judá León, con el cual agregó al universo “otra causa, otro efecto y otra cuita”.

Aparte de lo no dicho o de lo eludido (paisaje desde una postal, arquitectura, descripciones exhaustivas), ¿podría señalarse alguna otra razón por la que Praga puede volverse una ciudad íntima, una ciudad para la memoria? Es posible que la clave menos monumentalista se encuentre entre las líneas de “Salve, oh César!”, donde Gaspar Aguilera regresa a sus obsesiones y al rechazo por lo más evidente para apropiarse de un lugar, de acuerdo a lo expresado por Lawrence Durrell: “una ciudad se convierte en un mundo cuando se ama a uno de sus habitantes”⁴⁷:

Guárdate forastero
que más de seis siglos fueron testigos
de ese beso acariciante
que prodigaste entre muros amarillos y escaleras desgastadas
de la célebre Universidad Carolina de Praga⁴⁸

47 Lawrence Durrell. *El cuarteto de Alejandria*. Clea. 5ª. ed., trad. del inglés por Matilde Home. Sudamericana, Buenos Aires, 1975. p. 237. (Horizonte)

48 Gaspar Aguilera Díaz. “Salve, oh César!” en *op. cit.*, p. 21.

A fuerza de insistir en la pareja, la mujer y el erotismo como elementos que construyen la relevancia de una ciudad, además de los asombros de piedra y río que la edifican, el hecho de intercalar escenas y sugerencias eróticas en los poemas de ambiente urbano hace que el libro vaya imponiendo su estructura ramificante en el ánimo del lector: por un lado, como todo buen ejemplar aguileresco que se precie de serlo, los epígrafes son notables y abundantísimos, ya sea al principio de la obra o al inicio de cada sección, como si el poeta quisiera ofrecer claves de lectura, homenajes, lecturas complementarias y un museo de objetos verbales que le gustan para viajar a través de un libro; por otro, la primera parte, “Diario de Praga”, nunca abandona los límites de la ciudad escogida, cosa que sí ocurre en la segunda, “FloreCIMIENTO del otoño”, que se ocupa de Salzburgo y Viena. La tercera, “La seducción y el fuego”, comienza a ser mucho más insistente en los temas carnal y amoroso, y parece despedirse del esquema viajero de la obra mediante una rápida alusión a Londres, Florencia y La Habana, pues desde el cuarto poema, “De nuevo Las Termópilas”, se abandona el tema del viaje y se da paso, propiamente, al asunto erótico. La cuarta sección, “Los lienzos del deseo”, se concentra en el amor y la pintura, como antes, en otros libros, su autor se había regodeado con la fotografía, el jazz y el blues. La quinta y última parte, “Aforismos apócrifos”, es, literalmente hablando, una colección muy breve de pensamientos aforísticos. Así, pues, “Diario de Praga”, “FloreCIMIENTO del otoño” y “La seducción y el fuego” son secciones en las que la protagonista es la ciudad (las ciudades), a través de escenas o imágenes que la reconstruyen desde diversas percepciones, aunque se intercalen varias menciones sexualizadas como en los poemas “Descripción de Sylvie”, “Jardín de Invierno” o “En la fortaleza de Hohensalzburg”. En “La seducción y el

fuego”, pues, el tema amoroso irrumpe desde ese magnífico poema llamado “De nuevo Las Termópilas”:

Han pasado esta noche
los 150 000 guerreros de Alejandro Magno
400 000 hombres comandados por el feroz Atila
4 000 nobles de Atahualpa
y han dejado el vestigio sangriento de su poderío
su admirable arrojo

pero ninguno
—con todo y su violento estrépito—
ha sido más devastador
que tu sombra tibia y cruel sobre esta hoja
y la blancura persistente del amanecer⁴⁹

La misma noche que ampara a las hordas y ejércitos que concitan la desolación es aquella en la que una presencia femenina, sugerida metonímicamente a través de su propia sombra —tibia y cruel— sobre la hoja en la que se escribe el poema, ha dejado sobre ésta un rastro devastador. No es accidental que la blancura de la hoja se parezca a la del amanecer mencionado en el último verso, a la de las sábanas y a la de la piel. Como a Gaspar Aguilera lo complace la ambigüedad, esa fantasmal presencia femenina (sombra, ella misma, y tan espectral como las sombras de los ejércitos) está caracterizada por dos adjetivos antitéticos: ‘tibieza’ y ‘crueldad’. Sin embargo, la devastación no es una consecuencia exclusiva de la sombra tibia y cruel, sino, también, de ‘la blancura persistente del amanecer’. El poema

49 “De nuevo Las Termópilas” en *ibid.*, p. 45.

parece estar dirigido hacia dos significados contradictorios: uno, de lectura “feliz”, en el que los adjetivos ‘tibia y cruel’, sumados a la devastación y al amanecer, aportarían un significado opuesto a lo que se expresa, como una litote donde el grado de ‘exterminio’ es una ponderación invertida, una manera al revés de expresar esa derrota victoriosa de la batalla entre los cuerpos, sobre el campo de la cama; el segundo, de lectura “infeliz”, se apega mucho más al nivel superficial del sentido: la blancura del amanecer es un trasunto de la blancura de la página, sobre la cual debe inscribir el poeta las reverberaciones de la blancura de un cuerpo que no estuvo dispuesto al amor, de donde se deduce su carácter tibio y cruel: la noche se fue en blanco y, en soledad, el locutor poético añora a la ausente desde las devastaciones que produjo. Entre ambas lecturas, ¿cuál es la buena? Me temo que Gaspar Aguilera prefiere que el lector lo decida, independientemente de que el lector que es él tenga su particular versión del poema. Por otro lado, recuperar el tema de Leónidas y la batalla del Paso de las Termópilas contra los persas sólo ayuda a aumentar las incertidumbres, pues debe recordarse que el jefe militar espartano logró detener en ese punto geográfico a un ejército varias veces superior en número, merced a la estrategia de organizar a sus soldados por parejas, de manera que el amor y el deseo los hiciera más feroces a la hora de defender el paso. La victoria, la batalla y las parejas son rumores que le dan un sentido adicional al texto, pero no lo definen por completo: sólo quedan sobre él los colores blancos del alba, de la página, de una mujer tibia y cruel...

En el viaje erótico planteado por Aguilera Díaz, él vuelve a sus tonos y temas usuales, pero con una mayor madurez expresiva: siempre están en sus textos la suavidad y la ternura entreverados con una amable ironía que nunca llega al cinismo, un leve acento escéptico que no se convierte en amargura y una inequi-

voca elegancia para sugerir los encuentros carnales, pues así como el poeta no describe las ciudades a la manera del costumbrismo decimonónico, tampoco se demora en retratos femeninos ni en descripciones entusiastas de los cuerpos amados. Dentro de su contención característica, es interesante la aparición, en dos ocasiones, del epíteto de la Maga: “Apariciones del otoño I” y “Modigliani y la Maga se encuentran en abril”. Aparte de las resonancias de Cortázar y *Rayuela*, pareciera que Gaspar Aguilera juega con un código *à deux* en el que sólo una mujer, que el público quisiera real e involucrada, puede entender directamente el juego que se le propone, al margen de que el lector más ajeno quisiera imaginar la idealización de esa parte del universo femenino que Julio Cortázar cuajó, tan afortunadamente, en el personaje uruguayo de su novela. Estas suposiciones no pretenden pasar por biografismo barato sino que se fundan en algunos anacronismos que las toleran, como el hecho de entremezclar a Modigliani, muerto en 1920, con la Maga –Alicia–, el personaje cortazariano nacido para el público desde 1963. Dejando de lado tales especulaciones, el poema de “Modigliani y la Maga se encuentran en abril” también es interesante porque muestra una faceta relativamente original del escritor respecto a sus textos amorosos: en lugar de atenerse a la expresión en primera persona para hablar de (o con) una segunda, el locutor poético de sus textos opta por no ser siempre el protagonista de la historia que profiere pues, en muchas ocasiones, sólo es un testigo privilegiado que presencia una escena de amor y presta su voz para perpetuarla. Sin embargo, ésta sólo puede ser otra de las inteligentes máscaras de Aguilera Díaz: la mitad de la sección “La seducción y el fuego” es de tema amatorio y, en ella, el locutor del poema habla por sí mismo; “Los lienzos del deseo” se organiza sobre idéntico asunto, pero éste se disfraza con referencias pictóricas, traducción sutil de las zozobras y venturas del yo

poético a través de la interposición de Modigliani, Mantegna, Bachmann, Turner, Matisse y Klimt:

Bajo el cuarto menguante
y la diosa de piedra
Amadeo descubre con asombro
la piel que nunca tuvo en sus modelos
La fiebre lo enloquece:
el cuerpo que descubre
le ofrece otra textura
de la mujer que inventa a la ciudad

Exiliado en su pasión y fuego
sabe que la necesidad de cercanía
(después de probar esa piel del desastre)
se convierte en un vicio insoportable

Embriagado por el azar violento
fijará sobre un diván magenta
el reposo desnudo
en el lienzo fatal de la memoria⁵⁰

Algo de lo más interesante de este poema es la manera como se integran los paisajes urbano y femenino en el último verso de la segunda estrofa, y cómo la Maga, mujer cortázar y mujer modigliani –pero, en primer término, mujer aguilara– que supera a las modelos reales del pintor (quien “[...] descubre con asombro / la piel que nunca tuvo en sus modelos”), se convierte en una suerte de encarnación del absoluto femenino. Con una solución muy

50 “Modigliani y la Maga se encuentran en abril” en *ibid.*, pp. 66–67.

original, aunque no exenta de reminiscencias dantescas, Gaspar Aguilera propone que, ante ella, Modigliani decide pintar su “re-
poso desnudo / en el lienzo fatal de la memoria”, lo cual quiere decir que el poeta no pretende recomponer la génesis del célebre *Desnudo reclinado*, de 1917, ni sugiere que la mujer aludida sea una de las modelos de Amadeo, sino que el único recurso del pintor ante la desmesura de la persona vista y conocida, “(después de probar esa piel del desastre)” es guardarla en su memoria, instante privilegiado que, con mayor maravilla, Aguilera Díaz traslada a la página del poema. No es sorprendente el insoportable vicio de Modigliani después de conocer a la Maga en el texto comentado si se rememoran algunos versos de “Apariciones del otoño I”, donde se comprueba que al locutor poético le ocurrió lo mismo y que éste se desdobra en el pintor italiano:

Maga definitiva
alimenta esta pasión acumulada
bajo la llameante canción del otoño
implanta tu imperio de luz en este reino⁵¹

El final de *Diario de Praga* es una pequeña serie de ocho brevísimos “Aforismos apócrifos”, que funcionan como una síntesis del poemario y, más aún, si se piensa en las estructuras musicales –tan caras y cercanas a Gaspar Aguilera–, como una coda en la que los temas del amor, la soledad, el tiempo y el desamparo son los ejes dominantes. En ellos, el tono deja de ser juguetón y desabrochado, el poeta se vuelve más grave y taciturno, y los textos apuntan a un balance serio, algo escéptico, más bien desapasionado y severo, como si la forma aforística se hubiera apoderado

51 “Apariciones del otoño I” en *ibid.*, p. 46.

de los últimos acordes del poemario. Sin embargo, siguen siendo de la misma sustancia de los textos que se han recorrido previamente y el poeta que los escribe sólo muestra otra cara de su personalidad literaria. En todo caso, la última sección pareciera querer decir que todos los puertos recorridos por el inventario personal del autor son asunto muy serio, aunque, a veces, sean motivo de fiesta y regocijo. En el último de los aforismos se encuentra una declaración en tal sentido pues, además, expone uno de los tres demonios contra los que lucha la poesía aguileriana: la soledad, el silencio y el olvido:

Contra la soledad
no hay resquicio seguro
ni tiempo solidario⁵²

Cuando termina el viaje por la Praga de Gaspar Aguilera, el lector puede preguntarse si se ha conocido la ciudad real o sólo un artificio creado por el poeta: eso no importa. El lugar que él ha recobrado poéticamente se yergue en cada poema, con sus puentes, cisnes y mujeres, con sus palacios y su río, y desde cada texto se tiene la certidumbre de algo mejor que un mapa: la manera como la sensibilidad de un viajero con optimismo histórico lo tiene totalmente predispuesto para descubrir las mejores cosas en toda población y persona que conozca. Como en el caso de las *Ciudades invisibles*, de Calvino, esta Praga es más real porque sus palabras la erigen y exponen frente a nuestros ojos, haciéndonos mirar cosas que otros viajeros –y, con seguridad, los mismos praguenses– no han descubierto, dándole una condición que sólo adquiere a través de esos leves instrumentos

52 “Contra la soledad...” en *ibid.*, p. 80.

que se devanan contra el olvido. Desde la perspectiva comentada, puede asegurarse que, más que un descubridor, él es un conspicuo y amoroso inventor de Praga, cuya provechosa guía se parece más a la de Virgilio que a los catálogos del señor Michelin. Así, con el mismo cuidado con que el poeta de Mantua condujo a Dante por los distintos caminos de su viaje ultramundano, el poeta de Parral lleva al lector hacia los mejores puertos conocidos por su corazón: este recinto de los afectos del artista es, por cierto, una de las geografías mejor exploradas por quien se decide a viajar con él desde sus libros, aparte de la de Morelia, la cual es visitada en ausencia y por contraste. Al término de la lectura de cualquiera de sus poemarios, no es insólito tener la firme convicción de que, ante tanta ruindad y tanta desesperanza, el mundo se merece una poesía como la de Gaspar Aguilera Díaz.

JOSÉ ROSAS MORENO:

QUEHACER Y OLVIDO

José Francisco Conde*

Suele decirse que la historia se repite; que su movimiento es cíclico. Y si comparamos el fin de la centuria pasada con el fin de la presente, veremos cómo se parecen asombrosamente. El afán de poder y los movimientos armados con fines de reivindicación social encuentran su caldo de cultivo en la obcecación de unos y en la desesperación de los otros. El resultado es uno solo: pobreza, corrupción, inseguridad... Un todo que se contrapone a la acumulación de la riqueza en unas cuantas manos que, sin el menor pudor, exhiben sus alianzas con las clases dirigentes para mantener al país en la inopia. La educación, la salud y la asistencia social son pretextos para el desvío de los fondos públicos. Y todo se sigue decidiendo desde el centro del país para confirmar la etimología de provincia: los vencidos. Una ojeada al fin de siglo pasado, y a uno de los autores que en ese contexto emprende su proyecto vital, posiblemente nos obligue a una nueva reflexión sobre nuestra historia.

Desde la consumación de la Independencia hasta la instauración de la República, en 1867, nuestro país se debate en la in-

* Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

certidumbre de las guerras civiles y en la injusticia de las invasiones extranjeras. Los hombres del siglo XIX tuvieron que combinar sus preocupaciones por el arte con la defensa de su territorio y con la seguridad de sus convicciones políticas. Siglo de suyo complejo, necesita más que buena voluntad para su comprensión; y, sobre todo, una mirada despojada de prejuicios para entender cómo se articula con el actual, ahora, a fines del milenio.

El siglo pasado ve nacer y morir el sueño imperial de Agustín de Iturbide y contempla la desmesura de Santa Anna; asimismo ve entronizarse otro remedo imperial: la paz de los fusiles y la dictadura de los “Científicos” durante el régimen de Porfirio Díaz. Pero, también, este mismo siglo ve surgir el esfuerzo por crear un arte nacional que refleje la naturaleza, las costumbres, la sensibilidad, la geografía y la historia de los mexicanos.

Después de la invasión estadounidense, probablemente el decenio más tempestuoso del siglo XIX haya sido el que va de 1853 a 1863. En esta década se suceden la dictadura de Santa Anna, la Revolución de Ayutla, el gobierno de Comonfort, las revoluciones reaccionarias, la Guerra de Reforma, los dos años de administración constitucional y la invasión francesa.

A partir de este momento se van a radicalizar las posturas de los bandos que ilustran la historia de la décimonovena centuria: liberales y conservadores. La definición del momento no importaba —realistas contra insurgentes; mochos contra jacobinos, etcétera—, lo cierto es que estas dos tendencias llenaron las luchas políticas, religiosas y culturales del siglo anterior.

Y no es sino hasta 1867, en el momento en que se restaura la República, cuando el llamado a la concordia domina la vida pública de México. Las guerras han terminado y es tiempo de construir. Lo es también, entonces, en el ámbito de las letras, pues si hubo una verdadera concordia, ésta se dio en las páginas de *El*

Renacimiento, que comienza a publicarse en 1869,¹ donde Ignacio Manuel Altamirano llama a todos a colaborar, sin que importara de qué lado hubieran luchado. Así, conviven liberales y conservadores en un proyecto común enunciado por Altamirano: mexicanizar la literatura.

A partir de ese año –1869– la paz se consolida, y con ello, también muchos proyectos de cultura y educación: se profundiza en los estudios de literatura mexicana, se funda la Academia Mexicana de la Lengua, se instituye el Liceo Hidalgo con lo que quedaba de la Academia de Letrán, se funda la Normal para Señoritas, etcétera. Hasta la primera reelección de Díaz había libertad de prensa y el hacer cultural tuvo un amplio desarrollo. Quizás hasta ese momento justamente no había distinción entre literatura popular y literatura culta. Es posible que eso se haya debido al conocimiento que tenía la gente de sus autores, a la verdadera *popularidad* de poetas y escritores. Además, debe pensarse que, en muchas ocasiones, los versos eran una forma de lucha, como “Adiós mamá Carlota” y “Los cangrejos”, esta última entonada por el contingente de Díaz a su entrada en Querétaro.

Durante el decenio del 53 al 63 apareció un grupo de poetas que, como los que los precedieron, dividía su talento entre la política, la guerra y la poesía; y todos eran fundamentalmente liberales: Leandro Valle, Juan Díaz Covarrubias, Juan y Manuel Mateos, Juan y Ramón Valle, Vicente Riva Palacio, José Rivera y Río, Julián Montiel, Alfredo Chavero, Juan de Dios Arias, José María Ramírez, Eduardo Ruiz y José Rosas Moreno.² Altamirano decía que esta generación era más audaz que la anterior,

1 Carlos González Peña, *Historia de la literatura...*, p. 185.

2 Ignacio Manuel Altamirano, *La literatura nacional*, t. I, p. 271–272.

y que estaba unida por la idea democrática y por el odio a la tiranía y al fanatismo.³ Y como había nacido en el centro de los tiempos de lucha, se comprometió con ella: una generación que fue acaudillada por Ignacio Ramírez, Guillermo Prieto y el propio Altamirano.

En cuanto al estado general de las letras, la prosa estaba regida por el magisterio de Altamirano. Se cultivaba la novela regionalista y costumbrista; y, con mucha frecuencia, la oratoria parlamentaria que, en una de las modalidades de la época, fue llevada a la prensa escrita. Entonces menudearon los artículos encendidos y la participación de los escritores en la cosa pública. Pero Altamirano entendió bien la función del periodismo, y su prosa se constituyó en paradigma de buena escritura. Antes de la llegada de los primeros modernistas, nadie escribía tan bien como Altamirano. Inclusive Manuel Gutiérrez Nájera le rinde homenaje de reconocimiento al magisterio del escritor, cuando éste parte para Italia.

El teatro tenía que sufrir, además de los problemas referidos a la actividad política —lo que dejaba poco tiempo para la creación—, el problema de la escasez de escenarios, la invasión de obras extranjeras y, sobre todo, la competencia de las compañías de zarzuela y la llegada del *can can*, que acaparaba al público; y si a esto aunamos el poco presupuesto, el panorama no era muy halagador. Sin embargo, hubo notables esfuerzos al respecto, y tuvieron buen éxito las obras de Fernando Calderón e Ignacio Rodríguez Galván; además hubo un dramaturgo que gozó de notable popularidad: José Peón Contreras.

Algunos actores españoles fundan sus compañías y representan obras con más o menos fortuna. Pero el año que va de di-

3 *Loc cit.*

ciembre de 1875 a diciembre de 1876, se ponen obras de 43 autores mexicanos —entre ellas *Sor Juana Inés de la Cruz* y *El pan de cada día*, de José Rosas Moreno—. La compañía era la del actor español Enrique Guasp de Pérís, que contaba con 300 pesos mensuales de subvención gubernamental. Este hecho trajo como consecuencia el ir formando un público para los dramaturgos, lo que hizo que el crítico Azcárate, en el *Eco de ambos mundos*, escribiera que Guasp era el fundador del teatro mexicano. Altamirano lo desmiente y anuncia la publicación de su *Dramaturgia mexicana*. Esta obra registra 340 piezas de autores mexicanos, de 1821 a 1875, casi todas representadas. De cualquier manera —dice Reyes de la Maza— en ninguna temporada teatral se habían representado tantas obras de autores mexicanos, excepción hecha del teatro de revista de los años veinte y treinta.⁴

En cuanto a la poesía, es bien sabido que nuestros románticos no fueron muy audaces. Los poetas, de hecho, nunca negaron el neoclasicismo; antes bien, siguieron una postura ecléctica que consideraba la inspiración y el estudio. Deja de cultivarse la poesía bucólica y narrativa y se busca instaurar una con aspiraciones metafísicas; además, se enfatiza el gusto por el paisaje y se busca la metáfora sorprendente y el verso musical. Estas vertientes van a dominar el siglo XIX mexicano, aunque este nuevo verso sea tachado por los tradicionalistas de vulgar y gongorino.

Los temas más frecuentes son, estadísticamente, el elegíaco, el amoroso y el didáctico, en los que siempre está presente una mujer inventada; asimismo, es reconocible esta poesía por los símbolos tomados de la fauna y la flora —mariposas, abejas, colibríes, violetas, nomeolvides— que hoy nos suenan obsoletos.

4 V. José Francisco Conde Ortega, *Dramas románticos*, p. 22 y ss.

En general, la poesía mantiene un tono menor inundado de melancolía ante el desencanto o la duda; el erotismo no es plenamente asumido —o cuando menos no tiene el sentido moderno— y solamente se insinúa para dirigirse a mujeres ocultas en el anonimato o disfrazadas por el uso de iniciales o nombres literarios —Lesbia, Itumela, Déltima, Delia—.

En cierto modo es explicable el afán de cambiar los escenarios medievales por autóctonos, pero muchas veces el resultado es artificial. Sin embargo, deben destacarse voces que agregaron acentos originales a la poesía: la duda blasfema de Manuel Acuña; los monólogos de Justo Sierra y Luis G. Urbina; el humor de José Tomás de Cuéllar; la capacidad descriptiva de Altamirano; el erotismo —ahora sí en el sentido moderno— de Manuel M. Flores; la sinceridad de José Rosas Moreno.

José Rosas Moreno, fiel a su tiempo, presenta un romanticismo atemperado en lo literario y sin dudas en lo político.⁵ No hay que olvidar que, en términos generales, los escritores conservadores en lo político también lo eran en lo literario, en tanto que los liberales eran románticos. Sólo que no se debe perder de vista que los matices —excepciones que ponen a prueba la regla— son tan claros que hacen temblar a toda generalización apresurada. No obstante, la división propuesta a la mitad de este párrafo, nos sirve para acotar el campo, para situarnos sin sofocos en un espacio manejable.

Rosas Moreno nació en Lagos de Moreno, Jalisco, el 14 de agosto de 1838, aunque Altamirano da como fecha el 13 de agosto. Y muere, en la misma ciudad, el 13 de julio de 1883. Sus padres fueron don José Ignacio Rosas y la señora Olalia Moreno. Cuando tenía 6 años de edad, la familia se trasladó a León, Guana-

5 Carlos González Peña. *Op. cit.*, p. 198.

juato, y ahí cursó sus estudios primarios el autor de *Ramos de violetas*. Después, en la ciudad de México, ingresa al Colegio de San Gregorio.

Desde muy joven se dedicó a las letras y participó en política. Como ya se dijo, fue liberal, y conoció la cárcel y la persecución. Después de la restauración de la República, fue varias veces diputado al Congreso General y ocupó modestos puestos públicos. Su actividad literaria fue continuada y su esfuerzo se encaminó en varias direcciones. En León fundó los periódicos *El tío Canillitas*, *La madre Celestina*, *La educación* y *El álbum literario*; y en la capital de la República, *La edad infantil* y *Los chiquitines*.

Como dramaturgo tuvo considerable preocupación estética. Su drama en verso *Sor Juana Inés de la Cruz*, representado en 1876, es, según crónicas de la época, algo de lo mejor que se haya representado. Se habla de la vibración apasionante que tiene la heroína y de la fluida versificación.⁶ Escribió dos comedias: una sátira en prosa, *Los parientes*, y otra, de costumbres, en verso, *El pan de cada día*. De esta obra se ocupa Alfredo Bابلot en *El federalista*, en una nota fechada el 10 de julio de 1876, donde el articulista le reprocha a Rosas Moreno su mala utilización de la técnica teatral y lo forzado de las situaciones, pero le alaba su versificación y el relato del pollo afrancesado, fácilmente reconocible “entre los que se ostentan en Plateros o en las cantinas”. El articulista agrega que esa obra no agrega nada a la bien ganada fama del autor.

Rosas Moreno también escribe el sainete en verso *Un proyecto de divorcio* y el drama *Nezahualcóyotl, el bardo de Aculhuacán*. El sainete sí se publicó, pero las otras obras, no. Escribió también *Flores y espinas*, representada en Guanajuato en 1861

6 *Ibid.*, p. 228.

y en 1866; *Nadie se muere de amor*, también en Guanajuato en 1862; *Una mentira inocente*, en el mismo lugar al año siguiente; *La mujer de Santibáñez* y *La mujer de César*, de las que afirma Altamirano que fueron representadas con gran éxito. A Rosas Moreno se le debe el serio empeño del teatro para niños. Escribe *El año nuevo*, una alegoría en verso, y dos obras más que se publicaron en 1872: *Una lección de geografía* y *Amor filial*.

Tal parece que la mayor fama la ganó Rosas Moreno en el terreno de la poesía lírica. En este campo es un poeta sin grandes pasiones, apacible; su tono no es muy elevado y no tiene gran inspiración, pero versifica con fluidez y corrección y se expresa con claridad. El libro que es una referencia obligada y del que se puede conseguir alguna edición es *Ramo de violetas*. Sus características principales son la temura y la delicadeza. Los críticos coinciden en que el libro citado es el mejor del poeta. Fue publicado en 1891.

No obstante, la fama de Rosas Moreno se debe en gran medida a sus fábulas. Quizás por su temperamento bondadoso y sencillo fue que se dedicó a los libros para niños. Es vasta su producción en este apartado: *Amigo de los niños*, *Ciencia de la dicha*, *Libro de la infancia*, *Libro de oro de los niños*, *Manual de urbanidad*, *Recreaciones infantiles*, *Un viajero de diez años*, *Compendio de ortología*, *Devocionario poético de los niños* y *Nuevo libro de segundo*. A finales de su vida escribe *Libro para mis hijos*, obra que conmovió a los críticos de su época. Altamirano le dedica encendidos elogios y lo juzga libro de lectura indispensable.⁷

Por otra parte, las *Fábulas* de Rosas Moreno también fueron bastante celebradas. Altamirano le dedica un extenso prólogo cuando se publica el libro, y hasta Francisco Pimentel, el más

7 Ignacio Manuel Altamirano. *Op. cit.* t. II, p. 63.

acerbo crítico de los románticos, lo elogia. El libro fue aceptado para que lo utilizaran los niños en la escuela. Altamirano y Pimentel coinciden en apreciar en el libro la elevación, la honestidad, la bondad y la corrección en el verso.⁸

La muerte sorprendió a Rosas Moreno pobre y lleno de deudas. El dinero que pudo haber utilizado como patrimonio de sus hijos, puesto que sus *Fábulas* era libro de texto, se quedó en poder de su editor.⁹ De hecho, Rosas Moreno nunca pudo gozar de los beneficios de su producción; acosado por la necesidad, tuvo siempre que vender sus derechos al editor, derechos por los que tanto luchó Juan de Dios Peza.

La muerte del poeta fue recibida con algo más que indiferencia por parte de la prensa. Tal parece que sólo Altamirano —y dos notas que el mismo autor de *Clemencia* comenta— se ocupa del poeta lagunense.¹⁰ Altamirano publica una nota dolorosa en honor de Rosas Moreno; recuerda su trayectoria y hace un análisis de su obra pleno de mesura y conocimiento. Sobre todo, Altamirano no olvida que la vida de Rosas Moreno fue difícil, como la de casi todo escritor en nuestro país.¹¹

Parece ser que a José Rosas Moreno lo fue minando el desengaño. Particularmente el desengaño por el silencio con el que era recibida su obra. Como poeta quería ser reconocido. Y con Juan Valle, “el Milton de Guanajuato”, como lo llamaba Altamirano, pensaba que vendrían mejores días cuando triunfara la República; entonces los poetas y las letras serían apreciados con plena justicia. Por eso, cuando ve morir a su amigo en la cárcel, el desengaño le hace decir:

8 De hecho, el mismo Altamirano cita a Francisco Pimentel. V. *Ibid.*, p. 57.

9 *Ibid.*, p. 59.

10 *Ibid.*, p. 43 y ss.

11 *Loc. cit.*

La sombra que a tus ojos
fatídica envolvía,
por la muerte se mira disipada,
y hoy contemplas con ávida mirada
la patria de la paz y la alegría.
En tanto, yo entre abrojos
que honda ansiedad me inspiran,
voy cruzando el desierto tristemente,
sin hallar ni una palma, ni una fuente...
¡Ay! ¡Infelices los que aquí suspiran!

Si la calumnia impura
vuelve a ultrajar tu nombre:
si no hallas ni una flor, ni una plegaria,
¿qué te importa en la tumba solitaria?
¿Qué importa aquí la ingratitud del hombre?
Dará a la edad futura
la patria tu memoria,
pues ella te ama porque fue tu amante,
y hoy alumbra tu frente ensangrentada
el espléndido rayo de tu gloria.¹²

Le pesó la ingratitud del olvido. Rosas Moreno vino a la ciudad de México en 1868 y se integró a las veladas literarias.¹³ Altamirano afirma que Rosas Moreno representa una notable personalidad en el ámbito literario y que, por lo tanto, merece una adecuada atención. Rosas Moreno fue un combatiente y un iniciador. Como un hombre y un poeta de su tiempo, supo inter-

12 *Ibid.*, p. 47.

13 *Ibid.*, p. 45.

pretar las necesidades artísticas y de acción que eran necesarias, sobre todo cuando no se sabe ser refractario a las nuevas ideas. José Rosas Moreno fue educado por una familia piadosa y fue un creyente sincero; sin embargo, la causa liberal que adoptó fue, también, una razón para vivir.

Gonzalo A. Esteva lo retrata así en 1881:

Un anciano de cabellos canos, de luenga, descuidada y blanquecina barba, de ojos huraños y hundidos, de demacrado y escuálido semblante, de encorvado talle y de humilde y desaliñado traje (...) su voz era apagada, lenta y balbuciente. Anduvo y parecía que sus piernas se negaban a conducir aquel cuerpo macilento. Sus manos temblaban. Costábale trabajo coordinar las ideas a su entendimiento tan claro en otros días. Era como el cadáver galvanizado de sí mismo. Acababa de levantarse del lecho en que le había tenido postrado una dilatada y penosa enfermedad...¹⁴

El poeta tenía 43 años. Muere dos años después.

Al silencio de aquellos días ha seguido otro peor: el olvido. Hoy el poeta parece ser una más en la nomenclatura de las calles de la ciudad, o una página más en los libros de texto. Es necesario que sus obras se pongan en circulación para que todo el mundo las lea, las leamos. A nadie le hará daño conocer la obra de uno de los hombres del siglo XIX que más nos han ayudado a entender este caótico, desencantado fin de siglo que nos está tocando vivir.

14 Citado por Altamirano en *ibid.*, p. 61–62, aunque el autor de *Clemencia* se refiere únicamente como “Marcial” al autor de la nota luctuosa.

BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA

- Altamirano, Ignacio M. *La literatura nacional. Revistas, ensayos, biografías y prólogos*. 3 tomos. México, Porrúa, 1949. (Col. de Escritores Mexicanos, 52, 53 y 54)
- Conde Ortega, José Francisco. *Dramas románticos (1830-1886)*. México, CNCA, 1994. 228 pp. (Teatro mexicano, historia y dramaturgia, XIV)
- González Peña, Carlos. *Historia de la literatura mexicana*. México, Porrúa, 1975. 355 pp. (Col. "Sepan Cuántos...", 44)
- Henríquez Ureña, Pedro. *Estudios mexicanos*. México, FCE/SEP, 1984. 586 pp. (Lecturas mexicanas, 65)
- Magaña Esquivel, Antonio. *Teatro mexicano del siglo XIX*. México, FCE, 1982. 573 pp. (Letras mexicanas)

Tomás Bernal Alanís*

*Un cautivo te saluda, procedente de una casa
de ataduras, liberado de las murallas de aquella ciudad.
Una prisión donde había pasado largo
tiempo emparedado*

William Wordsworth

Como parte sustancial del desarrollo histórico de las sociedades occidentales, el tema del tránsito del campo a la ciudad ha generado múltiples interpretaciones y esquemas de explicación.

La dualidad campo-ciudad ha dado vida a una serie de polémicas por enfrentar estos dos mundos tan distantes pero a la vez

* Departamento de Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

complementarios del proceso evolutivo de los pueblos, que conllevan a entender los cambios en dichos espacios como expresiones de lo diferente en términos de estructuras a distintos niveles.

El campo y la ciudad han sido testigos de la historia, de los cambios sociales, y en general, de una forma de vida. La literatura ha registrado esos vaivenes como muestra de interés por percibir los cambios de una sociedad provinciana a la creación de las grandes metrópolis.

El presente trabajo intenta hacer un análisis de la novela de Salvador Quevedo y Zubieta (1859–1935), *México manicomio*, explicando el contexto de su desarrollo, así como la presentación de un proceso paulatino de la transformación de la sociedad mexicana. De una sociedad agraria a una de tipo citadina¹ como marcha irreversible del desenvolvimiento humano.

Dicho proceso se encuentra permeado por una Revolución, que marca este campo con peculiaridades propias de un movimiento armado con innumerables proyectos y formas de lucha, que hacen de él una gran madeja de intereses y visiones sobre la realidad. En esta perspectiva, nos adentraremos en la interpretación de *México manicomio*: primero, el proceso de urbanización que permite entender los cambios que produjo el movimiento revolucionario en la vida de México entre 1914–1920; y, segundo, como un lenguaje que participa en la función de la historia: registrar los hechos.

1 Proceso que ha explicado en toda su magnitud el historiador Arnold J. Toynbee en su obra *Ciudades en marcha*. Madrid, Alianza Editorial, 1973.

II

Salvador Quevedo y Zubieta pertenece a ese grupo de escritores marginales en la historia de México. Su posición de olvido contrasta con el peso de su obra y su participación militar a finales del siglo XIX y principios del XX.

Nació en Guadalajara, Jalisco, en 1859. Se recibe de abogado en 1880 y realiza estudios médicos en Francia. Como buen liberal, tomó partido y llevó a cabo una serie de críticas al gobierno de Manuel González —lo que le costó un exilio— que le permitió estudiar medicina. A su regreso, en la década de los ochenta, desempeñó cargos diplomáticos así como el ejercicio de la medicina en el ejército porfiriano. Viajero incansable, dejó en sus obras prueba de sus impresiones desde el extranjero hacia México y su situación política. Muere en la ciudad de México, en 1935.

Entre sus obras se encuentran: *Recuerdos de un emigrado* (1883), *Un año en Londres* (1885), recuerdos; *El general Manuel González y su gobierno* (1884–1885), *Porfirio Díaz* (1906), *El caudillo* (1909), ensayos; *La Camada* (1912), *En tierra de sangre y bruma* (1921), *México manicomio* (1927), *México marimacho* (1933), *La ley de la sabana* (1935), novela; y *Huerta* (1916), *Doña Pía o el contrachoque* (1929), teatro.

III

La riqueza de su escritura nos presenta personajes, ambientes y situaciones de la novela *México manicomio* de Salvador Quevedo y Zubieta; hallamos un mosaico de las distintas fuerzas sociales y personales y vemos la difícil época en que se trataba de consolidar un poder y un gobierno.

Temporalmente, abarca el periodo 1914–1920. Espacio enmarcado por una serie de situaciones políticas y militares que entrecruzan los planos del campo y la ciudad. El personaje principal, Mauro Vallín, símbolo de la aventura y de los vaivenes que sufre el país, decide emprender un viaje desde su natal Coahuila a la ciudad de México, odisea que lo enfrascará en una serie de aventuras cuyo desarrollo se puede entender a dos niveles espaciales: el macro, el país; el micro, el manicomio de Mixcoac “La Castañeda” en la ciudad.

Estos dos planos cruzan la obra incesantemente y justifican la metáfora de que México es un gran manicomio, en una alusión directa a la situación de caos político y desorganización financiera que vivía el territorio nacional y, en concreto, la ciudad de México.

El periplo de Vallín muestra el desorden que imperó y señala los vicios que propician y mantienen esta condición: la corrupción, lo efímero del valor de los billetes, un estado de espionaje y represión, el autoritarismo y el caudillismo como expresión inequívoca por generar un orden legal fundamentado en un gobierno civil.

El caudillismo –Villa, Zapata, Obregón y varios más– vía el militarismo, es la causa más profunda de esta anarquía permanente que invadió todos los espacios del país. Al igual que Quedo y Zubieta, el novelista español Vicente Blasco Ibañez tiene la misma impresión sobre los problemas de la nación mexicana, al declarar lo siguiente: “El día en que México se haya limpiado de su roña militarista, el día en que esté gobernado por hombres civiles y de espíritu moderno, yo seré el primero en esparcir sus alabanzas.”²

2 Blanco Ibañez, Vicente. *El militarismo mexicano*. Valencia, Prometeo, 1920. p. 40.

Mientras lo militar esté presente, México no alcanzará la madurez y el orden que requiere para consolidarse como una nación moderna y pacífica. En este ambiente de delirio, Vallín llega a la ciudad, con una mentalidad soñadora y pragmática, que le permite desenvolverse profesionalmente en el manicomio, para cumplir su servicio social y extraer de ese lugar las experiencias necesarias para vertirlas en su tesis de medicina.

Pero encontrará en ese lugar el mundo desquiciado que amplía sus confines en la ciudad, como el espacio privilegiado por la lucha de las distintas facciones. Su percepción, en el viaje que realiza del campo a la ciudad, le hizo conocer un espacio con mayores horizontes y, en su primer contacto, percibió este cambio entre lo que significa vivir en el campo versus lo que significa vivir en la ciudad: “Quería desligarse de paisanos que le representaban las miserias de la estrecha vida familiar y provinciana.”³

Constantemente compara el mundo estrecho y el mundo ancho, el campo y la ciudad, hecho que generó esquemas de explicación de estas dos formas de vida.

La novela se mueve en el tiempo histórico de 1914–1920, donde se van a definir muchas situaciones que en el futuro regirán los destinos del país: la promulgación de la Constitución de 1917, la emisión de una sola moneda, el inicio de un proceso de domesticación del poder militar por la parte civil, y la creación de los mecanismos necesarios para la transferencia pacífica del poder, vía los partidos políticos y la lucha electoral.

La búsqueda de la unidad nacional —emprendida por intelectuales como Andrés Molina Enríquez, Manuel Gamio, Antonio Caso y otros más— en ese tiempo dominada por la confusión,

3 Quevedo y Zubieta, Salvador, *México manicomio*. Madrid, Espasa-Calpe, 1927. p. 14.

los levantamientos militares, las lealtades, etcétera, se vuelve un ideal muy lejano de consolidar. Por lo que Vallín exclama: “La unidad de la patria está como la del papel moneda que imponen los partidos —interrumpió Vallín—: billetes verdes, amarillentos, morados...”⁴ Así, muestra efímeros a los gobiernos y frágiles los ideales o programas revolucionarios por permanecer en el campo de batalla.

Ante toda situación revolucionaria, el espacio rural y urbano sufre disturbios, problemas, promesas, que se convierten en momentos para llevar a cabo acciones que no se darían en una época de paz. Uno de ellos es el hambre que padece el país en 1915. Hambre que es agudizada no sólo por las condiciones sociales sino, también, por una especulación económica, que permite, dadas las circunstancias, un espacio de rapiña y desabasto de los grandes conglomerados urbanos.

La ciudad de México la sufre y el gobierno carrancista no es capaz de controlarla o ponerle una solución.⁵ La masa urbana realiza asesinatos, hurtos e incendios con el fin de obtener algo de comer; la situación, a veces, es desesperada y la turba lleva a cabo actos de pillaje ante tales condiciones de escasez y miseria.

Las distintas facciones propiciaban más esta hambruna: “El hambre crecía. Sin que hubiese sitio formal, la ciudad pasaba por una circunvalación guerrillera que estorbaba el acceso a los víveres.”⁶ El apogeo de la lucha partidista no cesaba y la Convención quiso solucionar este estado de anarquía.

4 *Ibidem*, p. 154.

5 Para mayor información sobre el hambre que padeció la ciudad de México en los años del gobierno carrancista véase Francisco Ramírez Planarte. *La Ciudad de México durante la Revolución Constitucionalista*. México, Botas, 1941; y Moisés González Navarro. *Cinco crisis mexicanas*. México, El Colegio de México, 1983.

6 Quevedo y Zubieta, Salvador. *op. cit.*, p. 185.

El lenguaje de Quevedo y Zubieta, con tintes reiterativos sobre la corrupción de los líderes y sus huestes revolucionarias, nos sintetiza muy bien la idea que tenía sobre Carranza: “El carrancismo, es decir, la eterna revolución mexicana empavesada de legalidad, quedaba llena del campo, sobre las llanuras escuetas, entre las ciudades en ruina, Querétaro, Celaya, Silao, León...”⁷; contrario a la idea oficial que se tiene de él, como el promotor de la consolidación de un proceso de legitimación política de la revolución mexicana.

En la década de los 20 y los 30, la gente del campo inicia su emigración a la ciudad de México en busca de mejores condiciones de vida y mayor seguridad, hecho que acentúa el proceso de urbanización en detrimento de la vida rural.

El país estaba cambiando en su composición demográfica, política y económica en esa inevitable transición hacia lo urbano como paradigma de las sociedades modernas. El mismo interés de los novelistas por mostrar el tránsito de nuevas ideas, gustos, modas y ocupaciones del campo hacia la ciudad; aparecía, con ese desplazamiento, un nuevo rostro en los espacios, arquitecturas y mentalidades.

Ahora, la preocupación fundamental no era sembrar la tierra, sino atribuirse una serie de funciones ajenas al trato directo del hombre con la tierra. Buscar una profesión o un empleo en el amplio abanico de posibilidades para trabajar en la ciudad.

La lista de novelas que se mueven en el eje campo-ciudad en la literatura mexicana son amplias, y *México manicomio* es un ejemplo más por atribuir a la ciudad signos de esperanza pero a la vez vientos de maldad y desaliento. La ciudad es vista, reiteradamente, como un espacio maldito de corrupción y violencia.

7 *Ibidem*, p. 200.

El personaje Armando Vallín acaba huyendo de ella, pero reconoce en la huida de Carranza y su gobierno la explosión de un delirio colectivo: “La locura manicomial continuaba reinando en el campo. Se produjeron fenómenos de psicopatología colectiva, dignos de apuntarse. A fuerza de ver el dinero regado, inútil para la adquisición inmediata de algo en relación con las necesidades urgentes, vino el desquiciamiento de la fe en los valores...”⁸ Este país está desquiciado por las permanentes revoluciones, que tienen lugar tanto el campo como la ciudad.



México manicomio es una representación literaria del drama nacional que se vivía en la década de los diez y critica el militarismo a través de la lucha de facciones por el poder. Las acciones se centran en la ciudad de México, espacio donde entran y salen los ejércitos involucrados en la contienda: zapatistas y villistas que ven en la ciudad el lugar propicio para sus ataques: la ciudad es símbolo de poder y centro de las decisiones bajo un gobierno carrancista que se encubre bajo el velo de la legalidad.

La “locura colectiva” hace presa de una ciudad devastada por el hambre, el robo y el asesinato. En fin, es un espacio geográfico que se está transformando al calor de las armas, en un nuevo centro del acontecer nacional; en él Quevedo y Zubieta atisbó los problemas del México contemporáneo.

8 *Ibidem*, p. 349.

BIBLIOGRAFÍA

- Blasco Ibañez, Vicente. *El militarismo mexicano*. Valencia, España. Prometeo, 1920.
- Enciclopedia de México*. T. XII, México, SEP, 1988. pp. 6784-6785.
- González Navarro, Moisés. *Cinco crisis mexicanas*. México, El Colegio de México, 1983.
- Quevedo y Zubieta, Salvador. *México manicomio*. Madrid, Espasa-Calpe, 1927.
- Ramírez Plancarte, Francisco. *La ciudad de México durante la Revolución Constitucionalista*. México, Botas, 1941.
- Toynbee, Arnold. *Ciudades en marcha*. Madrid, Alianza Editorial, 1973.
- Useta, Jorge. *Impresiones de guerra*. San José, Costa Rica, s.n., 1917.

LA OTRA ESCENA:

CELEBRACIÓN, LUTO Y DIVERSIDAD GAY

Antonio Marquet*

Pour moi, il s'agissait non pas de savoir ce qui est affirmé ou valorisé dans une société ou un système de pensée, mais d'étudier ce qui est rejeté et exclu.

Michel Foucault¹

Desprovistas de la intención de marcar el discurso teatral mexicano, dos adaptaciones, la de una obra norteamericana² y la de una obra española³, describen, no obstante, uno de los polos de la representación de la homosexualidad en el discurso de la cultura en México. El he-

* Departamento de Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

1 *Apud.* François Ewald, "Foucault: analytique del'exclusion", en *Magazine littéraire*, 334 (julio-agosto, 1995). p. 22.

2 *La fiesta* (comedia en un solo acto. Versión libre basada en un original de David Dillon) con Gerardo González, Rubén Recio, César Riveros, Juan José Nebreda, Bernardo Espinosa, Mario del Río, Carlos Tamez. Dirección Laura Luz; escenografía e iluminación Laura Rode; fotografía, Fernando Moguel que se representa en el Teatro Telón de Asfalto.

3 *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, adaptación de Alejandro Celia con Jaime Rojas, Alejandro Celia Citlalixayotl, Flavio

cho de que ambas obras sean adaptadas, no delata exclusivamente una dependencia de representaciones extranjeras. La elección en sí misma es ya significativa.

En el momento en que aparece en el *Newsweek* un artículo sobre el *pink peso* y la manera en que los empresarios *buga* se han vuelto hacia la comunidad homosexual mexicana⁴, que parece sortear un poco mejor la actual crisis económica, el criterio comercial que regula la elección de la primera⁵, no puede resultar sorprendente, ni es por otra parte, suficiente para descartar la reflexión sobre tal pieza en nuestro contexto, por el hecho de que *La fiesta* funciona tan notablemente —de hecho es la obra gay más taquillera en cartelera a pesar de que se exhibe lunes, martes y miércoles. Lo que atrae al público, sin lugar a dudas es el desnudo, que el programa de mano/propaganda coloca en primer plano, aguzando la curiosidad con la leyenda “¡Prohibido tomar fotografías!”. El escenario teatral se ha convertido de tal forma, en prolongación natural de los bares que presentan como atracción a *streepers* —e incluso *peep-shows* masculinos, aunque el ya legendario Catorce o Las Adelitas ha sido cerrado re-

Medina, Salvador del Arco, Carlos Rangel, Fred Roldán. Música y letra de Alejandro Celia; arreglos musicales de Armando Gamboa; coreografía, Jaime Rojas; vestuario, Dolores Martínez; dirección de Alejandro Celia; producción, Fred Roldán. Centro Cultural Foro de la Comedia.

- 4 Parecería que en nuestra deprimida lógica capitalista las reticencias, prejuicios y demás deliquios del *buga* tradicional desaparecen frente al dinero. El artículo que señala que México es uno de los sitios más *unfriendly* del mundo por el machismo y prejuicios católicos, es de Tim Padget, “The rise of the pink peso”, en *Newsweek*, vol. CXXIII, núm. 8 (19 de agosto de 1996). p. 30.
- 5 La obra, por otro lado, se presenta categóricamente como “la mejor comedia gay de los 90’s”.

cientemente— novedad que empezó en El taller, Dandys le Club y en el Spartacus en la década de los ochenta y que ha florecido con tan notable éxito que ya ningún bar puede prescindir de un show de esta naturaleza: El Ansia, La Bola, La Planta Baja, el Amsterdam, Clandestine, el Kaos... son prueba de ello.

En el caso de la segunda pieza, el haber transformado un texto de García Lorca en comedia musical es una originalidad digna, por sí misma, de comentario, amén de que hay un manifiesto alejamiento del texto lorquiano, usado más bien como pretexto de la confrontación entre madre e hijas. Después de los aplausos, un actor, Adela, se dirige al público para pedirle que recomiende la obra, si le gustó; y lo conmina a guardar silencio en caso contrario diciendo que “nada se gana con recortar”. Sin lugar a dudas las posibilidades de abrir el tema rebasan estas opciones. El presente comentario tiene como objetivo interrogar estos dos espectáculos como hechos culturales de una comunidad sobre cuyo decir ha pesado tradicionalmente una fuerte represión, manteniéndonos al margen de la recomendación o de la censura.

Juegos intramuros

En gustos se rompen géneros y sobre todo en estilos de *divertirse* y también de agruparse. De todas las posibilidades gregarias, el espacio creado por la fiesta es, sin lugar a dudas, iluminadora de maneras de pensar y de ser. Pariante del carnaval, del cual Bajtín demostró su carácter transgresor, la fiesta delata algunas peculiaridades del grupo, y funge como auténtica radiografía. Es el momento largamente esperado, único, de recogimiento en un círculo previamente definido, para la distensión, al abrigo de la mirada vigilante que constantemente llama

al orden y al borramiento de las diferencias: el ideal de homogeneidad impuesto por la sociedad en la vida cotidiana, que pretende universalidad no sin afanes megalomaniacos y exigencias narcisistas de unidad, ha quedado atrás para constituir en libertad y espontáneamente una zona diferente, de intimidad y de encuentro con lo que se ha deseado. En las inmediaciones de la marginalidad, la fiesta puede transformarse, en efecto, en uno de los rostros del deseo cristalizado, su lado íntimo, en rebeldía con lo social. ¡Fuera el vivir para la utilidad! ¡Abajo las presiones de eficiencia y productividad! gritaría la idea misma de fiesta. La risa, el agasajo, la confraternidad recargan las pilas al máximo, bálsamo para enfrentar el mundo opresivo en que uno se define integrándose más o menos conflictivamente, más o menos felizmente en la mayoría. La fiesta suelda a quienes participan en ella, auténtico *melting pot*, com-unión. En la fiesta uno logra ser uno mismo, al tiempo que se prolonga en sus reflejos que son los concelebrantes. De minoría, uno se transforma no en mayoría, sino en totalidad autosuficiente, al menos por un instante, mientras dura la celebración.

Desde la perspectiva del autor de *La fiesta*, David Dillon, el haber elegido la fiesta para retratar a la comunidad homosexual neoyorquina de nuestros días, mermada por la epidemia y sobre todo con la presencia ominosa del SIDA, tiene motivaciones complejas. Evidentemente entre ellas se encuentra, pura y llanamente, el relajo, que es la veta que explota la directora, Laura Luz, en la taquillera puesta en escena que se representa actualmente en el Telón de Asfalto, dejando de lado cierto carácter contestatario que se adivina en el texto: en la fiesta se abre, por ejemplo, la posibilidad de revuelta contra la vida compulsivamente sana, en aras del fast-chatarra que elimina las desinencias *-free*, *-less*, y las notaciones *light* y *ultralight*. El ideal de salud de una sociedad normalizada queda puesto en tela de juicio incluso

en la pretensión más “sana”, más preocupada por una apariencia normalizada sujeta al incesante omnicontrol y el eterno conteo, aunque en este caso sea calórico.

Por un lado, cabe recordar que es justamente en torno a la palabra *gay* –alegre– como desde finales de los setenta la comunidad dio un giro radical en su manera de autorreferencia y de presentarse como grupo “alegre” en la sociedad, desmintiendo la infelicidad de lo que prefería otras vías, y poniendo de lado tanto apelaciones homofóbicas que eran vejatorias, así como maneras de nombrar –*homosexual*– que trataban a la diferencia desde el punto de vista “científico”, disfraz de prejuicios transformados en verdad irrefutable, que introducía guantes de látex, pinzas y bisturí para evitar cualquier contaminación de mentalidades que no sabían responder a la diferencia sino con pánico, censura y persecución.

Tiene un denso significado divertirse en esta comunidad amenazada y que *sólo* en los inicios de la era del VIH estuvo *sola* en el frente, con estupor, pánico, y la ignorancia total sobre las maneras de contagio, los derroteros de la enfermedad, sin una panoplia de fármacos. La fiesta es una respuesta enérgica, medio-exorcismo para sacar la vuelta al duelo, por senderos que siguen siendo los propios de la comunidad, a pesar de las irreparables bajas sufridas. La obra los menciona en el brindis final: *también* en la celebración se recuerda a las víctimas.

Con el objetivo de romper barreras personales, y sobre todo la prohibición puritana de no abordar nada personal so pena de ser calificado de mal gusto e impudicia, *La fiesta* de David Dillon fusiona a los invitados en torno de un juego; la misma fiesta se transforma o se reduce a un juego: lo demás es preludeo y rápido desenlace–disolución. *La fiesta* pone en evidencia la distancia interpersonal que priva en la sociedad aunque se comparta un departamento: fuera del ámbito del relaxo, los personajes no

hablan entre sí y sus contactos son superficiales, desprovistos de toda intimidad. Los dueños del departamento, que son los convocantes a la fiesta, no se declaran su atracción sexual y sólo durante la fiesta y empujados por jugar a la verdad, se reúnen y dan cauce a un acercamiento que paradójicamente tiene que ser mediado por la fiesta, por el juego, por el testimonio de la comunidad. Esta función de la fiesta y del juego norteamericanos, resulta particularmente alejada de la cultura mexicana: a tal grado que crea un efecto de inverosimilitud. Se necesitaría un fuerte grado de represión o una mentalidad adolescente para buscar la excusa del juego para desnudarse, para entablar una conversación justamente con quien uno comparte el departamento. Sin embargo, en una sociedad puritana parecería que tales alibís son necesarios para zanjar la distancia interpersonal.

Sintomáticamente, el número de invitados se reduce a siete. Y ello no por elección de los anfitriones sino porque uno de los invitados trajo a su nueva pareja a un joven que viene a contrastar con el grupo de amigos. La fiesta se convierte entonces en uno más de los rituales de socialización: en los diferentes estilos de ser gay, el *coming out* no es suficiente si no va acompañado de una resocialización. Por otro lado, como figura moral, sin pareja, aparece el cura católico, que en el texto tiene una función de *arbiter*⁶. Por otra parte, la distribución de los personajes parece basarse en estereotipos: aparece “la buena, la mala y la fea; la tonta y la lista, la venenosa”.

6 En la sociedad mexicana este perfil resulta también particularmente ajeno, lo que añade a la obra mayor inverosimilitud. En efecto, la postura de condena de la Iglesia católica es contraria a los puntos de vista expresados por el sacerdote en la obra, y por otro lado los sacerdotes católicos mexicanos no se han distinguido por su disidencia a este respecto. La actitud combativa, desde el seno de la Iglesia, más avanzada en favor de la homosexualidad en el discurso artístico me parece que puede ser *Priest*,

La fiesta sin embargo se transforma en juego. En el espacio creado por el juego, fugaz e impredecible, se presentan los alcances y los límites de una comunidad. ¿Qué hace una minoría encerrada en cuatro paredes? ¿cómo se divierte? ¿cómo es? Los personajes se entregan a un juego de cartas, de las cuales hay tres tipos: “realidad” (a quien le toca, se le impone responder a una pregunta), “ficción” (debe inventar una historia fingiendo que se trata de una carta “realidad”) o “fantasía” (representa un castigo en el que el personaje se ve obligado a hacer lo que le ordenen). El juego de cartas consiste en responder un interrogatorio limitado a una pregunta; en engañar o en someterse al “castigo”. *La fiesta* de David Dillon tiene un cierto dejo de Lotería de Babilonia en que los participantes se entregan gustosa y casi necesariamente a un cuasi-castigo, que en la puesta en escena tiene más bien el carácter de un alibi adolescente. Callois seguramente clasificaría a este juego de hipnótico, porque en cierta forma se reduce a tratar de burlar (o por lo menos a crear las apariencias grupales) las barreras impuestas superyoicamente. Es preciso destruirlas incluso encontrándose entre pares perseguidos, pues el encuentro y la reunión de los catecúmenos no franquea los muros edificados y fuertemente introyectados de la censura.

La fiesta inmediatamente crea sus reglas: se resiste a florecer en la libertad “caótica” de la espontaneidad y la contingencia. Al mismo tiempo que los celebrantes se someten al azar, les resulta preciso controlarlo y transformar los “castigos” en lo deseado: respuesta sobredeterminada que revela formas de subsistir en una marginalidad perseguida. Ni siquiera en el seno del grupo,

película en la cual se da una confrontación entre las posturas intolerantes del Antiguo Testamento y una actitud más indulgente sostenida con citas tomadas de los Evangelios.

aislado, es posible expresar el propio deseo. Hay que fingir, hacer *como si* uno cediera obligado por un castigo. Por eso es imperativo para algunos ocultarse: la única forma de estar al abrigo del grupo que ahora impone sus cuotas de membresía, es el engaño. Después de que el interrogado ha respondido a una pregunta es sometido a la confirmación por medio del voto del grupo que exige sus derechos en forma de verosimilitud.

A pesar de ser un grupo de amigos que se reúne a jugar este juego, los personajes manifiestan un placer en penetrar en la intimidad de los personajes: la intimidad es física (excepto el cura, los personajes terminan desnudos). Y el desnudo físico es paralelo al desnudo interior. Al ritmo que se despojan de su ropa, los personajes declaran sus fantasías, su amor, sus preferencias, y sobre todo a sí mismos. Lo que interesa, fundamentalmente, es el sexo. Pero el menú es variado: hay quien se satisface con un beso simplemente, hasta barroquismos escatológicos que aluden a los “juegos acuáticos” (agua = micción). Pero el juego no es sólo medio de comunión sino de diferenciación y de distribución de roles: algunos se entregan a la pasión de confesarse; otros a la de ocultarse haciendo evidente su ocultamiento como inaccesibilidad: el juego se ha desplazado a una forma más elaborada de metajuego de dos bandas: mientras se participa en el juego grupal, se juega *con* el grupo a que no los atraparán. Uno es igual (por ello se está en el grupo) y es diferente, forma perversa de multiplicación que asegura la inatrapabilidad del paranoico.

El juego que se practica en *La fiesta* revela otros niveles de juegos. Ray, el cura, a quien le toca una carta “realidad”, confiesa que es justamente para dar autoestima [*sic*] y ayudar a los jóvenes con sensibilidad artística por lo que ingresó en el seminario. Sin embargo, durante la fiesta lo exaspera el más joven de los asistentes, a quien le demuestra agresivamente su ignorancia. Su juego se convierte en adoptar una máscara, verosímil, que ocul-

ta lo contrario. Sus palabras tan sólo sirven para conmover a sus compañeros, que se niegan a ver que tras el tono festivo y sus incesantes bromas florece la agresividad, arrogancia, el protagonismo, incompatibles con la ayuda altruista que exhibe Ray.

La puesta en escena de *La fiesta* desafortunadamente opta por lo superficial. En el escenario, no hay actores, al igual que en el *Vals de los buitres* de Argüelles⁷; tampoco hay trabajo de dirección. El mismo nombre de la directora Laura Luz, parecería un seudónimo, o fragmento de nombre (por otra parte, dejando de lado un sexismo trasnochado, uno no puede dejar de interrogarse ¿por qué una mujer dirige una obra gay así?). El objetivo fundamental se ha reducido a mostrar el cuerpo, y ello ha funcionado comercialmente. Sin embargo, resulta sintomático cómo se ha dejado subyugar el público que sin duda se divierte, y recomienda enfáticamente la obra. Y es que exclusivamente importa el cuerpo desnudo; e importa, además, que sea una obra homosexual. Lo cual apunta a la pronunciada necesidad de teatro gay que existe en la Ciudad de México. Sin embargo, la calidad de la oferta no responde a la no escasa demanda.⁸ Y éste parece el común denominador de lo que ofrece esta cartelera teatral.

7 ¿Se trata exclusivamente de impericia o de torpeza? Quienes aparecen en el escenario son lo que son y representan el papel libre y espontáneamente de lo que son. Como si “representar” estuviera de alguna manera conectado con inautenticidad y principalmente con la idea de fingimiento que el mismo salir a escena trata de conjurar. Esta identificación entre escenario y experiencia vital compromete la puesta en escena.

8 Entre lo mejor del teatro gay que se escenificó en 1995 se encuentra *Tres arpías y un abanico* de Alazcuaga y D’Franco; *A los cuatro vientos* de René Guido Rosas; *La confesión* de Jesús Salcedo; *Luego por qué las matan* y *El amor, la pasión y la pasta de dientes*, de Xabier Lizárraga. Cf. Reyna Barrera, “En teatro, lo mejor de 1995” en *Unomasuno*, 6 de enero de 1996. p. 24. Además de los títulos mencionados se presentó también

Pueblo de travestis enlutados

Bodas de sangre se ha transformado para su puesta en escena travesti en comedia musical, y al hacerlo dejó de lado el reto de restituir al texto lorquiano⁹ una dimensión gay. Y es que los “actores” intentan aparecer *como si fueran* “auténticas” mujeres (su “actuación” por lo tanto es doble porque son hombres que representan a mujeres que representan una obra). La realización del travesti es *aparecer como mujer*, sin pretender crear un espacio para sí, actitud muy ajena a la del trio que emprende la odisea travesti del siglo en *Las aventuras de Priscila, reina del desierto*¹⁰ y cercana de la pálida pseudoimitación norteamericana, *Reinas o reyes*¹¹. Y representan la parte menos contestataria, la

Esos invertidos amores; Y llegaron las brujas; Amame como... hombre de Julio Sergio Alazcuaga; *Cuando el tiempo termine* de Oriel Camargo Vera.

9 He consultado el texto de *La casa de Bernarda Alba* en *Obras completas* de Federico García Lorca, pról. de Vicente Aleixandre, Aguilar, México, 1994. T. II, pp. 971–1066.

10 Película australiana de Stephan Elliot, disponible en disco videoláser (1995), y en videocaset, de PolyGram Video (102 min. aprox.).

11 Al limitar el sitio de la *drag queen* a los concursos de belleza, en efecto, *Reyes o reinas* se encuentra en el extremo opuesto de *Priscilla, reina del desierto*. Al igual que en *La casa de Bernarda Alba* no hay nada de imaginación en el vestuario. Nada que no sea la imitación de los cánones vestimentales: desde la mujer del traje sastre, con una clara tendencia a la lencería fetichista de la prostitución. La fantasía y originalidad del vestuario de *Priscilla, reina del desierto* que la hizo merecedora del Oscar, queda reducida en la película y en la puesta en escena de *La Casa* a una ramplonería. Para aparecer a la luz del día, la *drag queen* tiene que engañar, esconderse, ocultar un secreto no obstante ultraevidente. Sólo el travesti mantiene la ilusión de que nadie conoce el secreto de su verdadero género. He allí cierto rasgo perverso en que el travesti se autocondena a gastar su energía pensando que puede ocultar el sol con un dedo. Despilfarro barroco que consiste en creer que hace creer. Y en tal ilusión se

menos feminista de la condición de la mujer. Es decir que en la adaptación de Alejandro Celia, el mundo de la mujer se limita a la representación de arquetipos entre la madre castrante, estilo *Como agua para chocolate*, la mujer sometida y la criada. En una estructura familiar como la de México en donde la figura principal es la madre, sin lugar a dudas uno de los aspectos más importantes es el de la experiencia travesti que se revela por lo menos en el trabajo de Alejandro Celia (habría que señalar que en el lugar del nombre del padre aparece un nombre femenino, *Celia*) como una lucha abierta con la madre y con las hermanas, condenada por otra parte al fracaso.

De este trabajo escénico se desprende una conclusión: es el vestido el que da el ser, "el hábito hace al monje"¹². Y por sor-

incrementa el abismo que lo separa de los otros. Una creencia que lo obliga al aislamiento y a salir a la luz exclusivamente en ocasiones contadas y exclusivamente para volverse paradójicamente caballeros andantes de la normalidad. El objetivo de *Reyes o reinas* es salir a normalizar a la gente en una filosofía del conformismo y de la felicidad barata que une a Nueva York con Los Ángeles, felicidad que niega las diferencias raciales y somete a negros y latinos al altruismo *white collar*, único modelo al que pueden aspirar ya que son seres incapaces de concebir modelos. El latino cree que es un perdedor en la vida ; tiene que ser normalizado ya que supuestamente los negros ya han entrado a las normas dictadas por los blancos. Lo que *Reyes o reinas* delata, sin pretenderlo es un racismo más grotesco. Incluso en la marginalidad es el blanco norteamericano el único modelo posible.

- 12 Si nuestra época no estuviera sujeta al cambio y tuviera horror de cualquier hábito podríamos utilizar el refrán. Digamos que el vestido hace al monje. Y al expresarlo de tal manera habría que pensar que vestirse siempre ha representado algo muy diferente de cubrirse. En nuestra Antigüedad los rituales en el vestido tenían su importancia: con el sólo hecho de vestirse, los soldados caballeros-águila y leopardo incorporaban los atributos de esos animales asociados no sólo con atributos indispensables para la guerra sino asociados a cultos religiosos. Vestirse con la piel

prendente que pueda parecer, la actitud de estos travestis es reducir los roles sexuales a faldas y pantalones. En una especie de esquematismo, resulta que quien usa faldas tan sólo puede bordar y buscar los pantalones o, en su defecto, como en el caso de la propia Bernarda, prohibir a las otras faldas, los pantalones para reservarse para sí el rol fundamental de ser poseedora exclusiva de ellos. Esto no deja de llamar la atención en una época de mayor libertad y tolerancia, relativas.

Este pensamiento tan marcadamente dicotómico delata en todo caso cierta identificación materna obstinada y una también porfiada competencia con la madre. *La casa de Bernarda Alba* se vuelve un alegato contra una madre que condena, en este caso, el travestismo por arrogarse en exclusiva el acceso a los pantalones. Es ella la instancia de la ley, la que prohíbe el goce sexual y para ello no amenaza con castrar, sino con aniquilar los pantalones cuando fracasa en su intento de lograr que sean acatadas sus decisiones. A pesar de que los actores no tienen empacho en abrir temas de conversación sobre los órganos sexuales y entrar en detalles de dimensiones, “travesti” y “travestismo”, son términos que no se pronuncian, se presenta el hecho abierta e inequívocamente en el escenario. Y con ello el travestismo, que ahora es el que no quiere decir su nombre, se expresa escénicamente indumentariamente, en una especie de solipsismo particular. Simétricamente a la negación de un espacio para una forma de ser travesti, hay un borramiento del término en la articulación. De esta forma también podría pensarse que *La casa de Bernarda Alba* está travestida y no adaptada.

de quien era desollado en los rituales a Xipetotec, tenía por objeto representar el mito del renacimiento, lo cual resulta muy diferente del vestir la piel de las víctimas sacrificadas en *El silencio de los inocentes*.

En *La casa de Bernarda Alba*, impera la uniformidad de un tono crispado. La puesta se mantiene en el grito, en la tensión. Es el tono de la única relación que parecería poderse establecer entre las faldas. Los pantalones no tienen cabida en el escenario. Estos son tan sólo una alusión y se definen frente a la muerte. El pantalón ha muerto como es el caso de Antonio María Benavides, el esposo de Bernarda Alba; o morirá, como en el caso de Pepe el Romano, prometido de Angustias, hombre de Adela —la que se adelanta. De tal manera se forma una serie de relaciones en que pantalón viene a significar muerte o amenaza de muerte. Y faldas vienen a significar ya sea “poder” con sus sinónimos como represión, enclaustramiento y regateo del placer de la “hija”, o “sometimiento” y sus sinónimos, locura, rebeldía inútil, falta de solidaridad, denuncia, o bien angustia(s), martirio... Así simplificado, el mundo adquiere un carácter grotesco creado por el encarnizamiento, en que la competencia y la soledad es la única clave para actuar.

A todas luces no existe un deseo de ceñirse al texto de Lorca en la adaptación de Alejandro Celia. En primer lugar, la madre de Bernarda, María Josefa, es decir el elemento de la locura, fue reducido a una simple alusión: en la adaptación ella ya está muerta. Por otra parte, se omiten los ruidos del caballo que traducen la rebeldía al enclaustramiento y anuncian ominosamente la lucha interna de las cinco hijas de Bernarda Alba.

Sin embargo, uno no puede dejar de interrogarse por qué la obra de Lorca (que se abre en medio de un duelo y termina con un suicidio, se produce la lapidación de la hija de la Librada, la madre de Bernarda delira, hay un conato de infanticidio y una lucha por el poder), fue puesta en escena como... ¡comedia musical! Y aunque ello podría ser índice de osadía, la obra resulta en muchos aspectos demasiado convencional. No así la letra de las canciones que merecen una atención especial.

La letra de la música nada tiene que ver con el texto original. Llena de referencias sexuales, Martirio canta a la sombra nocturna que espera: “Yo soy la barca/ tú eres la mar/ Tus aguas me van a mojar.” En la misma canción, llama la atención algo que podría tomarse como una autodefinición de la condición travesti: “Somos flores sin olor/ Primavera sin color.” En donde acaso pueda reflejarse la experiencia emocional del travesti en su autorrepresentación en la que priva una falta esencial resentida muy hondamente y de allí también el contraste con *Priscila*.

Con aspavientos exagerados y escénicamente poco efectivos se abre paso el concepto del amor travesti en donde aparece en lugar central la idea del fingimiento. Las cinco hijas se unen a la Poncia para repetir la quintaesencia de la experiencia amorosa que se reduce a dos principios. “Para atrapar a un hombre / hay que tener las piernas abiertas / y fingir.” Más adelante se reitera que “Repite que lo amas aunque esto no sea verdad.” Y sobre todo, es importante hacer referencia en el acto sexual a las dimensiones de los genitales. Queda claro que la experiencia amorosa se refiere a una sexualidad entre diversos *partenaires*. La ignorancia de las hijas de Bernarda Alba, enclaustradas, ha cedido el lugar, en la adaptación mexicana, a un saber muy seguro de sí mismo, sobre los hombres. La obra de Lorca sin embargo no es tan sólo un mero pretexto. Es recuperada sobre todo desde la perspectiva en que describe un mundo femenino donde se lucha por los pantalones. Y la lucha más encarnizada se produce en el terreno familiar y se define contra la madre: es allí donde aparece el meollo, el punto de capitón de la problemática del travesti. Aunque el saber sexual que tienen la hijas de Bernarda en la adaptación es lo más ajeno al texto lorquiano, no resulta del todo disparatado en la adaptación. En ésta puede considerarse como una reiteración en el fracaso de las estrategias de Bernarda: coludidas las hijas con la Poncia, poseen un saber a pesar de que

su madre ha luchado por arrebatárselo. La lucha con la madre trata de asestarle muchos más golpes y poner en evidencia el fracaso de sus estratagemas. Es el momento en que por otro lado todas las voces de las hijas confluyen en un coro. En torno a este saber no hay duda, discrepancias, ni la rivalidad a muerte que se presenta a lo largo de la obra.

Adela, por su parte, canta otra canción importante: “Saldré a buscar lo que como mujer me pertenece... Seré su amante, seré su esclava. Viviré atrapada en su placer. Yo estaré a su lado viviendo en el Edén.” Esta seguridad expresada en futuro se vuelve una ilusión que pende como ella de un hilo. En efecto, la hija menor de Bernarda, se cuelga después de la muerte de su padre, después de que Pepe el Romano muere (así se lo hacen creer), y se convierte en una especie de Antígona moderna que no se rebela contra el tío, representante de los valores masculinos de la Polis, sino contra la madre que no puede constituirse más que en una “Tirana” intramuros –algo similar sucede en el caso de Ray, el cura católico de *La fiesta* que permanece sometido en el terreno materno.

Si alguien quisiera sacar “conclusiones” de estas dos puestas en escena de la cartelera mexicana, no se podría evitar el poner de relieve dos ejes contrastados: fiesta y mundo gay; fiesta y desnudo, por un lado, frente a duelo y travestismo; duelo y vuelo de faldas y despliegue de abanicos.

En estos espacios herméticamente cerrados (de grado –como en *La fiesta*– o por fuerza –como en *La casa de Bernarda Alba*– la comunidad elige sitios excepcionales por su clausura) aparecen los extremos de un eje emocional que va de la celebración al duelo organizados en torno de la rivalidad y el amor. La relación amor–odio, la búsqueda de la pareja y el espacio que el grupo concede a la agresividad definen dos maneras de ser. El amor como búsqueda e imposibilidad. Y la agresividad tanto pa-

ra lograr un sitio dentro del grupo como herramienta para lograr el amor. Aunque en el caso de *La casa de Bernarda Alba* se concentra el conflicto en torno a la madre y en el enfrentamiento pierden los travestis.

De todos los personajes (una docena en ambas obras) que padecen por una pareja —es el común denominador enfatizado en ambas obras—, sólo se constituye una. Unos porque están más interesados quizá por sacrificar a la relación por el número de *partenaires*, tal es el caso en *La fiesta*; los otros porque aspiran a la relación exclusiva y compiten encarnizadamente por ella, para formarla con Pepe el Romano, pero la competencia desleal entre hermanas así como la imposición de Bernarda lo vuelven imposible.

La fiesta y *La casa de Bernarda Alba*¹³ (que, por otro lado, cumple sesenta años), colocadas eventualmente en los extremos, coinciden en presentar como escenarios, lugares cerrados. El departamento neoyorkino o la casa inexpugnable de Bernarda. Apología del enclaustramiento, del duelo interminable, del sometimiento y del yugo, las paredes de Bernarda Alba encierran un sitio para protegerlo de la mirada ajena, de la vergüenza, que es una de las constantes en el texto, de una sociedad particularmente inclinada a la murmuración, interesada exclusivamente en la honra. Esa casa debe estar exenta de la mirada ajena e incluso la Poncia, es mal aceptada en el interior de la familia. El suicidio de Adela debe permanecer en silencio e incluso debe ser cubierto por una mentira, Bernarda ordena que se diga que murió virgen. Por otro lado, en un departamento se reúne un grupo de siete amigos para celebrar la fiesta, y jugar al juego de realidad—fan-

13 El texto de García Lorca está fechado el "Día viernes 19 de junio de 1936", dos meses antes de que fuera fusilado, el 19 de agosto.

tasia. En este caso, contrario a la mentalidad travesti, es preciso desnudarse, mostrar en especial los órganos sexuales, que *Bernarda* oculta tras el vuelo de faldas, fondos y calzones hasta la rodilla.

En ambas obras, el grupo se define y gira en torno a unas faldas: La madre en *La casa de Bernarda Alba* y la sotana del cura católico en *La fiesta*. Son ambos representantes de la ley, son depositarios de una moral, de una tradición, de unas costumbres que pretenden todo menos cambiar.

También en ambas obras, la religión aparece como una coordenada fundamental, lo cual las pone en contacto tanto con la filmografía reciente del tema homosexual como *Priest* de Antonia Bird, y con la película canadiense *Al caer la noche*. Ambas puestas en escena tienen un éxito comercial, avalado por más de cien representaciones de *La casa de Bernarda Alba*¹⁴ a principios de agosto de 1996, y un lleno total de *La fiesta*¹⁵ que funciona muy bien desde un punto de vista de la taquilla. Los objetivos que se plateó el grupo de amigos en *La fiesta* fue cumplido: por un lado desnudarse y encuecar al otro; verlo y mostrarlo a un público que principalmente para ver —la visión por supuesto está fuertemente sexualizada—. Mientras que en el caso de *La casa de Bernarda Alba* la dominación de la Tirana queda reforzada por un duelo que ahora se ha intensificado. Además de la muerte de su padre, tendrán que elaborar el duelo del matrimonio que ahora se ha vuelto imposible, expulsado y escarnecido Pepe el Romano, el mejor partido del pueblo, y las

14 La temporada inició el cuatro de enero de 1996.

15 En la cartelera mexicana (agosto de 1996) se anuncia, además de las obras comentadas en el presente texto, *Temple y orgullo del tercer sexo* de Virgilio Ariel Rivera.

hijas deberán enfrentarse al duelo de su propia juventud, además de hacer el de su hermana menor. El saber sexual, basado en la creación de apariencias, queda de esta manera fuera de la jugada y se vuelve inútil. Curioso balance.

PODER Y CASTIGO:

LOS MOTIVOS DEL PARRICIDIO EN *PEDRO PARAMO* DE JUAN RULFO

Jaime Rivera Julián*

Nuestra civilización ha desarrollado el más complejo sistema de saber, las más sofisticadas estructuras de poder: ¿qué ha hecho con nosotros esta forma de conocimiento, este tipo de poder?

Michel Foucault

Para Frédéric-Yves Jeannot

por su confianza e infinita paciencia.

I Introducción

Edgar Bodenheimer sostiene que vivimos en una época en que los valores fundamentales de la cultura son desafiados y atacados debido a que el poder y la fuerza son los únicos factores potentes de la historia y la vida social humanas. El poder es un instrumento de mando que debe su existencia al instinto de dominación. En este sentido, la violencia no es sino la más flagrante manifestación del poder.¹

* Egresado de la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

1 "El poder representa, en el mundo de la vida social, el elemento de lucha,

Los atributos del poder no se agotan, como bien insistió Michel Foucault, en las relaciones de coerción y represión. Por envolvente, y sus efectos pueden ser positivos o negativos, seductores o repulsivos, constructivos o aniquiladores.

En la obra de Juan Rulfo, *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, las acciones preponderantes se desarrollan en torno al poder unipersonal que se ejerce por medios físicos, psicológicos, o por ambos; indiscutiblemente, es el poder que en forma directa o no, desencadena la tragedia en el microcosmos literario de Rulfo².

La intención de este ensayo es identificar los móviles que propiciaron el parricidio, hilo conductor de *Pedro Páramo* y tópicos velados en *El llano en llamas*, a través de un análisis de los roles del poder.

Los mecanismos del poder en la narrativa de Rulfo se manifiestan en el seno familiar en la forma de la relación padre-hijo, modalidad a la que Michel Foucault designa como micro-poder, el cual –según él– es producto de una racionalización:

El gobierno de los hombres por los hombres –ya sea que formen grupos pequeños o importantes, ya se trate del poder de los hombres sobre las mujeres, de los adultos sobre los ni-

guerra y sujeción (...) En un sistema social en el que el poder tenga una influencia ilimitada la tendencia será hacia la opresión o eliminación de los más débiles por los más fuertes (...) representa el elemento dinámico del orden social, es, con frecuencia, destructor, pero puede preparar el terreno para nuevas formas de sociedad humana". E. Bodenheim. *Teoría del derecho*, pp. 28–29. La referencia bibliográfica se consigna en la bibliografía.

- 2 En la obra literaria de Rulfo el poder sólo se manifiesta en su aspecto de "sujeción" y no en su aspecto dinámico y transformador como señala Bodenheim.

ños, de una clase sobre la otra (...)— supone una cierta forma de racionalidad, y no una violencia instrumental.³

Sin embargo, en el micro-cosmos literario de Rulfo, reflejo de la provincia mexicana, la relación hombre—mujer, padre—hijo, adulto—niño, no supone una forma de “racionalidad”, como señala Foucault, sino una “violencia instrumental”.

Sólo basta revisar algunos cuentos de *El llano en llamas* como: “Paso del norte”, “No oyes ladrar los perros” y “La herencia de Matilde Arcángel”, entre otros, para develar esa falta de “racionalidad” y, en su lugar, el imperio de la “violencia instrumental”.

La adversa relación padre—hijo se empieza a vislumbrar desde los primeros textos de Rulfo y emiten guiños semánticos acerca de los abusos del poder y de la gestación del parricidio, que culminará en la novela.

A continuación analizo tres cuentos de *El llano en llamas*: “Paso del norte”, “No oyes ladrar perros” y “La herencia de Matilde Arcángel”⁴, y dejo para el final la revisión de *Pedro Páramo*, texto difícil, pero a la vez revelador, el motivo primordial de este trabajo.

3 M. Foucault. “Omnes et singulatim”, *Conferencia*, 10–16 de octubre 1979, Universidad de Stanford.

4 También se observa esta tensa relación padre-hijo en: “Diles que no me maten”, “Luvina” y “Nos han dado la tierra”. En el primero, Justino, el hijo de Juvencio Nava, prefiere no insistir ante el coronel Terreros y deja que maten a su padre. En “Luvina” y “Nos han dado la tierra”, la ausencia del padre es el eje que atraviesa los relatos, aquí, el enfrentamiento no es sólo con el padre biológico sino con las esferas del poder estatal, el “papá gobierno”, el que ha engendrado las costumbres paternalistas. Tan abandonados están los luvinenses que el gobierno sólo se acuerda de ellos cuando va en busca del voto, o de algún prófugo de la justicia. Por otro lado, las constantes mentiras del gobierno hacen que los campesinos de “Nos han dado la tierra” se revelen contra la figura tutelar, aunque

II La relación padre-hijo en: *El llano en llamas*

En “Paso del norte”, señala Evodio Escalante, “el narrador intenta a través de sucesivas recomposiciones reconciliar así sea ilusoriamente, en el entramado del texto, lo que aparece escindido en la dinámica del inconsciente”⁵.

La relación padre-hijo, en “Paso del norte”, está cargada de reproches. Este parámetro se confirma en el siguiente comentario: “Pero usted me nació. Y usted tenía que haberme encaminado, no nomás soltarme como caballo entre las milpas.”⁶ El reproche toma cariz de rivalidad padre-hijo: “Ni siquiera me enseñó el oficio de cuetero, como para que no le fuera a hacer a usted la competencia” (p. 132). La recriminación del hijo hacia su padre se profundiza en estas palabras:

Me puso unos calzones y una camisa y me echó a los caminos pa que aprendiera a vivir por mi cuenta y ya casi me echa-

pronto se den cuenta de que “No se puede contra lo que no se puede”, es decir, que no se puede luchar contra la ausencia de la protección paterna. “Anacleto Morones” y “La vida no es muy seria en sus cosas”, aunque abordan la relación padre-hijo, el ejercicio del poder es muy velado o, al menos, no tan evidente como en los cuentos antes señalados.

- 5 E. Escalante. “Juan Rulfo o el parricidio como una de las bellas artes”, *Sábado (Uno más uno)*, 21 de marzo 1984, p. 4.

En el esquema de la relación familiar, según Evodio Escalante, la disyunción padre-hijo en la narrativa de Rulfo se resume en la siguiente fórmula: “Donde el padre es, el hijo no es. Al invertirse, la fórmula queda así: Donde el hijo es, el padre no es.” (*Idem.*)

- 6 Juan Rulfo. *El llano en llamas*, 6a. reimp., 2a. ed., FCE, México, 1985, (C.P. 1), p. 133. Con la finalidad de evitar confusiones, en lo sucesivo colocaré entre paréntesis la palabra *Llano* y en seguida el número de página, cuando me refiera a este texto.

ba de su casa con una mano adelante y otra atrás. (...) Ni siquiera me enseñó usted a hacer versos, ya que lo sabía. Aunque sea con eso me hubiera ganado algo divirtiendo a la gente como usted hace. (p. 132 y 55).

Estas son algunas razones por las que el hijo está en la miseria. Y por eso acude al padre para encargarle a su esposa y a sus hijos ahora que él parte en busca de los dólares.

– Pos por eso vengo a darle el aviso, pa que usted se encargue de ellos.

– ¿Y quién crees que soy yo, tu pilmama? Si te vas, pos ahí que Dios se las ajuarí con ellos (...)

nos estamos muriendo de hambre (...)

¿Usted cree que eso es legal y justo? (p. 132)

Pero el asunto adquiere otro matiz. Al evocar la ocasión en que le llevó a conocer a Tránsito, cuando eran novios, el hijo recuerda que ella no mereció su aprobación. Ahora, la recriminación se ejerce en ambos sentidos, del padre al hijo también:

– Te fuiste de la casa y ni siquiera me pediste el permiso.

– Eso lo hice porque a usted nunca le pareció buena la Tránsito. Me la malorió siempre (...) Usted se soltó hablando en verso y que dizque la conocía de íntimo, como si ella fuera una mujer de la calle. (pp. 132–133)

En estas líneas es evidente la rivalidad sexual. En el contexto general del cuento se vislumbra una competencia que adquiere tintes incestuosos. Al regresar de su fracasada aventura en los Estados Unidos, el hijo recibe la noticia de que Tránsito se había ido con un arriero. Pero, ¿sería esto verdad o acaso huyó ante el

acoso sexual de su padre político? Pregunta que el texto de Rulfo deja sin respuesta.

Otro cuento que aborda la relación padre-hijo es, sin duda, “No oyes ladrar los perros”. Aquí, el hijo está herido. El padre lo lleva sobre sus hombros con gran esfuerzo, pero no como un acto de solidaridad o amor exacerbado sino para cumplir con la memoria de su “difunta esposa”:

Todo esto que hago, no lo hago por usted. Lo hago por su difunta madre. Porque usted fue su hijo. Por eso lo hago. Ella me reconveniría si yo lo hubiera dejado tirado allí, donde lo encontré, y no lo hubiera recogido para llevarlo a que lo curen, como estoy haciéndolo. Es ella la que me da ánimos, no usted. Comenzando porque a usted no le debo más que puras dificultades, puras mortificaciones, puras vergüenzas. (p. 148)

El desencuentro padre-hijo es tan dramático que ni en el momento agónico se alcanza el perdón o la reconciliación. Escuchemos, una vez más, al padre de Ignacio:

Eso ya no me importa. Con tal que se vaya lejos, donde yo no vuelva a saber de usted. Con tal de eso... Porque para mí usted ya no es mi hijo. He maldecido la sangre que usted tiene de mí (...) Lo dije desde que supe que usted andaba trajinando por los caminos, viviendo del robo y matando gente (...) Desde entonces dije: “Ese no puede ser mi hijo” (pp. 148-149)

El hijo mal herido muere sobre los hombros de su padre. Resulta irónico y por eso mismo doblemente trágico (efecto buscado por Rulfo) que aun muerto siga siendo una insoportable carga, y que los interminables reproches del padre deba escucharlos el cadáver del hijo irredento: “No me ayudaste ni siquie-

ra con esta esperanza” (p. 150), le recrimina el padre al llegar a Tonaya.

“La herencia de Matilde Arcángel” es un cuento singular en la narrativa rulfiana; relata la muerte de Euremio Cedillo, padre, a manos de su hijo del mismo nombre. Precede y anuncia el parricidio en Pedro Páramo. Ahora las relaciones padre-hijo se tiñen de dramatismo. Euremio Cedillo padre nunca le perdonará a su hijo aquel berrido que causa la muerte de Matilde Arcángel, ‘Todavía viviría (...) si el muchacho no hubiera tenido la culpa’ (p. 166). Sus berridos asustaron a la bestia hasta desbocarse y la madre salva de morir al hijo a cambio de su vida: “Se hizo arco, dejándole un hueco al hijo como para no aplastarlo. Así que, contando unas con otras toda la culpa es del muchacho” (p. 167). Vislumbramos el rencor que deformará para siempre la relación entre el padre y su hijo: “Da unos berridos que hasta uno se espanta. Y yo para qué voy a quererlo. Él de nada me sirve. La otra podía haberme dado más y todos los hijos que yo quisiera; pero éste no me dejó ni siquiera saborearla” (p. 167).

Los habitantes de Corazón de María impidieron que el odio de Euremio padre consumara el filicidio. Algunas almas caritativas le brindaron a Euremio hijo alimento y un poco de calor para evitar su muerte.

Euremio chico creció a pesar de todo, apoyado en la piedad de unas cuantas almas; casi por el puro aliento que trajo desde al nacer. Todos los días amanecía aplastado por el padre que lo consideraba un cobarde y un asesino, y si no quiso matarlo, al menos procuró que muriera de hambre para olvidarse de su existencia. (pp. 167-168).

La flauta que toca más allá de la medianoche es la única compañera que mitiga su soledad. El hijo se vuelve hombre y un día

se va con los revolucionarios a la sierra. Más tarde llegan tropas del gobierno que persiguen a los alzados y Euremio padre se les incorpora montado en su caballo y con el rifle en la mano pues "tenía cuentas pendientes con uno de aquellos bandidos que iban a perseguir" (p. 169). A los pocos días, señala el narrador testigo: "vi venir a mi ahijado Euremio montado en el caballo de mi compadre Euremio Cedillo. Venía en ancas, con la mano izquierda dándole duro a su flauta, mientras que con la derecha sostenía, **atravesando** sobre la silla, el cuerpo de su padre muerto" (p. 170). La muerte del padre es aquí una experiencia tan gratificante, que se asemeja a la dulce melodía que produce la flauta.

Estos son los antecedentes temáticos, en la obra de Rulfo, que conducen a una de las relaciones más violentas y opresivas entre el padre y el hijo escenificadas por el autor en su única novela. Después de este primer parricidio se abren las compuertas de lo reprimido para que los protagonistas urdan con mayor libertad de actuación un segundo asesinato, cuya víctima reúne en una sola figura las imágenes del padre y del despota rural.

III Fantasías, sueños y miserias de Comala

Son pocos los parricidios que registra el mundo de las letras; así como el incesto, el parricidio linda con lo prohibido, el tabú en la literatura. Quizás por esto el asesinato del padre es impresionante. Recordemos al *Edipo* de Sófocles o a *Los hermanos Karamazov* de Dostoievski⁷. En el primero, se comete por la

7 Llama la atención el paralelismo que existe entre estos escritores y sus obras. Por ejemplo, si bien Fedor M. Dostoievski (1821-1881) vivió un

influencia inexorable del destino regido por los dioses; en el segundo, se debe a la voluntad humana influenciada por la codicia económica y la disputa por una mujer. En *Pedro Páramo* ocurre algo equivalente. Por una parte, influye la fatalidad inexorable del destino cuyos designios permean y ensombrecen a toda la novela; y por otra, es la ambición de riqueza la que lleva al hombre a instaurar un régimen arbitrario y caprichoso, para dominar a los demás y satisfacer su ansia personal de poder.

Desde la perspectiva psicológica el asesinato imaginario del padre odioso y autoritario no sólo es normal en los hijos sino benéfico, puesto que ello equilibra lo imaginario y lo real. Sin embargo, el parricidio de hecho es visto como uno de los crímenes más monstruosos y perturbadores que pueda perpetrar el hombre. Hay en él algo que nos fascina pero a la vez nos plantea un enigma: ¿Por qué un individuo rompe los lazos considerados por todos como intangibles y sagrados para destruir la vida del ser que lo engendró? La respuesta a esta pregunta es parte del trabajo que ahora me ocupa.

siglo antes que Juan Rulfo (1918–1986), vivieron 60 años aproximadamente, el primero pierde a su madre a la edad de 12 años y el segundo también. Tanto Rulfo como Dostoievski pierden a sus padres siendo ellos muy jóvenes, el padre de Rulfo fue asesinado por un joven coterráneo, mientras que al de Dostoievski lo mata uno de sus siervos sublevados. Ambos escritores pertenecen a familias acomodadas venidas a menos; ya en la orfandad fueron educados bajo las rígidas normas de la fe católica (Cf. Marc Slonim. *La literatura rusa*, FCE, y, Juan Rulfo. *Toda la obra*, Conaculta). Respecto a las novelas de estos escritores donde se consume el parricidio, también es significativo que, en ambas obras, los personajes que representan al padre sólo procreen hijos varones y con distintas mujeres, al viejo Teodoro Karamazov lo asesina Smerdiakov, su hijo bastardo, a Pedro Páramo lo mata Abundio, hijo ilegítimo del cacique. Tanto en una como en otra novelas no aparece la figura materna de los parricidas, quienes son impulsados por el odio y el rencor.

Rulfo ha organizado su novela en torno a su personaje principal, Pedro Páramo. Aparece en el título mismo, y su nombre es significativo. Hay en este nombre —señala Manuel Durán— “una clara aliteración, la repetición del sonido explosivo de la P, Pedro, Páramo”⁸, sonido que también nos remite a pensar en el “Poder”. Pedro, cuyo significado es “piedra”, y Páramo, lugar árido e inhóspito, se conjugan para acentuar la intensidad del protagonista y de la novela⁹.

Sabemos que Pedro es el “hombre fuerte” de Comala, inmovible como una roca; el amo y patrón terrible en sus decisiones y pecados.

Pero, ¿por qué es así este hombre? Pedro no es culpable de todo puesto que sólo es el vehículo de una “herencia maldita”. Su vida comienza con la muerte accidental de don Lucas Páramo, su padre. Este primer Páramo dejó deudas imposibles de saldar, dilapidó sus bienes, vendió hasta “la última vaca y el último terreno” para dejar a su hijo en la miseria total¹⁰.

8 Manuel Durán. “Miradas sobre Pedro Páramo”, *La Jornada Semanal*, 25 de febrero de 1990, p. 22.

9 A pesar de la evidente importancia de *Pedro Páramo* en la novela, el autor es muy parco en la descripción de su personaje. Apenas nos señala su estatura corpulenta, su imponente presencia física: “Allí estaba él, enorme, mirando la maniobra...” (p. 87). Lo que verdaderamente interesa señalar es la vida interior del personaje, centrada en dos obsesiones, el anhelo de poder, y el amor por Susana. Rulfo, con la sobriedad en la descripción de su personaje, obliga al lector a colaborar, ayudar a completar el cuadro, suplir los fragmentos que faltan en el gran mosaico. Respecto al significado del nombre “Pedro”, señala Alberto Vital: “La piedra es también emblema del poder: síntesis de fuerza unificadora y dura; sin embargo, al final se rompe al chocar precisamente contra la tierra” (*Lenguaje y poder en Pedro Páramo*, pp. 126-127).

10 Este cuadro, que revela la infancia de Pedro Páramo, es muy semejante al de Euremio chico, con su padre en “La herencia de Matilde Arcángel” (Cf. *Supra*, pp. 6-7).

A este cuadro psicológico que nos muestra un tipo solitario, ensimismado y sin sólidas raíces maternas, puesto que así lo revela el recuerdo de su infancia¹¹, habría que agregarle el menosprecio de su padre, quien lo consideraba como algo inútil. Don Lucas al referirse a su hijo decía que “no se contaba para nada con él, (que) se había malogrado”¹². Esta es la herencia abominable que recibe Pedro de sus progenitores.

Para contrarrestar el sentimiento de inferioridad y abandono, Pedro Páramo se irá convirtiendo poco a poco en un hombre violento, codicioso y canalla, el que llega a poseerlo todo, empleando para sus fines cualquier método; para aliviar la deuda económica, contrae matrimonio por conveniencia con Dolores Preciado; para agrandar la extensión territorial de la Media Luna, se ve involucrado en muerte, estupro, y logra el sometimiento de la comarca por medio del terror y de los asesinatos. Es muy joven aún cuando le recuerda al viejo capataz de la hacienda cómo deberá llamarlo en adelante:

- Siéntate, Fulgor. (...)
- ¿Por qué no te sientas?

- 11 “Allí estaba su madre en el umbral de la puerta, con una vela en la mano. Su sombra recorrida hacia el techo, larga, desdoblada. Y las vigas del techo la devolvían en pedazos, despedazada. (...) Cerró la puerta y abrió sus sollozos, que se siguieron oyendo confundidos con la lluvia”. [Juan Rulfo. *Pedro Páramo*, FCE, México, 1984, (Lecturas Mexicanas 50), p. 22]. En las citas subsiguientes de este libro únicamente colocaré el número de página entre paréntesis.
- 12 Ante tales circunstancias dice Dostoievski en boca de su personaje favorito Ivan Karamazov: “¿quién no desea la muerte de su padre?” Aunque este deseo provoque más tarde sentimientos de culpa, así lo entiende Pedro cuando exclama en los funerales de su hijo: “Estoy comenzando a pagar. Más vale empezar temprano, para terminar pronto” (p. 88).

- Prefiero estar de pie, Pedro.
- Como tú quieras. Pero no se olvide el “don” (p. 47).

Octavio Paz, en *El laberinto de la soledad*, señala la angustia y ansiedad del mexicano por su origen. En este punto, el padre tiene como esencial el ser “‘macho’, la ‘fuerza’ se manifiesta casi siempre como capacidad de herir, rajar, aniquilar, humillar. Nada más natural, por tanto, que esa indiferencia ante la prole que engendra”¹³. En la narrativa de Rulfo también se trasluce esta situación: es el abandono, el menosprecio de Lucas Páramo por Pedro Páramo y, después, del cacique por todos sus hijos; porque, “aunque éramos hijos de Pedro Páramo” –dice Abundio– “El caso es que nuestras madres nos malparieron en un petate” (p. 11).

Melanie Klein y Lacan sostienen al respecto que la aceptación y aprobación de los padres es indispensable en la vida de los seres humanos, y más aún, de los niños, pues, “el padre no es solamente el rival odiado y amenazante de la situación edípica, sino aquel cuya presencia (...) separa, introduce la ley y el lenguaje”¹⁴.

Las relaciones del hijo hacia el padre manifiestan la misma dualidad que las del padre hacia el hijo. Si, por una parte, el sentimiento y la situación de orfandad les hace anhelar al padre, lo más común es que no existan lazos afectivos y que se venguen de ellos, en una acción compensatoria por su olvido.

Pero si las relaciones del hijo hacia el padre no son buenas, en cambio, respecto a la madre tienen siempre un matiz de amor filial. Octavio Paz, en la obra citada, sostiene que “En contraposición a Guadalupe, que es la Madre virgen, la Chingada es la Ma-

13 Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*.

14 Cf. Raúl Páramo Ortega, et al. *Psicoanálisis y literatura*, pp. 78-80.

dre violada". En Pedro Páramo, Doloritas representa el papel de la chingada, al ser despojada de sus bienes y abandonada después por el cacique.

La obsesión por la figura materna es frecuente en los personajes masculinos de Pedro Páramo, el mismo Pedro tiene esta obsesión: "y una mujer conteniendo el llanto, recortada contra la puerta. Una madre de la que él ya se había olvidado y olvidado muchas veces."¹⁵ La imagen de la madre expuesta como una dolorosa, repercute en Pedro Páramo en la búsqueda de su madre. Pedro, con Dolores Preciado, actuará de la misma forma don Lucas Páramo actuó con su madre. Susana San Juan, en cambio, será una transferencia de la maltratada madre de Pedro. Pero Dolores como Susana encarnan la misma imagen: aquella, la madre-tierra; ésta, la mujer-madre¹⁶.

Si respecto al padre el hijo se siente huérfano, en la madre, en cambio, encuentra protección. Ella también, como el hijo, es explotada, en un mundo donde la acción violenta la limita a un puesto secundario; será por consiguiente el refugio del hijo y, en un contexto general, el consuelo de los oprimidos. Por eso, los personajes femeninos de *Pedro Páramo*: Dorotea, Dolores, Damiana y Eduviges tienen características matriarcales.

15 Juan Rulfo. *Pedro Páramo*, p. 80.

16 El amor de Pedro hacia Susana es un amor filial, infantil; al que se le prodigan sólo afectos y ternura. Mientras que con Dolores y las demás mujeres, Pedro se comporta distinto: aparece el hombre, erótico, calculador, instintivo. Al respecto señala Jung que "La idea de restringir las relaciones con una mujer a una sensualidad puramente animal, excluido todo sentimentalismo (se debe a que el hijo) puede mantener sus sentimientos sin división y, por tanto, puede seguir siendo 'sincero' con su madre" (Carl G. Jung. *El hombre y sus símbolos*, Caralt, Barcelona, 1979, p. 298).

Aralia López, en un profundo estudio sobre la situación de la mujer, *De la intimidación a la acción*, señala: “a la mujer se le ofrece un mundo propio con características idealizadas y con el cual se le manipula social y emocionalmente. Este mundo es el de la familia, el hogar”¹⁷.

El poder del fuerte sobre el débil se manifiesta en *Pedro Páramo* de manera vertical, es decir, el poder se ejerce del hombre sobre la mujer y del padre sobre los hijos. La voz de Juan Preciado revela esta situación:

Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo (...) No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbrase lo caro (p. 7).

Pero, ¿habría alguna frustración mayor que la de Juan Preciado quien viene a Comala en busca de su padre y no lo encontrará jamás? Pese a todos los esfuerzos del hijo, la acción es infructuosa: no hay un espacio común en el que sea posible que los dos personajes se miren frente a frente; ni siquiera en el mundo de los muertos se podrán encontrar y por lo tanto la promesa que le hiciera a su madre agonizante, no se cumplirá.

Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría; pues ella estaba por morir y yo en un plan de prometerlo todo (p. 7).

17 Aralia López González. *De la intimidación a la acción*, UAM-I, México, 1985, pp. 43-44.

El sueño y las ilusiones hicieron que Juan Preciado iniciara la búsqueda de su padre. En el camino hacia Comala, el destino empieza a sorprenderlo: a poco andar tropieza con Abundio Martínez, el arriero quien, como Virgilio en *La Divina Comedia*, será el guía de Preciado por el infernal mundo de Comala¹⁸

- ¿Y a qué va usted a Comala, si se puede saber?
- Voy a ver a mi padre...
- ¿Y qué trazas tiene su padre?...
- No lo conozco (...) Sólo sé que se llama Pedro Páramo.
- Yo también soy hijo de Pedro Páramo...

Luego del encuentro en que ambos se reconocen hijos de Pedro Páramo, se establece una conversación donde se revelan algunos rasgos distintivos del cacique: es “un rencor vivo”, dueño de la Media Luna y poseedor de “toda la tierra que se puede abarcar con la mirada”. Desde la perspectiva de Abundio, Pedro es la imagen del padre primordial de la horda primitiva, y en la que, según Freud: “se presuponía la existencia de un padre violento y celoso, que se reserva para sí todas las hembras y expulsa a sus hijos conforme van creciendo (...) Los hermanos expulsados se reunieron un día, mataron al padre y devoraron su cadáver”¹⁹.

La nota singular en el diálogo de Juan y Abundio es una fraternidad consanguínea que se revela en el camino y que ninguno

18 Llama la atención que ninguno de estos hombres, hijos de Pedro Páramo, lleven el apellido de su padre, cosa inusual en la provincia mexicana y sobre todo cuando el padre es un hombre importante. Juan, el único hijo legítimo, quien debió llamarse Juan Páramo Preciado no es producto del amor sino de la ambición desmedida del cacique de la Media Luna.

19 Sigmund Freud. *Tótem y tabú*, Alianza, México, 1986, p. 185.

de los dos acepta. El diálogo es insólito: la probabilidad de que suceda una *anagnórisis* fraternal entre Abundio y el peregrino comalense es muy baja. Pero la improbabilidad rulfiana tiene un trasfondo de verosimilitud incluso irónica, pues refleja la subversión de la estructura familiar que llevó a cabo el cacicazgo.

Abundio Martínez encarna la lucha de contrarios que culmina con la muerte de la figura opresiva. Son pocas las veces que Abundio aparece en el escenario: al inicio de la novela, lo observamos guiando a Juan Preciado por el abandonado camino hacia Comala, y al final, se presenta consumando el parricidio. Por este hecho el personaje adquiere importancia en la trama y culminación de la obra: es la mano vengativa que ejecutará la justicia. La vieja Eduviges lo describe así:

- El bueno de Abundio. ¿Así que todavía me recuerda?
- ¿De modo que él te recomendó que vinieras a verme?
- Me encargó que la buscara.
- No puedo menos que agradeceréselo. Fue buen hombre y muy cumplido. Era quien nos acarrecaba el correo, y lo siguió haciendo todavía después que se quedó sordo. Me acuerdo del desventurado día que le sucedió su desgracia. Todos nos conmovimos, porque todos lo queríamos (...) Era un gran platicador. Después ya no. Dejó de hablar (...) Todo sucedió a raíz de que le tronó muy cerca de la cabeza uno de esos cohetones (...) Desde entonces enmudeció, aunque no era mudo; pero, eso sí, no se le acabó lo buena gente. (pp. 22–23)

Es significativa, en este fragmento, la degradación física y psíquica que paulatinamente va sufriendo Abundio: sordera, primero, enmudecimiento, después. Actitudes que, irremediablemente, lo conducirán a la soledad. Al respecto, Erich Fromm sostiene que: “en la esencia misma del ser humano está la necesi-

dad del hombre de relacionarse con el mundo que lo rodea y evitar así la soledad”. Pero Abundio Martínez hace lo contrario: cierra sus oídos, primero, después, anula su voz, y más tarde, ciego de odio, clausurará su relación con el mundo exterior. Esta soledad asegura Fromm: “es la que pasados ciertos límites, dará lugar a procesos esquizoides, los cuales serán, a su vez, resultado del hecho de haber truncado la ineludible necesidad humana de pertenecer a algo o a alguien”²⁰.

La madrugada está acabando y Abundio aparece en casa de doña Inés Villalpando, la Madre Villa, la misma que fiaba a la abuela de Pedro. Abundio comunica a la anciana la muerte de su esposa y le pide unos cuartillos de aguardiente para aliviar su pena. Abundio acaba de buscar al padre Rentería y le han dicho que anda en el cerro, levantado con los cristeros. Después de lograr una rápida intoxicación sale de la tienda y cambia de rumbo hacia la Media Luna.

Abundio siguió avanzando, dando traspiés, agachando la cabeza y a veces caminando en cuatro patas. Sentía que la tierra se retorció, le daba vueltas y luego se le soltaba; él corría para agarrarla, y cuando ya la tenía en sus manos se le volvía a ir, hasta que llegó frente a la figura de un señor sentado junto a una puerta. Entonces se detuvo:

– Denme una caridad para enterrar a mi mujer (...)

– Vengo por una ayudadita para enterrar a mi muerta. (...)

La cara de Pedro Páramo se escondió debajo de las cobijas como si se escondiera de la luz, mientras que los gritos de Damiana se oían salir más repetidos, atravesando los campos: “¡Están matando a don Pedro!” (pp. 153 y ss).

20 Erich Fromm. *El miedo a la libertad*, 10a. reimp. Paidós, México, 1989, pp. 153 y ss.

El dramatismo de este crimen, magistralmente contado en forma fragmentaria, se debe quizás al hecho de que se trata de un crimen cometido en estado semi-inconsciente. Ha sido necesario que Abundio pierda a su mujer, que en su desgracia se abandone al alcohol y que termine perdiendo la voz y la capacidad auditiva para que entre las brumas de su obnubilado cerebro se atreva, por fin, a levantar la mano justiciera contra el odiado padre²¹.

El parricidio se ha consumado al cumplirse la fantasía desiderativa de los habitantes de Comala: Pedro Páramo "... cayó, suplicando por dentro, pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras" (p. 159). Así se cierra el círculo y se cumple, al mismo tiempo, el deseo de Dolores Preciado: "El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro" (p. 7). La muerte de Pedro Páramo no se debe a la negativa del dinero sino por el "olvido en que los tuvo", no sólo a Juan Preciado sino a todos sus hijos.

Bartolomé San Juan y los hombres que fueron ultrajados con la usurpación de sus propiedades y de sus mujeres; así como las mujeres que fueron violadas y burladas; y los asesinados y torturados por el rencor implacable de Pedro; se alegrarán por la muerte del odiado cacique. Y aun hombres como Fulgor Sedano y el Tilcuate

21 Mme. Ochonisky en *Antropología de la muerte* afirma que: "Ya sea que el parricidio quede inconcluso (...) porque las inhibiciones presionen en el último momento, o ya que se lleve a cabo con salvajismo y encamizamiento, el hecho es que para llegar a su ejecución el asesino debe hacerse violencia a sí mismo y caer con frecuencia en la brutalidad" (Louis-Vincent Thomas. *Op. cit.*, FCE, México, 1984, pp. 148-149).

salen ganando con el parricidio pues son una prolongación del cacique, se identifican con él, representa el ideal del yo para ambos, y su muerte implica la posibilidad de tomar el poder que fueron incapaces de adquirir para sí mismos por su veneración a la imagen del jefe de la horda²².

Los móviles que animaron este parricidio son, entre otros, la ambición de riqueza, la venganza y la posesión de los bienes materiales por un solo hombre. Porque Pedro Páramo para satisfacer su deseo personal de poder no sólo se adueñó de la madre-tierra sino también de sus mujeres, aplastando a los hijos como padre de la horda.²³

Abundio Martínez ha hecho suya la recomendación que Dolores Preciado le hiciera a su hijo: cobrarse el olvido en que los tuvo Pedro Páramo. Porque como señala Freud en "Dostoievski y el parricidio": "El criminal es para él casi como un redentor, que ha tomado sobre sí la culpa que de otro modo habrían tenido que soportar los demás".²⁴

Puesto que matar es la suprema manera de poseer a la víctima: matar al otro es también destruir la mala imagen de sí en él. A. Ochonisky considera que el parricidio aparece como el asesinato del otro, imagen en el espejo de la conciencia de sí. Y afirma:

22 José T. Espinosa-Jacomé. *La focalización inconsciente en Pedro Páramo*, (Tesis Doctoral), Nebraska, 1990, p. 119.

23 Jean Chevalier en el *Diccionario de los símbolos* asocia a la tierra con la madre y señala que "La tierra simboliza la función maternal (...) Ella da y toma la vida. Cria a todos los seres, los alimenta (y por ello) le fue dado el nombre de Gran Madre (...) Para los aztecas la diosa Tierra es la madre nutricia, reclama los muertos de la que ella misma se alimenta".

24 Sigmund Freud. *Obras Completas*, v. III, Biblioteca Nueva, Madrid, 1973. p. 3014.

La mayor parte de los parricidas relatan que en el transcurso de su acto existe un sentimiento de desrealización, que suele darse junto con una verdadera despersonalización. (...) La muerte del otro pierde su carácter de realidad carnal espantable, pues no es más que la realización mágica de los deseos de muerte. En general, el parricida recuerda mal el acto asesino; le resulta dificultoso relatarlo. Para ellos (...) matar al otro no es solamente matarlo, sino destruirlo, hacerlo desaparecer, aniquilarlo, borrarlo mágicamente del mundo de los objetos.²⁵

La significación del asesinato del padre es, sin duda, compleja; es el modelo de todos los asesinatos. En muchas ocasiones se da la conjunción parricidio-suicidio. El doble movimiento de la destrucción del otro y de sí mismo tiene lugar con frecuencia en el parricida.

En la narrativa de Rulfo este doble movimiento se cumple, puesto que Pedro Páramo, una vez consumado el parricidio, dice: "Sé que dentro de pocas horas vendrá Abundio con sus manos ensangrentadas a pedirme la ayuda que le negué. Y yo no tendré manos para taparme los ojos y no verlo. Tendré que oírlo; hasta que su voz se apague con el día, hasta que se le muera su voz." (*Páramo*, p. 159).

Sigmund Freud, a propósito del asesinato del padre, comenta:

No cabe atribuir al azar que tres obras maestras de la literatura universal traten el mismo tema: el parricidio. Tal es, en efecto, el tema de *Edipo* de Sófocles, del *Hamlet* Shakespeareano y *Los hermanos Karamazov*, y en los tres aparece tam-

25 Louis-Vincent Thomas. *Antropología de la muerte*, p. 149.

bién a plena luz el motivo del hecho: la rivalidad sexual por una mujer.²⁶

Para Freud, la exposición más sincera del parricidio se encuentra en el drama de Sófocles, puesto que ahí el propósito de suprimir al padre es muy evidente. La expresión del drama inglés es indirecta, y en *Los hermanos Karamazov* de Dostoyevski vemos con indiferencia al personaje que comete el crimen. Porque como asegura Freud: "Para la psicología, lo único que importa es quién lo ha deseado en su fuero interno y ha acogido gustoso su realización, y por eso son igualmente culpables todos los hermanos."²⁷

En *Pedro Páramo* el motivo del parricidio es más complejo. Más que la rivalidad sexual por una mujer, el parricidio se nos presenta aquí desde una doble vertiente, en apariencia contrastantes; por un lado, se nos plantea desde un punto de vista mítico, mágico-ritual (remitiéndonos a pensar en la visión prehispánica del mundo y de la vida), y por otro, desde la perspectiva occidental (visión cristiana del mundo y de la vida, así como su concepto de culpa y de pecado).

Respecto a la primera vertiente encontramos en el asesinato de Pedro suficientes elementos que nos hablan de una concepción prehispánica de la vida. Pues para el azteca la muerte no era la destrucción sino un estado diferente de la vida y una forma de recuperar todo lo perdido, a causa de algún mal comportamiento en la tierra. Jacques Soustelle observa cómo se iba formando en el alma del joven mexica un ideal de orgullo

26 S. Freud. *Obras Completas*, v. VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, p. 3011.

27 *Ibid.*, p. 3012.

sobrehumano, el deseo de superar a la muerte por la voluntad de morir, y la fe en el renacimiento que experimenta quien acepta su propia destrucción:

El sol es un dios que se ha sacrificado, que ha querido morir para renacer eternamente. Quienes, sacrificados a su vez, le ofrecen su sangre –“el agua preciosa”– y su corazón, se convierten en sus émulos y sus servidores (...) ¿Qué otra cosa es Huitzilopochtli, nuestro señor, sino el símbolo del guerrero convertido en dios?²⁸

En *Pedro Páramo* la muerte se presenta como algo necesario, como si él la estuviese esperando, como si víctima y verdugo se complementaran en un mágico ritual donde la muerte no es el fin sino la posibilidad de alcanzar la perfección. Esto cobra sentido cuando observamos la presencia del cuchillo, la alusión a la piedra del sacrificio, puesto que Pedro significa “piedra”, el sacrificante –su propio hijo–, el sacrificado y la sangre derramada. Obsérvese en el fragmento las palabras de Pedro y la serie de elementos que connotan el sacrificio ritual:

“Esta es mi muerte”, dijo.

El sol se fue volteando sobre las cosas y les devolvió su forma. La tierra en ruinas estaba frente a él, vacía. El calor caldeaba su cuerpo. Sus ojos apenas se movían; saltaban de un recuerdo a otro, desdibujando el presente. De pronto su corazón se detenía y parecía como si también se detuviera el tiempo y el aire de la vida (p. 158).

28 J. Soustelle. *El universo de las aztecas*, FCE, México, 1983, p. 12.

Respecto al problema religioso que subyace en el fondo de este parricidio tenemos que, desde la perspectiva cristiana, la muerte se presenta en el hombre como el precio de su pecado. El sentimiento de culpa y la conciencia del pecado están presentes en Pedro, quien al recibir la noticia de la muerte de su heredero, exclama: “Estoy comenzando a pagar. Más vale empezar temprano, para terminar pronto” (p. 88). Pero, como la religión no es el camino de salvación para los personajes de Rulfo que se mueven en un mundo que, como bien señala el padre Rentería, “es un valle de lágrimas”, si el hombre ha perdido la esperanza de salvación a través del camino de la fe, entonces, se rebela contra ella y sus principios y del “honra a tu padre y a tu madre” y el “No matarás”, Abundio pasa al asesinato de su padre que en última instancia es un atentado contra la propia deidad.

III Conclusiones

El análisis de los motivos del parricidio a través de los mecanismos del poder, en la narrativa de Juan Rulfo, me ha permitido concluir en varios puntos importantes para la comprensión de este asesinato y de los textos del autor.

En la narrativa rulfiana el poder se entiende como la capacidad de un individuo o grupo de ellos para llevar a la práctica su voluntad, incluso a pesar de la resistencia de los otros.

El ejercicio del poder, en la obra de Juan Rulfo, se manifiesta desde el seno familiar de manera aplastante y vertical, es decir, del fuerte sobre el débil. En la relación padre-hijo, hombre-mujer, marido-esposa, el poder se ejerce de manera violenta y no es producto de una “racionalización” como señala Foucault en su teoría del micro-poder. La imagen del padre, para Eusebio

Cedillo hijo, es muy significativa: “Todos los días amanecía aplastado por el padre que lo consideraba un cobarde y un asesino” (*Llano*, pp. 67–68).

Sin embargo, el poder de los personajes de Rulfo en *El llano en llamas* es limitado; funciona como medio, pero no como fin. Ni el padre ni el hijo en los Eremitas²⁹ pensaron en la conquista del poder para perpetuarse en él, simple y llanamente el poder lo utilizaron para alcanzar sus objetivos; vengarse contra el hijo, el padre o las mujeres.

En *El llano en llamas* las tensas relaciones entre el padre y el hijo permiten vislumbrar la tragedia que se empieza a fraguar en “La herencia de Matilde Arcángel” y que alcanza su culminación en *Pedro Páramo*.

Pedro Páramo, a diferencia de los otros personajes de Rulfo, toma el poder, lo transforma, lo ejerce de manera arbitraria y unipersonal y lucha por conservarlo. Pedro, como Euremio Cedillo hijo, tiene una idea demoledora de la imagen de su padre. Fulgor Sedano recuerda la manera en que don Lucas Páramo se refería a su vástago. Tal teoría se ve corroborada al comprobar que cuando don Lucas muere, Pedro asume la imagen del padre y se convierte en el patriarca irracional y déspota de Comala. Además, Pedro manifiesta la imagen demoledora de su padre cuando afirma que Susana se encuentra en un lugar inalcanzable, atrás de la Divina Providencia, imagen del padre omnipotente, y patriarca por excelencia.

Desde las primeras manifestaciones de sus actos, *Pedro Páramo* dio muestras de su carácter cuyas cualidades eran: la fantasía, el egoísmo y la ambición. Pedro, cuyo significado es “pie-

29 Nombre que según el narrador de “La herencia de Matilde Arcángel” se le daba a Euremio padre y, al hijo.

dra”, el nombre mismo es también emblema del poder: síntesis de fuerza unificadora y dura que al final se rompe, paradójicamente, al chocar contra la tierra.

Pedro Páramo, el “hombre fuerte” de Comala, el violento cacique, el que en su delirio de grandeza ejerce el poder de manera exacerbada para conseguirlo todo, fracasa ante el amor de Susana San Juan. Esto y la herencia abominable de sus padres configuraron el carácter de Pedro Páramo. Porque, como asegura Fromm, el fracaso ineludible de pertenecer a algo o a alguien torna al hombre violento, solitario y cruel. Así pues, el espacio vacío del amor viene a llenarlo el exceso del poder. Una clara muestra del delirio de grandeza, producto exacerbado del poder, son estas palabras de Pedro: “Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre”.

Juan Preciado y Abundio Martínez, los hijos de la “Chingada”, para usar un término de Octavio Paz, son las víctimas desgraciadas del destino y del ejercicio del poder de Pedro Páramo. Juan Preciado es el portador de la consigna de su madre: “El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro”, mientras Abundio Martínez es el brazo ejecutor de la justicia que materializa los deseos reprimidos, no sólo de Dolores Preciado y su hijo, sino de todos los hijos, y de todos los hombres y mujeres que fueron arrollados por el imán del usurpador del poder, Pedro Páramo.

En el microcosmos literario de Rulfo, el parricidio cobra dimensiones complejas y singulares. A diferencia de los otros asesinatos del padre, que narra la literatura universal y que han sido tratados por Sigmund Freud, donde el eje principal es la rivalidad sexual por una mujer, en *Pedro Páramo* el parricidio, si bien es producto del ejercicio exacerbado del poder unipersonal, por un lado, por otro toma proporciones míticas, primitivas, demostrándonos que el alma humana es inmutable al tiempo y al espacio.

En *Pedro Páramo* subyace una concepción prehispánica del mundo, que explica, en gran medida, la actitud de Pedro ante la muerte. ¿Por qué Pedro Páramo no huyó frente a la presencia amenazante del parricida? Si sabemos que Abundio, obnubilado por la intoxicación alcohólica, apenas si podía permanecer de pie. Esta actitud de Pedro se emparenta con la de los aztecas quienes en lugar de rehuir a la muerte la aceptaban con estoicismo y en ocasiones la buscaban, puesto que para ellos, la muerte no significaba el aniquilamiento del hombre sino una forma de alcanzar la perfección junto a sus dioses.

Respecto al problema religioso que también está en el fondo de este parricidio tenemos que, desde la perspectiva cristiana, la muerte se presenta en el hombre como el precio de su pecado. Para todo practicante de la religión católica, como la que observa Pedro Páramo, la muerte es la recompensa de sus malos actos y quien es sorprendido por ella en estado de impureza pierde el reino divino, y se prepara a sufrir la condenación perpetua, que va desde el fuego purificador del infierno hasta la pena eterna de su alma por la tierra. Todo esto cobra sentido en una sola exclamación de Pedro: "Estoy comenzando a pagar. Más vale empezar temprano, para terminar pronto."

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- Rulfo, Juan. *El llano en llamas*, FCE, México, 1985, 6a. reimpr.
———. *Pedro Páramo*, FCE, México, 1984, (Lecturas Mexicanas No. 50).
———. *Toda la obra*, ed. crítica de Claude Fell, Conaculta, México, 1992.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- Bodenheimer, Edgar. *Teoría del derecho*, FCE, México, 1979.
Campbell, Federico. *La invención del poder*, Aguilar, México, 1994.
Chevallier Jean, et al., *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona 1993.
Freud, Sigmund. "Dostoievski y el parricidio", *Obras Completas*, vol. VIII, Biblioteca Nueva, 1974.
———. *Tótem y tabú*, Alianza, México, 1986.
Fromm, Erich. *El miedo a la libertad*, Paidós, México, 1989.
González Boixo, J. Carlos. *Claves narrativas de Juan Rulfo*; Universidad de León, León, 1983.
Jiménez de Báez, Yvette. *Juan Rulfo, del Páramo a la esperanza*, FCE, México, 1990.
Jung, Carl G. *El hombre y sus símbolos*, Caralt, Barcelona, 1979.
López González, Aralia. *De la intimidad a la acción*, UAM-I, México, 1985.
Louis-Vincent, Thomas. *Antropología de la muerte*, FCE, México, 1984.
Páramo Ortega, Raúl, et al. *Psicoanálisis y literatura*, Akal, Madrid, 1981.
Slonim, Marc. *La literatura rusa*, FCE, México, 1980.
Soustelle, Jacques. *El universo de los aztecas*, FCE, México, 1983.
Vital, Alberto. *Lenguaje y poder en Pedro Páramo*, Conaculta, México, 1993.

TESIS DOCTORAL

Espinosa-Jácome, José T. “*La focalización inconsciente en Pedro Páramo*”, Nebraska, 1990.

HEMEROGRAFÍA

Durán, Manuel. “Miradas sobre Pedro Páramo”, *La Jornada Semanal* (La Jornada), México, D.F., 25 de febrero de 1990.

Escalante, Evodio. “Juan Rulfo o el parricidio como una de las bellas artes”, Suplemento Cultural *Sábado* (Uno más Uno), México, D.F., 21 de marzo de 1984.

EL LENGUAJE DEL EROS

EN *PARADISO*

Roth Bergman*

El mito como lenguaje

El mito como historia

Nos ha tocado, en el siglo XX, presenciar el derrumbe de los últimos mitos, con algunos intentos de construir nuevos o de prolongar los antiguos; pero básicamente vivimos en la desnudez y el desamparo consecuentes a la desmitificación de las costumbres e historia humanas. Simultáneamente, observamos la gran actividad científica por un lado, artística por el otro, que se acerca al mito con el fin de rescatarlo, ya sea analizando su función histórica (filosófica, psicológica o sociológica) para sugerir los nuevos caminos posibles, o bien leyendo el mito, absorbiéndolo, para re-crearlo de acuerdo con el espíritu original en cada artista.

Antes de adentrarnos en el tema del mito en *Paradiso*, será conveniente esbozar algunas ideas expuestas por los mitógrafos. Antes que nada, el mito es visto como un manifiesto histórico so-

* Departamento de Estudios Latinoamericanos, University of Columbia, New York.

bre las raíces humanas, cuyas estructuras básicas todavía están vigentes hoy en día, en la imaginación humana, sea individual o colectiva. Todos los que mencionaremos aquí: Eliade, Kerenyi, Broch, Kolakowski, Jung, parten de su propia subjetividad donde encuentran las imágenes vivas de los mitos antiguos. “No se pretenda –dice Eliade– ir a buscar el paradero del mito del Paraíso Perdido, la imagen del Hombre perfecto, el misterio de la Mujer y del Amor, etc. Todo Ello, y otras muchas cosas –secularizado, degradado y maquillado– se encuentra en el flujo medio–consciente de la existencia más ramplona...”¹ La mente científica “iluminada”, al llevar a cabo la desmitificación de la historia, asume una actitud peyorativa hacia la mitología y su institución, la religión, mas no por ello, afirma Eliade, “dejará de nutrirse de mitos caídos y de imágenes degradadas”.²

En segundo lugar, existe un acuerdo sobre el carácter “original” de los mitos, es decir, que no son inventos de la imaginación humana para explicar el universo, sino que expresan el fundamento, el principio. Dice Kerenyi que la mitología no responde a la pregunta “¿por qué?” sino “¿de dónde?”, no es etiológica, sino que parte de los comienzos o primeros principios:

The happenings in mythology form the ground or foundation of the world, since everything rests on them. They are the *dexdi* to which everything individual and particular goes back and out of which it is made, while they remain ageless, inexhaustible, invincible in timeless primordiality, in a past that proves imperishable because of its eternally repeated rebirths.³

1 Eliade, *Imágenes y símbolos*, p. 18.

2 *Ibid.*, p. 19.

3 C. Kerenyi, en *Essays on a Science of Mythology*, p. 7. “Los eventos en la mitología forman el subsuelo o la fundación del mundo, puesto que todo

En cuanto a la hermenéutica de los mitos, hay que dejar que éstos hablen por sí solos, que su interpretación surja de su propia expresión. Jung añade que los mitos no son alegorías de procesos físicos, sino expresiones involuntarias del ser humano pre-consciente, y que su contenido es de carácter arquetípico, por lo que no podrá ser descrito jamás, sino circunscrito.⁴ Los motivos físicos del universo sirven de reflejo de los motivos internos al alma humana, y no al revés: “En el mito se descubre el estrato básico del alma humana, que reconoce este estrato en el acontecer del mundo y de la naturaleza, y lo convierte en acción”.⁵

Broch y Kolakowski, a diferencia de Jung y Kerenyi, perciben un valor metafísico del mito: Broch se refiere al mito como un proceso de comprensión del mundo, en el que el mito es el arquetipo de la forma y el logos es el contenido.⁶ Kolakowski habla de la “necesidad humana de suscitar respuestas a cuestiones metafísicas”, como la de querer relacionarse con la finalidad de lo incondicionado, la de creer en la perduración de los valores humanos, y la de ver el mundo como continuo.⁷

yace sobre ellos. Son los *dexdi* hacia donde todo lo individual y particular regresa y desde donde se forma; ellos permanecen sin época, eternos, invencibles en la primordialidad sin tiempo, en un pasado indestructible por sus renacimientos eternamente repetidos”.

4 C.G. Jung, en *Ibid.*, pp. 73–75.

5 Broch, *op. cit.*, p. 299.

6 *Ibid.*

7 Leszek Kolakowski, *La presencia del mito*, pp. 11–13.

El mito y la literatura

Hemos afirmado con anterioridad la relación estrecha entre la expresión mítica y la poética; aquí vamos a mencionar algunos puntos importantes de coincidencia y de distinción para entrar en seguida en la discusión de lo mítico en *Paradiso*.

En su introducción a *Mito y poesía*, Xirau nos recuerda que “si la poesía se concibe como reino de la imagen, hay que pensar...que en la imagen pactan mito y poesía, lenguajes originarios de la humanidad”⁸. En otro lugar, habla del mito como “exégesis del símbolo” y añade que Vico vio la imagen como un mito reducido. Imagen, símbolo, mito: formas todas que “nos colocan en el límite de lo decible, a la orilla del silencio, a la orilla de los significados que las palabras fundan sin acabar de decirlos”⁹.

Por un lado, el mito es un lenguaje, como nos muestra Barthes, un tipo de habla, un sistema de comunicación, y como tal es una forma, no un contenido.¹⁰ Por otro lado, la poesía, como señala Frye, se vale del lenguaje mítico y no del de la ciencia, para encontrar sus formas de expresión. La poesía, como el mito, representa lo primitivo en la sociedad, entendiéndolo por “primitivo” la preocupación del hombre por “la situación existencial de su propia humanidad, con las emociones, especulaciones, esperanzas y desesperaciones que emanan de esa situación”¹¹. Tanto el lenguaje poético como el mito dependen del símbolo para describir “la situación”: “Lenguaje y mito son vastas metáforas de la realidad.”¹²

8 Xirau, *Mito y poesía*, p. 8.

9 *Ibid.*, p. 218.

10 Barthes, *Mythologies*, p. 109.

11 Northrop Frye, *The Critical Path*, p. 84.

12 Paz, *El arco y la lira*, p. 34.

El mito y la poesía quieren expresar lo inefable, lo incondicionado; ambos viajan al reino de la imagen para tener las posibilidades infinitas de expresar y unir lo contradictorio de lo inefable. Ambos tienen una “tradicción histórica” de haber servido al ser humano en su necesidad de abolir el tiempo y el espacio profanos. Como en el mito, en el poema el tiempo cotidiano sufre una transmutación... “Tragedia, epopeya, canción, el poema tiende a repetir y recrear un instante, un hecho o conjunto de hechos que, de alguna manera, resultan arquetípicos.”¹³

Pero hay que señalar unas diferencias sutiles entre el mito y la poesía; la primera radica en la posición subordinada que ha asumido ésta frente a aquél en la historia, lo cual es más evidente en las sociedades donde el mito se ha vuelto religión: “Cuando el mito, al ser instituido, se convierte en religión, el arte se convierte en doncella de los valores centrales, y su función consiste en resimbolizar estos valores que simbolizan el mundo.”¹⁴ Todas las grandes obras literarias han obedecido, directa o indirectamente, a un gran mito universal. Ahora bien, como corolario de la desmitificación del mundo en el siglo XX, el arte ha perdido su “amo”, por así decirlo, y se ha reconocido a sí mismo como valor supremo (“el arte por el arte”). Esta tendencia produce una deformación artística, según Broch, al confundir el objetivo estético (producir belleza) con la actividad ética (trabajar bien) que le incumbe al artista.¹⁵ El resultado es el arte vacío, el “kitsch”. Como alternativa, dado el escepticismo de nuestro siglo, el arte puede y tiene que volver al mito, en igual forma que el mito tuvo que recurrir a la poesía a partir de Homero.

13 *Ibid.*, p. 63.

14 Broch, *op. cit.*, p. 317.

15 *Ibid.*, p. 271.

Si el mito rebasa las posibilidades de la poesía en lo que respecta a los valores supremos, la poesía, y ahora tendremos que especificar el género que nos interesa, la novela, tiene la capacidad de crear toda una cosmogonía:

La novela ha de ser espejo de todas las demás visiones del mundo, que son trozos de la realidad como otros. Más importante, la unidad de la sintaxis poética eleva lo relativo a la esfera de lo absoluto; la obra poética tiene que captar en su unidad, el mundo todo, tiene que reproducir la cosmogonía del mundo...¹⁶

No sólo tiene la capacidad, sino también la responsabilidad, si quiere llegar a ser gran arte. En este sentido, tiene una dimensión más profunda que el mito, ya que puede incorporar el mito dentro de su visión del mundo, que después de todo ha de ser una lumbre (o vislumbre) de la realidad. Por eso afirma Barthes que de todas las disciplinas, la literaria es la más extensiva:

Si...toutes nos disciplines devaient être expulsées de l'enseignement sauf une, c'est la discipline littéraire qui devrait être sauvée, car toutes les sciences sont présentes dans le monument littéraire. C'est en cela que l'on peut dire que la littérature... est absolument, catégoriquement, réaliste: elle est la réalité, c'est à dire la leur même du réel.¹⁷

16 *Ibid.*, p. 294

17 Barthes, *Leçons*, p. 18. "Si...todas nuestras disciplinas tuvieran que ser excluidas de la enseñanza menos una, la disciplina literaria debería ser salvada, puesto que todas las ciencias están presentes en el monumento literario. Por eso se puede decir que la literatura...es absolutamente, categóricamente realista: ella es la realidad, es decir, el resplandor mismo de lo real".

Ahora podemos ubicar con más exactitud la intención artística de *Paradiso*. Regresando al primer punto de diferencia entre el mito y la novela, diríamos que todo el quehacer poético de Lezama está subordinado a la búsqueda de los orígenes poéticos. Muchos han hablado del catolicismo como el gran mito referencial en la obra de Lezama; y aunque sí forma parte integral de sus creencias, encima de él está el sistema poético, su sistema coherente del saber del mundo transmitido por el valor supremo, la poesía: “Siempre he creído que mi sistema poético es algo bello en sí, pero nunca he tenido la soberbia de pensar que es algo único. Sobre él, sitúo la poesía. La poesía como misterio clarísimo o...como claridad misteriosa.”¹⁸

Las eras imaginarias, todas, nutren la creación novelística de *Paradiso*; allí la poesía y el mito se reúnen. Vivimos con el autor su asombro ante el *potens* de la poesía en el reino de los mitos, ante la fuerza del mito en la región de la poesía. Las “eras” de Lezama proveen la sustancia suficiente para convertir a *Paradiso* en una cosmogonía, en la que se exhibe una parcela de la realidad con toda su desnudez de magnitud y miseria. En este sentido nos parece acertada la observación de Kolakowski, tocante a la naturaleza mítica de una obra de arte, aparte de las proyecciones de mitos ya fabricados que puede haber; el arte corresponde a un nivel mítico de nuestra convivencia que es el de perdonar al mundo su maldad y su caos: “El arte organiza las percepciones de lo malo y de lo caótico, introduciendo la comprensión de la vida de una manera tal que la presencia del mal y del caos se convierte en la posibilidad de mi iniciativa respecto del mundo, que lleva en sí mismo su propio bien y su propio mal.”¹⁹ Con este comentario, llegamos a los portales del

18 Alvarez Bravo, *op. cit.*, p. 40.

19 Kolakowski, *op. cit.*, p. 40.

nivel mítico en *Paradiso*, cuyo valor novelístico se encarna en el joven Cemí:

Es asmático, su incorporación anormal del aire lo mantiene siempre tenso, como en sobreaviso, tiende a colocarlo todo en la escala de Jacob, entre cielo y tierra como los semidioses. Su cara tiene algo raro, como una tristeza irónica, parece decir, todo puede llegar a la grandeza, pero todo es una miseria, qué le vamos a hacer. (P, p. 310)

Si bien hemos visto cómo el estilo literario de Lezama logra la consagración del tiempo, del espacio y del lenguaje mismo para crear un lugar y momento mágicos de la poesía, ahora debemos profundizar en el intramundo de los temas consagrados por el lenguaje mítico que logran crear una cosmogonía completa.

El lenguaje mítico en *Paradiso*

La característica mítico-épica de *Paradiso* se percibe en primera instancia por la exigencia de “perdición en el bosque” que se le impone al lector. No es una novela para leer a ratos, ni mucho menos. La inmensidad del alcance creador en la escritura requiere ser correspondida por un esfuerzo semejante en la lectura. Es interesante que Bachelard incluya la “inmensidad del bosque” como un arquetipo del espacio infinito de la ensueñación. Y la inmensidad, para Bachelard, es una categoría filosófica del ensueño. “La inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad...La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil...es uno de los ca-

racteres dinámicos del ensueño tranquilo.”²⁰ En cuanto al bosque, es el lugar donde pronto nos podemos angustiar por sentirnos hundidos en un mundo sin límite. “Pronto, si no se sabe a dónde se va, no se sabe tampoco dónde se está.”²¹ El mundo mítico-épico de Lezama es de dimensiones ilimitadas, reflejando la gran corpulencia inmóvil de su físico y el vuelo veloz de su espíritu insular, rodeado de horizontes infinitos.

La ensoñación de Lezama Lima, como hemos dicho, lo lleva a la lejanía de las eras imaginarias, entendiendo por “lejanía” un tiempo y un espacio soterrados en la memoria. Utilizamos “memoria” en su sentido platónico de despertarse en esta vida con las semillas del universo en el alma: “Recordar es un hecho del espíritu, pero la memoria es un plasma del alma, es siempre creadora, espermática, pues memorizamos desde la raíz de la especie”, dice Lezama.²² En su estudio perspicaz de la poesía de Lezama, Guillermo Sucre hace referencia al “lenguaje como memoria” del poeta, que se une con la resistencia de la imagen contra el flujo del tiempo y hacia la floración del presente perpetuo, en el espacio ancestral y mítico. “Pero ni como resistencia frente al tiempo ni como floración de éste, la memoria de Lezama es simplemente un resto, lo que queda de algo. Es, por el contrario, una continua creación y tiene...una dimensión metafórica. Incluso se podría pensar que el prodigio metafórico de Lezama se deriva de la memoria.”²³

Entendida así, la memoria de Lezama se basa en un presente creador donde se confunden el pasado y el futuro; he aquí el secreto de sus eras imaginarias. En su ensayo sobre “Mitos y

20 Bachelard, *op. cit.*, p. 236.

21 *Ibid.*, p. 237

22 Lezama Lima, *La expresión americana*, p. 23.

23 Sucre, *op. cit.*, pp. 204-5.

cansancio clásico”, el poeta habla del método re-creativo aplicado a un pasado que no logramos precisar. “Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores.”²⁴

En *Paradiso*, esta reconstrucción ocurre a base de la creación de un intramundo donde los sueños, las fantasías, los descensos al centro de la tierra, los símbolos esotéricos reiterados al ritmo de un lejano tambor, las constantes alusiones al mundo de los muertos, la evocación de los dioses y héroes míticos, los motivos simbólicos que acompañan la transformación de Cemí, tejen la telaraña imaginaria que delimita su extensión. En *Paradiso* convive plenamente lo sagrado con lo profano: lo cotidiano se vuelve sagrado y lo sagrado cotidiano. Nos daremos cuenta de este vaivén de niveles a través del lenguaje mítico, en los ejemplos concretos de las siguientes secciones.

La consagración de los valores cubanos

Al final de su estudio sobre “lo cubano en la poesía”, Cintio Vitier señala las esencias insulares recogidas a base de su análisis puramente literario de los grandes poetas cubanos. El crítico nos advierte que “lo cubano, como lo específico de cualquier otro país, se da en la poesía más por tácita añadidura que por decisión o relieve explícito”.²⁵ Sin embargo, las diez categorías

24 Lezama Lima, *op. cit.*, p. 20.

25 Vitier, *op. cit.*, p. 484.

mencionadas por él describen con gran sutileza el alma cubana manifiesta en su poesía, sin caer en un estudio psico o sociológico, por lo que aquí las hemos de utilizar como marco de referencia. Veremos que, en su mayoría, son características que hemos discutido a propósito de otros temas. Nos interesa señalar aquí el tono mítico que estas esencias adquieren, sin que por esto se crea que Lezama tiene la intención directa de consagrarlas. Reiteramos con Vitier que estas esencias emanan de la verdadera poesía como el aroma de la flor.²⁶

A propósito del lenguaje, hemos visto cuatro de las categorías: el *arcadismo* que incluye naturaleza, inocencia, ingenuidad, sensualidad, tropicalismo, tiempo ahistórico; la *intrascendencia* que incluye suave risa, anti-solemnidad, juego, choteo, despreocupación, *nadas*; el *vacío* que incluye oratoria, énfasis, oquedad de las formas nacionales y sociales, carencia de finalidad, grotesco, absurdo; y el *ornamento* que incluye barroquismo frutal indiano, voluptuosidad, estilo del criollo, realidad como arabesco sobre la nada, espiral del instante, adiós de la naturaleza o despedida del ser a sí mismo.

Aquí vamos a detenemos para ver una de las realizaciones más logradas de toda la novela, donde se pueden apreciar estos valores dentro de un contexto netamente mítico. Se trata del capítulo nueve, que comienza y termina con dos escenas de contrapunto. La primera es la sublevación de los estudiantes en Upsalón, que corresponde a la del '29 en que participó Lezama, en contra del regimen de Machado. En seguida oímos las cometas de la escaramuza griega:

26 Estas esencias se enumeran en *Ibid.*, pp. 485-486.

De pronto, ya con los sables desenfundados, llegó la caballería, movilizándose como si fuera a tomar posiciones. Miraban de reojo los grupos estudiantiles, que ocupaban el lado de la plaza frente a la escalera de piedra. Cuchicheaban los estudiantes, formando islotes como si recibieran una consigna. Llegó al grupo una figura apolínea, de perfil voluptuoso, sin ocultar las líneas de una voluntad que muy pronto transmitía su electricidad. Por donde quiera que pasaba se le consultaba, daba instrucciones. (P, p. 238)

Interviene el “larvatus prodeo” lezámico para justificar el calificativo de “apolíneo” al líder estudiantil:

El que hacía de Apolo, comandaba estudiantes y no guerreros, por eso la aparición de ese dios, y no de un guerrero, tenía que ser un dios en la luz, no vindicativo, no obscuro, no ctónico. (P, p. 238)

Ya habíamos oído los gritos de los alumnos de “muerte para los tiranos, muerte también para los más ratoneros vasallos babilónicos”. Sigue en un lenguaje a veces ornamental, otras veces grotesco, mezclado con la risa de lo intrascendental, para describir el alboroto:

Las guaguas comenzaron a llenar la plaza, chillaban sus tripulantes como si ardiesen, lanzaban protestas del timbre, buches del escape petrolero, enormes carteras del tamaño de una tortuga, que cortaban como navajas tibias. Rompieron por las calles que fluían a las plazas, carretas pintadas que ofrecían su temeridad de colores a los cascos equinales, que se estremecían al sentir el asombro de la pulpa aplanada por la presión de la marcha maldita.

Un jinete de bestia negra llevó su espada a la mejilla de un estudiante que se aturdió y vino a caer debajo del caballo sombrío. El parecido a Apolo corrió en su ayuda, perseguido por el caballo color gris bajo el agua. Tiró de sus pies, mientras los que parecían de su guardia llovían piedras sobre el caballo negro y el grisoso espía, partiéndole los cartones de su frente con un escudo sin relieve.

La plaza de Upsalón tenía algo del cuadrado medieval, de la vecinería en el entono de las canciones del calendario: cohetes de verbena y redoblantes de diciembre para la Epifanía, esplendor de un nacimiento en lo que tiene que morir para renacer.

En ocasiones un solo jinete perseguía a un estudiante que se aislaba por instantes, recibía refuerzos de piedras y laterías, estaba ya en la otra acera, describía espirales y abochornaba al malvado, que terminaba frenetizado pegando un planazo en una ventana, que soltaba una persiana anclada en la frente del centauro desinflado.

Una puerta de los balcones de la plaza, al abrirse en el susto de la gritería escurrió el agua del canario que cayó en los rostros de los malditos como orine del desprecio, transmutación infinita de la cólera de un ave en su jaula dorada. (*P*, pp. 238–241)

Sigue el bullicio hasta el otro día; atestiguamos la dispersión de los estudiantes por la playa, la avenida y el parque, y los disparos más serios de los guardias frente al Palacio. En este momento Cemí es rescatado de un tironeo por su amigo Fronesis, y empieza a calmarse la acción bélica.

A lo largo de este capítulo vemos los primeros cambios en Cemí; llega a casa después del alboroto y escucha las palabras de una madre preocupada que aun así le reitera el reto de seguir en búsqueda de lo difícil. Cemí camina por las calles, entra en

librerías, y se apasiona en los diálogos largos con Fronesis y Foción, primero acerca de la literatura, sobre todo el barroco y después, motivados por el suceso escandaloso entre Baena Albornoz y Leregas, sobre el homosexualismo visto a través de Platón, Aristóteles, San Agustín y Santo Tomás.

Al final, llega Cemí a Upsalón, y con el mismo “de pronto” que anunció la sublevación de los alumnos, con la misma naturalidad del *súbito* lezámico para encarnar lo imaginario o adornar con su imaginación lo real, leemos:

De pronto, entre el tumulto de los pífanos, vio que avanzaba un enorme falo, rodeado de una doble hilera de linajudas damas romanas, cada una de ellas llevaba una coronilla, que con suaves movimientos de danza parecía que depositaban sobre el túmulo donde el falo se movía tembloroso. (*P*, p. 288)

Tal parece que estamos presenciando el culto egipcio al falo erecto de Osiris, o el de Dionisio en Grecia; sabemos que estos dos fueron dioses de la regeneración y la fertilidad, y que se celebraban ceremonias en las que la imagen del falo colocada sobre una carroza y adornada con flores, era transportada por los campos. Pero ni Eliade ni Frazer tienen la *memoria* de Lezama Lima para describir los detalles. Entre el júbilo báquico y el guiño de ojo cubano, sigue la narración:

Un genio suspendido sobre el *phallus*, acercaba el círculo de flores a la boca abierta de la cornalina, como una rana cantando al respirar, luego lo alejaba, perseguido por las doncellas romanas, que tendían sus manos como para clavarle las uñas; otras veces, como un tiburón, se reía dentro del círculo de flores. El genio que volaba en la promesa de la corona para la cornalina fálica, estaba rodeado de innumerables *kabeiroi*,

demonios enanos que portaban unos falos casi del tamaño de su cuerpo, que golpeaban a las vírgenes romanas y luego se perdían en la muchedumbre, enredándose en sus piernas y golpeando en sus cuerpos con su enorme rabo fálico. La carcajada de esos enanos tenía una anchura de onda semejante a la rolliza longura de sus agujijones...La carroza estaba tirada por unos toros minoanos, con los atributos germinativos tornados por el calor y el esfuerzo de un color ladrillo de horno...Formando como la cara de la carroza, una vulva de mujer opulenta, tamaño proporcionado al falo que conducía la carreta, estaba acompañada por dos geniecillos que con graciosos movimientos parecían indicarle al falo el sitio de su destino y el final de sus oscilaciones. Un lazo negro, del tamaño de un murciélago gigante, cubría casi la vulva, temblorosa por el mugido de los toros, pero la sombra del animal enemigo de la sangre, tapaba el círculo de las flores, cada vez que los toros daban un paso y el casquete de cornalina avanzaba, rodeado de chillones enanos fálicos.

(P, p. 289)

La secuencia de eventos en el capítulo, desde la sublevación, a la escena erótica homosexual, a los diálogos, al desfile que acabamos de ver, demuestra la vacilación innata entre los valores del ornamento y la intrascendencia, el arcadismo y el vacío. Las dos escenas en Upsalón alcanzan dimensiones plenamente míticas: una sublevación histórica se vuelve una actividad bélica homérica; en honor a esta actividad masculina y el encuentro entre los dos jóvenes, Upsalón ofrece una ceremonia de alto homenaje al falo como principio regenerativo.

Al advertir el lugar central que ocupa la familia, tuvimos la oportunidad de observar tres categorías más del alma cubana: la *lejanía*, que incluye nostalgia desde afuera (emigración), nos-

talga desde adentro, imagen mítica de la isla, anhelos reminiscentes, historia y cultura como sueño; el *cariño* que incluye suavidad y refinamiento en el trato, costumbres criollas, círculo abrigado y penumbroso en la familia, centro de la madre o la abuela, ternura y mimo en la amistad; la *memoria* que incluye infancia o naturaleza como paraíso perdido, añoranza del ayer familiar o heroico, misterio de las sensaciones en el recuerdo, y fábula.

No hace falta destacar de nuevo los momentos en *Paradiso* que demuestran estas características; aquí cabe notar que la madre, las abuelas, el padre, el tío, todos son, además de ramas del árbol genealógico, personajes netamente cubanos, motivos de lejanía, cariño y memoria, y como tales, nos envuelven en un ambiente épico. Pero es el padre quien adquiere un nivel plenamente mítico dentro de la novela, quizá por su misma muerte heroica desde el principio. Todos los recuerdos de Cemí sugieren a un Coronel infalible, loado por todos los oficiales y estimado por sus subordinados. Cemí a su lado se siente delicado, torpe, enfermizo. El Coronel es además la alegría, el espíritu de la fortaleza y la razón de ser de los demás. A través de la novela se le sigue evocando como a un héroe caído en batalla.

Por eso no nos sorprende cuando vuelve a aparecer en la última parte de la novela (capítulo XII), ahora mitificado como el capitán romano Atrio Flaminio y el crítico musical, Juan Longo, personajes paralelos que se unen en la urna funeraria. Se reconoce al Coronel en Atrio Flaminio en seguida, por su calidad de capitán victorioso; en el caso de Juan Longo, notamos sus iniciales J.L. que son las mismas del autor y de su padre. De hecho, Juan Longo parece representar la nueva casualidad de la poesía, que se funde con él en su muerte. Lo que nos concierne aquí son los elementos míticos presentes, que convierten al Coronel en un héroe absoluto. Vemos que “se había iniciado en el estudio del arte de la guerra, la paz octaviana se había

extendido por el orbe en los hexámetros de Virgilio y en las granjeras satisfacciones horacianas". (*P*, p. 395). Sabía llevar a cabo las actividades bélicas y "sabía aprovechar una tregua". Además había perfeccionado el arte oriental de la respiración. Mientras él avanza a territorios vecinos como Mileto, Sicilia y Larisa, mostrándose victorioso sobre la muerte a través de la acción bélica, Juan Longo se conserva en un sonambulismo permanente, encerado por su esposa después de un ataque cataleptico, mostrándose igualmente victorioso sobre la muerte por el milagro de su extensión en la contemplación poética. Es de notarse que la esposa había estado inmersa en lecturas egipcias y "conocía que la hibernación destruye la terrible sucesión de la gota temporal". (*P*, p. 400). Ella misma "fue presionando las carótidas para ahondar la catalepsia". (*P*, p. 406). Lezama está provocando el nacimiento de la "nueva criatura", del crítico extendido en el tiempo; en otra parte de la novela, Foción habla de "la eterna extrañeza de la glándula pineal" y pregunta: "¿sería como un espejo venido de la lámina que forma la corteza cerebral para empañarse al recoger el hálito y llevarlo hasta el agujero de la nuca, donde brotaría la nueva criatura?" (*P*, p. 278). Estamos en el terreno del "verdadero por imposible" de la realidad poética, hipostasiado aquí en el personaje de Juan Longo, quien muestra su victoria absoluta en sus aseveraciones sobre los descubrimientos metafísicos de la crítica musical, que tenía como deber, primero "reflejar el sueño que borra el tiempo y la casualidad", y después "captar la vaciedad (no el nadismo) de la sonoridad, pues el vacío tolera el absoluto del fluir" (*P*, p. 418).

Los dos salen victoriosos sobre la causalidad del Zeus/Júpiter, último de los dioses del Olimpo; mientras el capitán conquista unas tropas que celebran juegos en honor a Zeus Cronión, utilizando una contra-táctica, Juan Longo, al pronunciar sus palabras en la eternidad, para después dejar su cuerpo encerado,

“se había liberado de Júpiter Cronión” (*P.* pp. 400 y 419). Los dos encarnan la resistencia final de la imagen o del mito mismo: Juan Longo por su vida-en-muerte que dura 114 años, el capitán por ordenar a sus soldados que pusieran piedras en sus botas que impidieran al enemigo levantarlos, después de recibir el mensaje “Piedra y pedernal” de la pitia de Delfos.

Aquellas venenosas holoturias aéreas se lanzaron sobre los pechos legionarios, pero allí se encontraban guardadas en cueros del toro sostenedor de Europa, las piedras de pedernal. Al choque con los pechos alzados se levantaban chispas, respaldadas por la oscuridad del cuero donde yacían, cuya satisfacción levantaba una evidencia que atolondraba aquellas ánimas ululantes. Al llegar la mañana, aumentada por la chispa de la piedra de pedernal, los ectoplasmas combatientes se volvieron a su penitencia. (*P.* p. 410)

Cuando muere el capitán vencedor de todas las pruebas, de nuevo el cuerpo resiste la causalidad de la muerte, en una escena reminiscente de la leyenda del Cid Campeador:

La noticia de su muerte se mantuvo en secreto. Vinieron los jefes más importantes del asedio para preparar una estrategia. Lo embarcaron por la noche para que no fuese visto por ningún soldado...Llegaron al acuerdo de preparar en tal forma su cadáver, que cuando se diese la orden de la arremetida final, las tropas viesen la figura de Atrio Flaminio. Lo amarrarían a su corcel y anudarían su espada a su mano derecha. Al ver de nuevo a su jefe, las tropas sintieron de nuevo el bronce que el jefe supremo había volcado en su coraje. (*P.* p. 422)

Las últimas tres esencias de lo cubano expuestas por Vitier son: la *ingravedez*, que incluye misterio de lo débil, fuerza de lo suave, delicadeza, flexibilidad, vaguedad, paisaje del rumor y del temblor; el *despego* que incluye falta de arraigo último, escaso sentimiento nacionalista, soledad, incoincidencia radical consigo mismo; y el *frio* que incluye ausencia de destino, incoincidencia con la realidad, vida oculta, desamparo, desolación.

Estos tres rasgos, que son la otra cara de las que acabamos de mencionar, indican la propensión del alma cubana a desarraigarse de su país, a ensoñar otra realidad, otra tierra. Nos sirven de vínculo a la segunda parte de este estudio sobre el lenguaje mítico en *Paradiso*, la mitificación de lo eterno, o el mundo del Eros.

Paradiso. cosmogonía del eros

Ha sido un fenómeno de este siglo (el del grado cero de la escritura) la aparición de novelas verdaderamente míticas, cuyo mayor logro es el *Ulysses* de James Joyce, y que manifiestan el impulso icárico hacia la creación de un intramundo literario donde puedan convivir los motivos sagrados de la antigüedad y los nombres perennes, símbolos de *in illo tempore*, imágenes esotéricas, mitológicas y panteístas. *Paradiso* será la primera novela en idioma español que intente cumplir tan alta consigna: "Todo en el universo del *Paradiso*, aun lo más inmediato y nimio, está bañado de misterio, de significaciones simbólicas, de religiosidad recóndita, y vive una eternidad sin historia."²⁷ Ya

27 Vargas Llosa, *op. cit.*, p. VI.

hemos dado mucho énfasis a la penetración de Lezama Lima en las eras imaginarias; aquí estudiaremos la visión del mundo en la novela, que nos presenta el *potens* infinito del Eros.

Sin duda, el factor determinante que nos impulsó a profundizar en los múltiples niveles del eros en *Paradiso*, ha sido la afirmación del mismo autor acerca del Eros en la novela: "El tema de esa novela es el Eros del conocimiento...es la exaltación de la familia, el nacimiento del Eros, el conocer en la infinitud."²⁸ Al tomar el Eros como eje central de todo el desarrollo novelística, consideramos que habremos circunscrito, con el mayor acierto posible, la intención artística de Lezama al escribir *Paradiso*.

Nos tendremos que remitir a los dioses de la antigüedad, que encarnaron diferentes aspectos de Eros: Dionisio, Osiris-Adonis y Orfeo, recordando que el simbolismo de estos dioses tiene gran significación para nuestra época, como señalan repetidamente los mitógrafos. En su magnífico estudio sobre *Eros y civilización*, Herbert Marcuse sugiere que si bien hubo necesidad en un momento dado de reprimir los instintos del eros a favor del logos, para lograr el progreso de la civilización (según la interpretación de Freud), se ha pagado la deuda, y lo que ahora hace falta es el desarrollo de una civilización no-represiva. Los logros de la civilización actual, afirma Marcuse, con toda su represión, parecen haber creado las pre-condiciones para la abolición gradual de la represión. La discusión de la re-incorporación del instinto erótico "redimido" forma la sustancia de su libro; lo que nos interesa aquí en su visión de los dioses Orfeo, Narciso y Dionisio (colocaríamos a Adonis con ellos) como opuestos al héroe cultural Prometeo, quien representa el trabajo,

28 Lezama Lima, *Cartas*, pp. 166 y 172.

la productividad y el progreso a través de la represión de los instintos. No así aquéllos, quienes están lejos de ser héroes en el mundo occidental:

...su imagen es la del gozo y la realización; la voz que no ordena, sino que canta; el gesto que ofrece y recibe; el acto que trae la paz y concluye el trabajo de conquistar; la liberación del tiempo que une al hombre con dios, al hombre con la naturaleza.²⁹

La imagen de estos dioses, prosigue Marcuse, reconcilia al Eros con Tánatos, porque efectúa la liberación de las potencias del Eros en el mundo en vez de buscar su control y dominio que conlleva la represión del Eros. La paz y la belleza sustituyen la destrucción y el terror; se busca la reunión de lo que se ha separado. En este sentido, son dioses del "Gran Rechazo": rehúsan la separación del objeto libidinoso.

Orfeo es el arquetipo del poeta como *libertador y creador*: establece un orden más alto en el mundo, un orden sin represión. En su persona, el arte, la libertad y la cultura están combinados eternamente.³⁰

No nos sorprende ver fija la mirada de Lezama en estos dioses de la redención de la cultura a través del canto; encuentra en ellos su alimento espiritual, ya que si en sus vidas presenciamos la prueba hiperbólica, del poder redentor de la poesía, toda la

29 Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, p. 172.

30 *Ibid.*, p. 179.

obra poética de Lezama pretende ser una prueba más inmediata, de acuerdo con el desarrollo particular de la civilización.

Nuestro estudio del Eros en *Paradiso* seguirá un progreso sugerido por la misma estructura hermética en la novela, cuyo simbolismo descubrimos en los diálogos de Fronesis, Foción y Cemí. Empezaremos con el Eros sistálico, visto en la novela como el caos, el placer sexual indefinido, lo orgiástico y el culto al falo; seguiremos la trayectoria solitaria de José Cemí y el descenso órfico para iniciarse en el Eros hesicástico, manifiesto en las posibilidades de la amistad y en la eternalización del Eros por medio de la poesía.

El Eros sistálico

Tomamos prestados los términos “sistálico” y “hesicástico” de Oppiano Licario, que los utiliza para referirse a “las pasiones tumultuosas” y “el equilibrio anímico” respectivamente (*P*, p. 227). Opinamos que el progreso del primero al segundo marca la ruta del Eros en la novela, y el no entender así la novela ha dado lugar a una serie de críticas y censuras a las escenas eróticas, que resultan realmente ofensivas ante las aportaciones de la crítica literaria de este siglo. De todas las paradojas tratadas por Lezama, quizá la que queda más sutilmente resuelta es la del cuerpo-imagen. Recordemos que la primera imagen, en el sistema poético de Lezama, es el cuerpo humano, el paradero de un ser imaginario que al desprenderse del cuerpo, forma el ente poético del “cuerpo de la imagen”. En igual forma, detrás de los encuentros corporales en *Paradiso*, vemos la persistencia de imágenes del Eros en las eras mitológicas que otorgan una coherencia total entre la visión poética y la sexualidad.

En su "Introducción a los vasos órficos", Lezama habla del caos original en la cosmogonía órfica, de donde brota el Eros:

De los comienzos del Caos, los abismos del Erebo y el vasto Tártaro, el orfismo ha escogido la Noche, majestuosa guardiana del huevo órfico... En ese huevo plateado, pequeño e incesante como un colibrí, se agita un Eros... Ese huevo al cascarse fija al Eros en el Caos alado, engendrando los seres que tripulan la luz, que ascienden, que son dioses.³¹

Pertenece a la remembranza de la noche órfica del Caos, anterior al vuelo del Eros dorado, las celebraciones dionisiacas de la primavera, en las que todo el mundo se intoxica con el deseo. También recuerdan la Noche original el niño, el poeta y el primitivo: "los niños cantando en el horno babilónico, el poeta que al realizarse tiene que haber dominado el caos, el primitivo que cree poder forzar la aparición de lo invisible, tienen el mismo paideuma, la misma substancia que es espacio y tiempo, pues señala la región y el devenir dentro de sus contornos" (*P*, p. 264). Fronesis ha dicho estas palabras al referirse a la inocencia de la edad de oro que se añora en la niñez, y cuyo recuerdo forma la textura del amor homosexual. De ahí que los episodios que veremos aquí, y que son los principales encuentros eróticos, canten desde la inocencia de las orgías órficas nocturnas, "en el mundo donde no existe todavía la conciencia del pecado... en que todavía no hay ninguna diferenciación, ninguna dicotomía entre el bien y el mal".³²

31 Lezama Lima, *IYO*, p. 184.

32 *Cil. L.*, *op. cit.*, p. 33.

El placer del cuerpo

Es el personaje Farraluque, cuyas hazañas sexuales en el capítulo VIII han provocado acusaciones de “obscenidad”, quien nos introduce plenamente en el terreno del deseo carnal: “la cercanía retadora del cuerpo y la presencia en la lejanía de la ensoñación” (*P*, p. 217). Se trata de un compañero de Cemí, a quien por haber exhibido su órgano sexual en varias ocasiones, se le impone el castigo de quedarse solo en el colegio durante tres domingos. Por la fama que tiene de poseer un órgano enorme, le esperan aventuras en el colegio cada domingo; cada aventura es estereotípica de una relación suntuosa que desde la antigüedad se ha practicado. La primera es con una criolla “prieta mamey” cuyo cuerpo respira el deseo por cada poro: “El ritmo de su respiración era secretamente anhelante, el sudor que le depositaba el estío en cada uno de los hoyuelos de su cuerpo, le comunicaba reflejos azulosos a determinadas regiones de sus espaldas. La sal depositada en cada una de esas hondonadas de su cuerpo parecía arder” (*P*, p. 216). Después de la cópula, en la que ella permanecía adormecida, Farraluque, todavía lejos de saciarse, ve a una española, una doncella que ofrecía “la llanura de sus espaldas y su bahía napolitana”. La imagen sexual en este encuentro es la de una serpiente marina que va penetrando anillo tras anillo en el túnel de la mujer quien se ofrece en segmentos para hacer más emocionante el viaje y para cuya culminación pide “la ondulación permanente”, que consiste en unos golpes con la mano al “conductor de la energía...Era una cosquilla de los huesos, que ese golpe avivaba por toda la fluencia de los músculos impregnados en un Eros estelar” (*P*, p. 218). De ahí Farraluque pasa a “la madura madona” de enfrente al segundo domingo; este encuentro nos evoca los placeres de las técnicas tradicionales del mundo oriental. “Muchos años más tarde [Fa-

rraluque] recordaría el comienzo de esa aventura, asociándola a una lección de historia...Sus dos anteriores encuentros habían sido bastos y naturalizados, ahora entraba en el reino de la sutileza y de la diabólica especialización” (P, p. 220). Con imágenes exquisitas como ésta nos describe los deleites del amor con la señora: “pulimento o torneadura de la alfombrilla lingual en torno a la cúpula del casquete” (P, p. 220). En otra ocasión Foción habla de los diferentes ejemplos del arte erótico oriental para demostrar “que esa excepción, ese desvío, esa enfermedad, esa infrasexualidad clandestina delincencial, o como se quiera llamar, ha predominado en tribus arcádicas, en naciones enteras a través de milenios...” (P, p. 269). Precisamente en este momento de la narración las aventuras de Farraluque se vuelven homosexuales, primero con “el miquito Adolfito”, hermano de la criolla prieta. Este se retorcia interminablemente, como esquivando a Farraluque: “El placer en el miquito parece que consistía en esconderse, en hacer una invencible dificultad en el agresor sexual. No podía siquiera lograr lo que los contemporáneos de Petronio habían puesto de moda, la cópula *inter femora*, el encuentro donde los muslos de las dos piernas provocan el chorro” (P, p. 222).

En contraste con estos episodios del placer del cuerpo, y presentado dentro del mismo capítulo VIII, está la fábula de Godofredo el Diablo, que vimos en otro contexto. Ahora lo que nos interesa es el suceso entre la mujer Fileba, a quien desea y espía Godofredo, y el cura Eufrasio, quien por sus lecturas de San Pablo quiere “lograr en el encuentro amoroso, la lejanía del otro cuerpo y...extraer el salto de la energía suprema del gemido del dolor más que de toda inefabilidad placentera...” (P, p. 234). Así que Godofredo una noche presencia a la mujer frígida, el cura con su vestimenta puesta y con una “soguilla que venía a enroscarse los testículos, amoratados por la graduada estrangulación

al retroceder Eufrasio con una lentitud casi litúrgica” (*P*, p. 235). Siguen los detalles sádicos de la “excéntrica problemática concupiscible” del cura, extensión absurda de sus lecturas paulinas, y que trae como resultado el suicidio de Pablo, el esposo de Fileba, y el accidente de Godofredo en el que pierde su ojo derecho. No hay nada más absurdo, parece decimos Lezama, que la sexualidad dentro de la interpretación cristiana de la negación del placer y el cuerpo.

Otra dimensión del deseo carnal explorada por Lezama se dramatiza en el triángulo Foción–Daisy–George, durante el viaje de Foción a Nueva York. El triángulo incestuoso (Daisy y George son hermanos) se forma a base de dos diádas principales: la “androginal” (Foción tiene que acoplarse con George para atraer a Daisy, quien está enamorada de su hermano) y la “clitoida” (Foción está obsesionado con su deseo por Daisy desde que llega a la ciudad). Todo el incidente, contado por Foción a Cemí, sirve de pretexto a Lezama para jugar con la imagen del deseo; es totalmente inverosímil que Foción, netamente homosexual aunque casado y con un hijo, se enamore en esta forma de Daisy, y que su cópula con George sea un mero requisito impuesto para conseguir a Daisy. De nuevo vemos que lo que interesa a Lezama no es la lógica narrativa, sino la invención de situaciones novelescas que demuestren sus ideas. En este episodio encontramos primero una bella expresión poética de los efectos del Eros–Cúpido, en las palabras de Foción:

La imagen [de Daisy] llegada como por innumerables reflejos, ninguno de los cuales se precisaba, se apoderó de mí de un ímpetu, no siendo impedida por el tono vagaroso de los reflejos de abrirse en mi pozo interior. Creo que es la manera favorita del Eros para penetrarnos. [Los detalles físicos de Daisy] forman reflejos, reflejos flechas que *vencen* todas las

compuertas y que terminan por hacer coincidir el Eros de la lejanía y la cercanía del poro que fingimos recorrer. (*P*, p. 364)

Esta conjunción por fin de la cercanía y la lejanía del cuerpo, que viene a ser la resolución del cuerpo—imagen en el amor, se lleva más lejos aún con la aparición fantástica de Daisy durante uno de los encuentros entre Foción y George:

Un día en que el dios Pan sopló con más *pathos* en nuestros frecuentes diálogos felices, sucedió lo inesperado, del espejo de un escaparate, de la misma extensión de las paredes, como una condensación del polvo de la alfombra, ¡qué sé yo! surgió la misma Daisy desnuda. (*P*, p. 367)

Es otro ejemplo novelístico de la dimensión de la vivencia oblicua en el sistema poético de Lezama, y como si esta dimensión asombrosa no fuera suficiente, Cemí al oír la historia juega mentalmente con el desarrollo temporal, recordando que en el mismo instante en que Daisy saltaba sobre el cuerpo de su hermano George, Fronesis hablaba con él sobre el salto de San Jorge sobre el Dragón en el día de la resurrección. Se crea así la imagen de la bifurcación “en dos manifestaciones espaciales de opuesto signo”, la plenitud de la victoria sobre la casualidad y la neutralización del fuego a través del amor incestuoso (*P*, p. 368).

El culto al falo

Todos los encuentros sexuales en *Paradiso* tienden a rendir culto al falo; sin embargo, para los fines de este estudio, hemos

separado los que dan énfasis al placer orgiástico sexual de los que destacan el placer fálico exclusivamente. En el proceso hacia lo hesicástico, el homosexualismo representa un paso esencial hacia los orígenes, hacia el Eros Urano. La imagen por excelencia de este culto es la que acabamos de ver, el desfile imaginado en Upsalón, reminiscente de los cultos anuales a Adonis como dios de la vegetación y la regeneración.

Antes de mencionar los episodios específicos dentro de la novela en los que se elogia implícita o explícitamente el poder fálico, nos parece importante señalar que, como homosexual, Lezama Lima rechaza rotundamente la necesidad de justificarse ante la sociedad:

Un hombre o lo que sea nunca podrá *justificar* por qué es homosexual, dejaría de serlo o no le interesaría seguir en ese camino...la raíz donde no hay pureza ni impureza, sino un jugo sombrío que se absorbe y que concluye en la sentencia de una flor o en la plenitud morfológica de un fruto, trae desde la profundidad un hecho que no se puede justificar, porque es más profundo que toda justificación. (P, p. 265)

La necesidad de justificación presupone una reprobación que Lezama no reconoce en virtud de su plena vivencia poética en las eras imaginarias:

Es muy difícil que un Sócrates que se mueve en una circunstancia donde el homosexualismo no era una excepción, argumente en el sentido de justificación, pues no se sentía réprobo... (P, p. 266)

El intramundo del amor homoesexual en *Paradiso*, por consiguiente, no está contaminado de actitudes defensivas, sino al con-

trario, es una visión totalizadora tanto de lo pobre y grotesco como de lo rico y sublime de las posibilidades del amor homosexual.

En una de las discusiones entre los tres adolescentes, Fronesis habla del error de la generalización excesiva en lo que concierne al homosexualismo:

Cuando hablamos de homosexualismo me parece a veces que generalizamos con exceso, otras pienso que hemos caído tan sólo en las zarzas del sexo...Es tan extensa la cantidad de sensaciones que se ocultan detrás del rostro o máscara de la palabra homosexual... (P, p. 274)

Por eso se nos presenta toda una gama de tipos de hombres y de encuentros; a veces de goce, otras de burla; cada uno sirve para subrayar lo heterogéneo del mundo homosexual.

Si fuéramos a señalar la idea matriz detrás del homosexualismo en *Paradiso*, sería la atracción por la sexualidad hipertélica, es decir, la ruptura con toda causalidad procreativa, como vimos cuando analizamos la frase “hipertelia de la inmortalidad”. Rota esta causalidad, el hombre es libre para encarnar una infinitud de imágenes eróticas, que en *Paradiso* giran alrededor de la reminiscencia de la edad de oro de la niñez: “El hombre vuelve al hombre por falsa inocencia, por la sombra que el demonio le regala como compañía de su cuerpo, por laberinto intestinal respirante, por escorpión que asciende en busca de la vulva para matar a su hembra” (P, p. 283).

Los dioses menores que rigen el ámbito homosexual en *Paradiso* son Término, Priapo y Anubis. Priapo es evocado a través del adjetivo “priápico”, aplicado a Farraluque y Leregas, los dos jóvenes dotados del órgano sexual de las dimensiones atribuidas a ese dios. El dios Término aparece en una visión onírica de Cemí que precede la narración del encuentro erótico entre Leregas y

Baena Albormoz; al llegar Cemí a Upsalón, donde todos los alumnos están comentando el episodio que causó su expulsión,

La gravedad socarrona del dios Término parecía estar en el centro de esos grupos. Un solo tema levantaba el comentario procaz, pseudocientífico, libertino o condenatorio. En el centro, el dios Término, con una mandíbula moviente, que remedaba una risa solfeando un solo hecho, con un enorme falo, y en la mano derecha un cuerno. A cada uno de los ascensos y descensos de la mandíbula, correspondía un movimiento rítmico de la mano con el cuerno que tapaba la himnica longura de falo. (*P*, p. 259)

Esta imagen nos advierte el cinismo de Cemí ante las interpretaciones banales de los demás alumnos, y nos prepara para la visión del episodio que tiene sus raíces en el resplandor de las eras imaginarias.

En primer lugar, tenemos la alusión al mito de Heracles, héroe griego de gran fuerza (cuyas relaciones homosexuales con varios soldados, según Graves, justificaban la costumbre militar en Tebas³³), condenado a cumplir doce faenas. Después de capturar el jabalí erimantiano, fue invitado a guiar la nave Argo. En su función de capitán, mostraba gran disciplina además de su fuerza característica. Un día Heracles retó a sus hombres a ver quién podía remar más; Jason y Heracles fueron los últimos, y Heracles seguía después de que aquél se desmayó.³⁴ De igual impotencia se nos describe al atleta Baena Albormoz, capitán del equipo de remo:

33 Robert Graves, *The Greek Myths*: 2, p. 103.

34 *Ibid.*, p. 179.

Remando con tal violencia que lo hacía un tigre luchando con el fuego de San Telmo, Baena Albornoz hacía de su remo una espada que magullaba el cobre de las espaldas del mar. Aquel día...salió del heraclitano fluir, con una risa que enseñaba su heroísmo de pérdida total de incisivos en un tumulto de protesta deportiva. Para mostrar más aún su júbilo, le dijo al timonel enanito que levantase la canoa por la popa, mientras él la cargaba por la proa con el gesto de Hércules paseándose por las costas del Mediterráneo con un bastos en la mano. (P, p. 260)

Pero llegada la noche, este Heracles se dirige a hurtadillas al sótano donde duerme el priápico Leregas, y aquí se evoca el carácter de Yoculo del *Viaje al centro de la tierra* de Jules Verne:

El recuerdo del cráter de Yoculo pasó al sótano, por allí llegaban también las sombras del Scartaris. La sombra anillada de Scartaris sobre el cráter de Sneffels. Era la etapa anterior a la aparición de la rubia Graüben. No estaba allí la raíz del árbol, sino el fuego del nacimiento malo, de la esperma derramada sobre el azufre incandescente. Leregas en la medianoche, con su Eros de gratuidad en la adolescencia, no sudaba pensando en las rubias crenchas de Graüben. Su Eros reaccionaba reconstruyendo por fragmentos las zonas erógenas. (P, p. 261)

Julio Cortázar ha descifrado esta alusión literaria: “Diabólicamente, la resonancia de la inocente orografía islandesa se vuelve una lasciva circunstancia erótica, y el mensaje de Arne Saknussemm, maravilla de nuestra infancia (‘Descends dans le cratère du Yocul de Sneffels que l’ombre du Scartaris vient caresser avant les calendes de Juillet, voyageur audacieux, et tu parvi-

endras au centre de la Terre'), propone por el sonido y las imágenes una lúbrica revelación".³⁵

Baena es el Adonis que sucumbía en el éxtasis bajo el colmillo del cerdos, asemejando el momento del orgasmo sexual en la novela a la muerte de Adonis por Apolo transformado en jabalí.³⁶

Entonces, el Adonis en la expiración del proceso, empezó a morder la madera de un extremo de la cama. El grito del gladiador derrotado que antaño había mordido en un poste del campo de lidia, era semejante a la quejumbre que emitía al rendirse al colmillo del jabalí, metamorfoseado en novato triunfador. (*P*, p. 262)

El episodio de éxtasis sexual se convierte en uno de furia, cuando Baena descubre al "coro de remeros que testificaban su humillación"; entonces con una vela y alcohol prende fuego a las camas de los chicos que han desaparecido, causando un incendio general en el dormitorio.

Esta escena entre Leregas y Baena es clave dentro de la novela, como nos advierten las dimensiones mitológicas del lenguaje narrativo. En ella se combina el goce sensual con el goce de la imagen. Otra visión que ha tenido Cemí anterior a su llegada a Upsalón tiene tanta resonancia personal y onírica del autor, que resulta difícil de comprender; sin embargo, es rica en la simbología lezámica que contribuye al culto del falo. Cemí está en el Castillo de la Fuerza, situado a la orilla del mar; inspirado por las imaginaciones de Kafka y Cocteau, inventa una secuencia de metamorfosis en la que el pelo de un caballo se trueca en

35 Cortázar, *op. cit.*, p. 43

36 Graves, *op. cit.*, 1: p. 72, 2: p. 90.

peces, otro caballo afectado de tétano muestra una verga titánica; los caballos comienzan a correr, los cuatro peces adquieren el tamaño de delfines y tripulan los caballos en una escena apocalíptica, quienes para evitar el crecimiento de los delfines se convierten en caballos de mar... Cemí después recuerda su visión:

Cemí recordó que cuando estaba en el castillo de la Fuerza y fue agraciado con una visión de las que él se reía, había situado delfines sobre caballos que corrían sus mutaciones entre el mundo inorgánico y el tétano. Delfines símbolo de un desvío sexual, que retozan cerca de la concha donde la cipriota diosa se envuelve en sus velos de salitre. (*P*, p. 259).

No es casualidad que los delfines, símbolos del desvío sexual para Lezama, estén retozando “cerca de la concha donde la cipriota diosa se envuelve en sus velos de salitre”. La imagen de la vulva femenina es el complemento diabólico al vigor fálico en *Paradiso*; en la imagen que citamos del desfile del falo, la vulva está cubierta por un lazo negro “del tamaño de un murciélago gigante”, y “la sombra del animal enemigo de la sangre” amenazaba a los toros y al gran falo que avanzaban. (*P*, p. 289)

El complejo de la *vagina dentata* rige la relación entre Frone-sis y Lucía, episodio que al lado de su contraparte en el mismo capítulo, el de Foción con el pelirrojo, dramatiza el elemento de terror inherente en las relaciones sexuales. En el primero, Frone-sis hace un agujero en una camiseta para penetrar a Lucía de esta manera (“tápate eso, cochina” *P*, p. 207). Su experiencia aberrante con Lucía le sirve de alguna forma como iniciación al nivel de la indiferenciación sexual; a partir del momento en que arroja la camiseta al mar, hay una serie de metamorfosis serpentinatas que juegan con la imagen de la inmortalidad, hasta llegar a la serpiente circuncidada, imagen del uroboros original.

Así el hombre fue mortal, pero creador y la serpiente fálica se convirtió en un fragmento que debe resurgir. Fronesis sentía que los dos círculos de la camiseta al desaparecer en el oleaje, desaparecerían también de sus terrores para dar paso a la serpiente circuncidada. (*P*, p. 318)

Es de esperarse que el éxtasis sexual no se da en *Paradiso* entre el hombre y la mujer; las dos mujeres que llegan a ser personajes, aparte de la madre y las abuelas, demuestran la dicotomía que se estableció al mismo tiempo que el culto fálico, en relación con la mujer. Lucía es la mujer-cuerpo, por ende puta, la diosa en su aspecto infernal, Hécate con sus muchos amantes. Ynaca es la mujer-espíritu, la madre, la poesía; su diosa es Sofía, la sabiduría. Veremos el desenvolvimiento novelístico de Ynaca con Cemí, que es la resolución poética a la cópula heterosexual, en la última sección de este trabajo.

Ya hemos hablado del terrorismo del pelirrojo al amenazar a Foción con un cuchillo; en otro momento se nos revela que es un tipo con “un Edipo tan tronado”, que la madre le ha pedido a Foción su ayuda: “Le parecía normal que su hijo se abandonase al Eros de los griegos, con tal de que no fuera monstruosamente incestuoso.” (*P*, p. 375)

Foción es un personaje tan enigmático como simbólico en *Paradiso*; en *Oppiano Licario* aparecerá más centrado por la transformación que sufre igual que Fronesis y Cemí en la poesía. De los tres jóvenes, Foción es abiertamente homosexual; tiene muchas aventuras pero quiere a Fronesis. Sin embargo, intuye que nunca va a poder saciarse con él, por lo que desarrolla la calidad de “aireación” en la relación; ya no busca la encarnación de su deseo, sino partiendo de su cuerpo, busca la sutilización, el “neuma” absoluto del otro cuerpo. Pero se topa aquí con un nuevo insaciable, tratando de lograr la reconstrucción de su imagen,

va hacia él como “un halcón persiguiendo un *neuma*, el propio espíritu del vuelo” (P, p. 347). A Foción le falta un eje móvil para conseguir el amor de Fronesis, o aún más, para lograr ser más que “un carácter derivado de su trato con Fronesis”.

La configuración de su conducta era nada más que un punto de su movimiento, es decir, había en su raíz un equívoco, su conducta no adquiría nunca forma, una forma última del devenir de la materia, según la frase de los escolásticos, sino una potencialidad deseosa... (P, p. 298)

Su poema a Fronesis gira alrededor del dios Anubis, nombre derivado de “ano” que en egipcio significa “alto”. Dividiendo el cuerpo humano en dos partes, el ano es la parte alta del cuerpo bajo: “Este dios abre a los muertos el camino del otro mundo, tiene la visión alta, el ano del cuerpo inferior, que le permite ver y guiar a los muertos” (P, p. 373). En su poema Fronesis es “el corredor [quién] se adelanta con la jabalina”, y Foción un “puerco en colmillos para la trompa de casa [otra vez la imagen de Apolo mutando a Adonis] / el adorador de Amibis / dios del camino del amo.” (P. p. 374). Fronesis nunca le corresponderá a Foción en *Paradiso* (empieza a entender las posibilidades de este amor en *Oppiano Licario*); en la última imagen de Foción en la novela, lo vemos enloquecido, dando vueltas alrededor de un árbol, condenado como Ixión a girar eternamente hasta ser rescatado por una fuerza mayor. Cemí lo ve desde el hospital donde muere su abuela:

Alzó el rostro apesadumbrado aún por el recuerdo de su Abuela, y pudo ver un álamo grande de tronco y de copa, hinchado por la cercanía de las nubes que querían romper sus tonales rodados. Al lado del álamo, en el jardín del pabellón de los

desrazonados, vio un hombre joven con su uniforme blanco, describiendo incesantes círculos alrededor del álamo agrandado por una raíz cuidada. Era Foción... La enorme cuantía de círculos que sumaba durante el día, la abría en espirales, tan sumergidos como silenciosos, mientras la nocturna lo acogía. Pero, en ese fiel del día y de la noche, Cemí supo de súbito que el árbol para Foción, regado por sus incesantes y enloquecidos paseos circulares, era Fronesis. (P, p. 393)

Al día siguiente Cemí ve los efectos de la “fuerza mayor”: un rayo ha extraído el árbol por sus raíces, y Foción ha desaparecido con el árbol.

Con la muerte del árbol, su guardián había desaparecido. Cemí miró el contorno con inquieto detenimiento. El rayo que había destruido el árbol había liberado a Foción de la adoración de su eternidad circular. (P, p. 394)

Con esta imagen se cierra la segunda parte de la novela, y con ella se da el fin del ambiente caótico, orgiástico de la sexualidad. Nos parece sumamente significativa la presencia de cuatro elementos míticos: la orgía, los dioses fálicos, el árbol y la muerte simbólica de Foción, todos ellos señalados por Eliade como motivos constantes en las ceremonias anuales mitológicas que celebran la regeneración y la resurrección.

La regeneración es, como lo indica su nombre, un nuevo nacimiento... Los combates rituales, la presencia de los muertos, las saturnales y las orgías son elementos que denotan que al

fin del año y en la espera del año nuevo se repiten los momentos del pasaje y del Caos a la Cosmogonía.³⁷

Especificando “la presencia de los muertos”, Eliade subraya la importancia de la “expulsión del chivo emisario” en estas ceremonias; nos parece adecuado que sea Foción el símbolo del chivo en *Paradiso*, ya que es el único que igualmente vive su imagen del cuerpo en Dios como de la sombra en el diablo (*P*, p. 276). Se reúnen en él la pasión carnal, la búsqueda de una salida definitiva de la casualidad, la osadía de la juventud que se dispone a dar todo por llegar a los orígenes del conocimiento.

Al principio de esta sección mencionamos que la orgía es un elemento evocativo del Caos original; también, señala Eliade, sirve en las ceremonias para simbolizar la substanciación del vacío existencial:

La orgía hace circular la energía vital y sagrada... Lo que estaba vacío de sustancia se sacia; lo que estaba fragmentado se reintegra a la unidad; lo que estaba aislado se funde en la gran matriz universal.³⁸

Hasta este momento en la novela, el Eros había denotado una sensación casi siempre nostálgica; se evocaba en la lejanía, en su aspecto espiritual. En la segunda parte, con los episodios que hemos señalado y otros menores que hemos omitido, se vuelve sustancia el ambiente de nostalgia, que significaba “vacío”, el autor nos prepara para su visión de la plenitud de la vida alrededor de la “gran matriz universal”.

37 Eliade, *El mito del eterno retorno*, p. 57.

38 Eliade, *Tratado de la historia de las religiones*, p. 323.

El árbol, el eje de los espirales ixiónicos de Foción al final, sugiere la venida del “centro del mundo” en la última parte.

La variante más extendida del simbolismo del Centro es el Arbol Cósmico, que se halla en medio del universo y que sostiene como un eje los tres Mundos (el infierno, la tierra, el cielo).³⁹

Veremos más sobre el simbolismo de las muertes y el árbol en la siguiente sección, pero aquí cabe notar que termina el Eros sistálico momentáneamente abatido. El Eros de alas doradas, saliendo de su huevo órfico, parece haber creado un caos sin fin y sin sentido. La desaparición del chivo emisario y del árbol cósmico pide una respuesta definitiva, que para Lezama será la resurrección hesicástica. Pero antes de alcanzar esa dimensión del Eros, hay que pasar por la iniciación hermética.

El Eros órfico

Paralelamente al desarrollo del Eros sistálico en *Paradiso*, y con una significación primordial, está el proceso interior del joven Cemí, que parte del calor y la grandeza de su familia, en búsqueda de la esencia de las imágenes. Nunca vemos a Cemí en una relación física (de ahí la necesidad de la tríada Fronesis–Foción–Cemí para personificar la turbulencia del adolescente pensante); sus inquietudes son netamente espirituales. Volviendo otra vez al pensamiento de Lezama sobre la corporalidad de la

39 Eliade, *Imágenes y símbolos*, p. 47.

imagen, partiendo del cuerpo como imagen, notamos que Cemí no se preocupa por el Eros en su manifestación física:

Es para mí casi imposible hablar de cualquier forma de sexualidad, pues algo que puede existir en su apariencia comunicante y no en su esencia, como puede existir también en su esencia comunicante y no en su apariencia, es como si hablásemos de algún atributo formal que puede estar en su cuerpo pero no en su sombra, o en su sombra pero no en su cuerpo. (P, p. 276)

Dada la posibilidad de una contradicción irresoluble entre cuerpo–imagen, Cemí opta por definir su “esencia comunicante” solo, sin enredarse en las apariencias. Para definir su esencia, va hacia el Uno Indual, impulsado por el Eros de la poesía y el saber. El proceso hermético, solitario de Cemí es la hipóstasis novelística de las ideas centrales al desarrollo poético del propio Lezama, que comienza, como todo desarrollo espiritual, con el encuentro con la muerte.

El descenso órfico

Anteriormente vimos la significancia que tuvo para el joven Cemí la muerte de su padre, que se convirtió en una “presencia de la ausencia” desde temprana edad. Esta muerte se funde en la novela con la del tío Alberto para formar la imagen de la muerte en su papel definitivo como espíritu acompañante en el descenso órfico. Es en el momento de la muerte del padre cuando por primera vez aparece Licario, cuya muerte al final equivale a la resurrección. Las últimas palabras del Coronel encargan a Licario

el cuidado espiritual de su hijo Cemí: “Conózcalo, procure enseñarle algo de lo que usted ha aprendido viajando, sufriendo, leyendo” (P, p. 166). El Coronel deja a sus tres hijos y “la resistencia mágica, lenta y sutil de Rialta, frente a las insensateces y diabluras del destino, su sacrificio comprendido hasta lo último de la flor para la germinación del nuevo crepúsculo” (P, p. 169). Desde un principio Cemí vislumbra un resplandor allende la muerte.

El tío Alberto, que en la ausencia del padre heroico llega a ser el padre demoníaco en la novela, sufre una muerte más simbólica, más cargada de la presencia poética de Licario (desde la partida de ajedrez que llega a ser, explícita Lezama, “un lanzazo, en el nacimiento casi sexual del adolescente, de lo que es la poesía. Es la misma presencia de Oppiano Licario”.⁴⁰) Después de un preludeo con la muerte, en el que un charro mexicano canta corridos premonitorios y juega con un puñal, el tío Alberto atraviesa un área poblada de árboles en un carruaje de resonancias medievales: “Algunos flamboyanes azules, bajo el creciente lunar, preparaban los arcos, bajo los cuales pasaría *la carpa del primogénito*, homenaje de la nobleza a la prole de la santidad, azul hecho para profundizar el paso de un pescado en una bandeja de cobre amartillado” (P, p. 208). La variedad de árboles en la escena que sigue (eucalipto, álamo, naranjo, jazmín) sugieren el Arbol de la Vida, el regreso a los orígenes, semejante al árbol que circundaba Foción durante la muerte de doña Augusta.

La multitud de símbolos en este pasaje ha sido magníficamente desglosada por Justo Ulloa en su estudio sobre Lezama, en el que nos apoyaremos para destacar algunos de aquéllos. En primer lugar, el paisaje contiene la imagen cuaternaria, símbolo

40 C.I.L., *op. cit.*, p. 31.

pitagórico de la perfección de la eternidad: “cuadrados de naranjales”, “cuadrados de verdes legionarios”; por otro lado la imagen de “tortugas verdes” también sugiere la eternidad:

Dentro de una niebla de amanecer, los chinos aguadores comenzaban a regar las lechugas. El desprendimiento de los vapores hipnóticos de la lechuga, hacía que los chinos manoteasen la niebla, se recostasen en ella con una elasticidad de sala de baile o lanzasen sus palabras pintadas de azul. La inmensa legión de lechugas, montadas en tortugas inmóviles: era el primer sembradío de la eternidad. (*P*, p. 208)

En este pasaje que se vuelve totalmente simbólico, se nota el afán de Lezama por incorporar toda imagen posible para evocar no sólo la eternidad en su extensión al futuro, sino en su *ptens* originario. Dice Ulloa:

En esta parte del trayecto, la imagen de lo eterno está subrayado por la presencia de la tortuga, que es imagen y modelo del universo a la vez que es símbolo de creación y longevidad. Pero...lo más importante es la relación que tiene con el Arbol de la Vida en algunas mitologías. Dicha relación cósmica se comienza a adivinar en la imagen de “lechugas” montadas en el lomo de “tortugas inmóviles”.⁴¹

Una imagen más concreta que ilustra esta relación vegetal con lo mineral (lechuga-tortuga) sigue en *Paradiso*: “Aparecieron después las plantas que necesitan del fuego para llegar hasta el hombre. Plantas que en sus metamorfosis tienen algún paren-

41 Ulloa, *op. cit.*, p. 107.

tesco con la piedra...” (P, p. 209). Así, la piedra y el árbol se funden como símbolos del “axis mundi” en cada detalle de esta descripción final del paseo antes del accidente automovilístico de Alberto:

Es allí, en otras latitudes donde la soledad se completa, donde el reno inmoviliza el árbol fosfórico que lleva sobre su frente, donde se posa el pichón de alción, unión integrada por la absorción en la noche de la soledad sacramental, entre el árbol de piedra conducido por el animal visitador de los acantilados y de los ventisqueros, árbol de piedra que reproduce el zigzaguo de los relámpagos apagados en los montes de hielo, y el ave que penetra junto con la tempestad, fiesta para aquel árbol de piedra llevado hasta la última soledad rocosa. (P, p. 210)

La muerte del tío Alberto cierra la primera parte de la novela; cargado el ambiente de imágenes esotéricas, no cabe duda de que estas muertes han hundido a José Cemí, en el submundo de los misterios órficos. La soledad que sufre a partir de este momento contrasta vívidamente con el calor de la leyenda familiar de su niñez. Vemos claramente la transformación de la atmósfera novelística, desde el cariño, la memoria y la lejanía mencionados por Vitier, hacia la ingravidez, el despego y el frío de la adolescencia; la muerte del padre le causa una desolación a Cemí que inmediatamente se convierte en la vivencia total dentro de la imagen. Cuando muere el tío Alberto, la imagen ha adquirido el *potens* de las conversiones alquímicas; desde la eternidad viene la remembranza del vacío, el “wu wei” de los taoístas que crea “el espacio creador, que comprende la polarización del embrión y

de la imagen”.⁴² El embrión a que se refiere es el del conocimiento, para el que se presiente la necesidad de un sacrificio. Cemí va a personalizar al poeta como iniciado en los misterios, impelido por el deseo icárico de dominar las distintas ramas del saber con el fin de lograr la consagración del tiempo y el espacio. El sufrimiento y la soledad así concebidos vienen a formar parte del Eros mismo, como intuye Cemí: “...hay un Eros de muerte que se expresa a través del sentimiento del dolor” (*P*, p. 283). También intuye que el sufrimiento, contrario a lo que piensa Nietzsche, puede tener un fin glorioso: “El hombre sabe que en toda rebelión hay sufrimiento... el sufrimiento es prometéico, el hombre sufre porque no puede ser un dios...El cumplimiento de todo destino es sufrimiento. En el mismo éxtasis consecuente del Eros apoyado, el dolor se hace indefinido...Todo sacrificio *de* es un sufrir *con*. Esperan al dios invisible y se van convirtiendo en dioses visibles” (*P*, pp. 324, 325).

42 Lezama Lima, *IVO*, p. 223. (Citado en nuestra discusión del vacío creador, p. 14).

BIBLIOGRAFÍA

Obra de José Lezama Lima:

- Lezama Lima, José. *Cartas (1939-1976)*. Madrid: Editorial Orígenes, S.A., 1979.
- . *Cangrejos, Golondrinas*. Buenos Aires: Editorial Calicanto S. R. L., 1997.
- . *Cartas (1939-1976)*. Madrid: Editorial Orígenes, S. A., 1979.
- . *Esferaimagen*. Barcelona: Tusquets Editor, 1976.
- . *Fragmentos a su imán*. Barcelona: Editorial Lumen, 1977.
- . *Introducción a los vasos órficos*. Barcelona: Barral Editores, S.A., 1971.
- . *La expresión americana*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1969.
- . "Literatura y sociedad", en *Revista Mexicana de Literatura*. México: N° 7, septiembre-octubre 1956.
- . *Oppiano Licario*. México: Ediciones Era, S. A., 1977.
- . *Paradiso*. México: Ediciones Era, S. A., 1973.
- . *Poesía Completa*. Barcelona: Barral Editores, S. A., 1975.

Libros y artículos sobre José Lezama Lima:

- Alvarez Bravo, Armando. *Orbita de Lezama Lima*. La Paz: Editorial Jorge Alvarez, S. A., 1968.
- Cabrera Infante, Guillermo. "Encuentros con Lezama Lima", en *Vuelta*. México: Vol. 1, No. 3, febrero 1977.
- Cortázar, Julio. "Para llegar a Lezama Lima", en *La Vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S. A., 1973.
- Díaz Martínez, Manuel. "Introducción a Lezama Lima", en *La Cultura en México*. México: No. 270, 19 de abril de 1967.
- Domínguez Torres, Mary Luz. "Lenguaje y erotismo en *Paradiso*", en *Revista de Literatura Hispanoamericana*. Venezuela: Universidad de Zulia, No. 6, enero-junio 1974.
- Echavarrén, Roberto. "Lezama Lima y Severo Sarduy", en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. México: Año VII, No. 75, marzo de 1977.

- Fossey, Juan Michel. "Diálogos del fanatismo", en *Revista de la Universidad de México*. México: Vol. XXXI, No. 12, agosto de 1977.
- Franco, Jean. "Lezama Lima en el paraíso de la poesía", en *Vórtice*. California: Stanford University, Vol. 1, No. 1, Primavera de 1974.
- Moreno Fragnals, Manuel. "Lezama Lima y la revolución", en *Plural*. México: Vol. VI, No. 74, noviembre de 1977.
- Rincón Morales, Elizabeth. "Problemas espaciales a nivel de la forma en *Paradiso*", en *Revista de Literatura Hispanoamericana*. Venezuela: Universidad del Zulia, no. 6, enero-junio 1974.
- Rodríguez Sánchez, Juan Gregorio. "El *Paradiso* de José Lezama Lima", en *Revista de Literatura Hispanoamericana*. Venezuela: Universidad del Zulia, No. 5, septiembre-diciembre 1973.
- Solares, Ignacio. "Sobre una imagen de *Paradiso* de Lezama Lima" en *Proceso*. México No. 1, 6 de noviembre de 1976.
- Ulloa, Justo Celso. *La narrativa de Lezama Lima y Sardy: entre la imagen visionaria y el juego verbal*. Tesis doctoral editada por la Universidad de Michigan, 1973.
- Vargas Llosa, Mario. "*Paradiso*: una de las más osadas y magistrales tentativas literarias de nuestra época", en *La Cultura en México*. México: No. 270, 19 de abril de 1967.

Libros y artículos relacionados con la obra de Lezama Lima:

- Aristóteles. *El arte poético*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, S. A., 1979.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- _____. *Lecon*. París: Editions du Seuil, 1978.
- _____. *Mythologies*. New York: Hill & Wang, 1972.
- Broch, Hermann. *Poesía e investigación*. Barcelona: Barral Editores, 1974.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- _____. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1974.
- _____. *Tratado de la historia de las religiones*. México: Biblioteca Era, 1975.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. New Jersey: Princeton University Press, 1973.

- Graves, Robert. *The Greek Myths: 1 & 2*. Great Britain: Penguin Books, 1977.
- Jung, Carl Gustav. "Prólogo" al *Y Ching*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1979.
- . *The Spirit in Man, Art, and Literature*. New Jersey: Princeton University Press, 1972.
- Kilakowski, Leszek. *La presencia del mito*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1975.
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. México: Editorial Joaquín Mortiz, S.A., 1981.
- . *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. Caracas: Monte Avila Editores, S.A., 1975.
- Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Universidad Central de las Villas, 1958.
- Xirau, Ramón. *Mito y poesía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1973.

Jaime Lorenzo es periodista y escritor. Ha colaborado en varios periódicos y revistas de la Ciudad de México desde 1986. Actualmente coordina la Sección Cultural de la revista *Transición*, colabora en el periódico *Plaza Mayor* y trabaja en el diario *El Nacional*, en la sección cultural. Próximamente aparecerá su libro de aforismos *Cuitas de la misantropía*.

Severino Salazar Muro es profesor titular del Departamento de Humanidades, miembro del Área de Literatura y de la Sección de Lenguas Extranjeras. Es Licenciado en Lenguas Inglesas por la UNAM, donde realizó estudios de Maestría en Literatura Comparada; también hizo estudios en la Swansea del País de Gales. Entre su obra narrativa destacan: *Donde deben estar las catedrales*, que en 1984 mereció el Premio "Juan Rulfo", para primera novela. *Las aguas derramadas* (Cuentos, 1986); *Llorar frente al espejo* (novela corta, 1989); *El mundo es un lugar extraño* (novela, 1989); *Desiertos intactos* (novela, 1990) y *La arquera loca* (1992). En 1994 apareció *Cielo cruel, tierra colorada*. Antología de autores zacatecanos (CONACULTA, 1994). Actualmente realiza una investigación sobre un acercamiento a Juan Rulfo a través de *El gran Gatsby*.

Vladimiro Rivas Iturralde escritor ecuatoriano residente en México desde 1973. Fue becario de la Comunidad Latinoamericana de escritores entre 1973 y 1974. Entre sus publicaciones se encuentran: *El demiurgo* (1968), *Historia del cuento desconoci-*

do (1974), *Los bienes* (1981), *Desciframientos y complicidades* (ensayos, 1991) En Ecuador apareció *Vivir del cuento*, selección de relatos inéditos. Algunos de sus cuentos han sido traducidos al alemán y al inglés. Es profesor titular de la UAM–Azcapotzalco.

Ezequiel Maldonado López es profesor asociado del Departamento de Humanidades y miembro del Área de Literatura, UAM–Azcapotzalco. Es licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas por la UNAM, en donde actualmente cursa la Maestría en Estudios Latinoamericanos. Entre sus publicaciones están: *Cultura, historia, luchas del pueblo mexicano*, Edit. Nuestro Tiempo, 1985; “La reseña” en *Enfoque discursivo* UNAM, 1993; “¡Qué tiempos aquellos!”, en *Memorial del 68*, Ediciones La Jornada, 1994. Actualmente realiza investigaciones sobre “Cultura y democracia en dos revoluciones indias: ecuatoriana y mexicana” y “*Los errores y la Ciudad de México: los ‘anacronismos’ de Revueltas*”.

Vida Valero Borrás es profesora titular del Departamento de Humanidades, miembro del Área de Literatura y de la Sección de Lenguas Extranjeras. Licenciada en Letras Inglesas por la UNAM, cursó la Maestría en Aprendizaje Humano en la Universidad de Brunel; actualmente está en la Especialización en Literatura Mexicana del siglo XX de la UAM–A. Entre sus publicaciones destacan: *Clarooscuro del descanso y Vuelos nocturnos*, poemarios (UAM, 1982) y *Fragmento de sombra. Antología poética de Ariel Valero* (Selección y Prólogo, UAM, 1994). Entre sus traducciones está *A vosotros que amáis la libertad* (obra de poetas catalanes, UAM, 1982). Ha hecho numerosos guiones de radio para la serie “Los Premios Nacionales” (UAM–Radio Educación). Actualmente colabora en la reestructuración de

planes y programas de estudios de Lenguas Extranjeras e investiga la narrativa de Enrique Serna.

Oscar Mata es profesor titular del Departamento de Humanidades de la UAM–Azcapotzalco y miembro del Área de Literatura. Es Maestro en Literatura mexicana por la UNAM, donde actualmente cursa el Doctorado. Autor de numerosos artículos sobre Literatura mexicana. Entre sus libros destacan: *Un océano de narraciones* (Puebla–Tlaxcala, 1991) que mereció el Premio de Ensayo Literario José Revueltas en 1991. Actualmente investiga la novela corta mexicana del siglo XIX y es Coordinador de la Especialización en Literatura mexicana del siglo XX en la UAM–Azcapotzalco.

Alejandra Herrera Galván es profesora titular del Departamento de Humanidades y miembro del Área de Literatura, UAM–Azcapotzalco. Es Licenciada en Filosofía por la UNAM, en donde cursó la Maestría en Letras. Entre sus publicaciones están: *Ana de Castro y Aramburu procesada por ilusa* (INBA–UAM, 1984); *Relatos y prosas breves de Max Aub*, Selección y Presentación (en colaboración) (UAM, 1993); *Fragmentos de Sombra. Antología Poética de Ariel Valero* (en colaboración) (UAM, 1994). Autora de artículos y ensayos en revistas especializadas y de numerosos guiones de radio de la serie “Los Premios Nacionales” (UAM–Radio Educación). Actualmente realiza una investigación sobre la literatura de provincia de Severino Salazar.

Joaquina Rodríguez Plaza. Traductora y ensayista. Ha publicado: *La novela de exilio español. Catálogo comentado* (1982), *Relatos y prosas breves de Max Aub* (en colaboración con Alejandra Herrera, 1993) y *Crimenes para la beneficencia pública*

(1989). Entre sus traducciones destacan: *El año dos mil cuatrocientos cuarenta* (1987). Colabora en diversas publicaciones culturales. Es profesora titular de la UAM-Azcapotzalco.

Enrique López Aguilar. Narrador, poeta y ensayista, es Licenciado en Letras Hispánicas y Maestro en Letras Mexicanas por la UNAM. Actualmente es profesor e investigador adscrito al Área de Literatura del Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco. Es autor de los ensayos *Los trabajos* (1983); y *La mirada en la voz* (1991); de los poemarios *Oficios de la voz* (1985); *Margarita en la rueca* (1988); *Memorial de viaje* (1989); *Eclipse* (1990); *La piel y su memoria* (1993); y de los libros de cuentos: *Montaña de sombras* (1984) y *Amor eterno* (1987). Es colaborador asiduo de revistas y suplementos literarios.

José Francisco Conde Ortega. Poeta y ensayista. Ha publicado, en poesía: *Vocación de silencio* (1985), *La sed del marinerero que regresa* (1988), *Para perder tus ojos* (1990), *Los lobos viven del viento* (1992), *Imagen de la sombra* (1994), *Intruso corazón* (1994), *Rosa de agosto* (1995); en ensayo: *Joaquín Arcadio Pagaza y el siglo XIX mexicano* (1991), *Diálogo de octubre* (1993), *Diálogo inmediato* (1996); en crónica urbana: *Amor de la calle* (colectivo, 1990), y un estudio introductorio, selección y notas a *El drama romántico mexicano* (1993). Es profesor titular de tiempo completo de la UAM-Azcapotzalco.

Tomás Bernal Alanís es profesor e investigador del Departamento de Humanidades en la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. Licenciado en Sociología por la UAM-A y Maestro en Estudios Regionales por el Instituto Mora. Coau-

tor de: *Diccionario histórico y biográfico de la Revolución Mexicana*, Tomo VIII y de *Y la Revolución volvió a San Angel*.

Antonio Marquet. Profesor, investigador y traductor adscrito al Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco. Obtuvo el DEA en Estudios Románicos en el Instituto de Estudios Ibéricos de la Universidad de París-IV-Sorbona, y el DEA en Literatura Comparada. Semiología en la Universidad de París VII. Ha sido miembro de los consejos editoriales de las revistas *Plural* y *Fuentes Humanísticas* y fundador de *Tema* y *Variaciones de Literatura*. Fue uno de los organizadores de la "1ª Conferencia Internacional UAM, 1995. Medio siglo de Literatura latinoamericana, 1945-1995 (Universidad Autónoma Metropolitana)", que se realizó en octubre de 1995. Ha publicado *Ojerosa y pintada* (Universidad Autónoma Metropolitana, 1989). Ha traducido a Michel Foucault, *El Poder, cuatro conferencias* (Laberintos, UAM, 1989), Michel Butor (*Retrato hablado de Arthur Rimbaud*, Siglo XXI Editores) y a Didier Anzieu (*El cuerpo de la obra: ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*, Siglo XXI Editores), entre otros. Actualmente prepara *Archipiélago dorado: análisis psicocrítico de la narrativa de Agustín Yañez*.

Jaime Rivera Julián es Licenciado en Educación Media, especializado en Español, por la Normal Superior. En la UAM-A cursó la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX. Actualmente está por concluir su tesis: La función estética del tiempo y el espacio en la obra narrativa de Juan Rulfo, para obtener el grado de Maestro, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha participado en conferencias sobre la obra de Rulfo en la Universidad de Colima, ha fungido como coordinador del área de Español en la zona escolar 10 de escuelas secundarias

del Gobierno del Estado de México y es profesor de Español en la escuela Of. No. 201 "Francisco Javier Mina", en ciudad Nezahualcóyotl.

Ruth E. Borgman obtuvo el grado de Doctora en Literatura Iberoamericana en la UNAM con una tesis sobre *Paradiso* de Lezama Lima. Fue jefa de la Sección de Lenguas Extranjeras de la UAM-A hasta 1980. Ha publicado una gran cantidad de ensayos relacionados con la lingüística aplicada, la crítica literaria y las relaciones internacionales entre México y América Latina. Asimismo ha ejercido la poesía y tiene dos volúmenes publicados en la primera época de la colección *Laberintos*. Su oficio de traductora se muestra en un sinnúmero de poemas de escritores mexicanos difundidos en la lengua inglesa. Actualmente es profesora de la Universidad de Columbia en Nueva York, en el Departamento de Estudios Ibéricos y Latinoamericanos.

CONVOCATORIA

2º Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana *Literatura sin fronteras* UAM, 1997

La Universidad Autónoma Metropolitana de la Ciudad de México invita a los investigadores, creadores y profesores a participar en el 2º Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana, con el tema "Literatura sin fronteras".

En la actualidad no es posible considerar a la literatura como un producto local que afirma o niega la identidad de un país determinado. En este fin de siglo es necesario plantear la pregunta de si la obra literaria es un producto que no ha sido alterado por los medios de comunicación. El objetivo del congreso es discutir, examinar las nuevas posibilidades de producción textual de la América Latina, dentro de las siguientes líneas de trabajo:

- 1) Vigencia, cambio y diálogo entre los géneros literarios. Recuperación de los géneros híbridos o no canónicos: de la crónica al reportaje, de la memoria a la biografía, de la novela negra a la ciencia ficción.
- 2) Persistencia o desvanecimiento de tópicos clásicos de la literatura latinoamericana: urbano-rural, civilización-barbarie, alta cultura-cultura popular, nacionalismo-globalización.

3) ¿Existen marcas finiseculares en la creación y en la teoría y la crítica literarias?

Los interesados deberán enviar el tema de su ponencia en un resumen no mayor de una cuartilla (26 líneas), en enero de 1997, con una síntesis curricular. El Comité Organizador emitirá los resultados de la preselección en un lapso de tres meses. Las ponencias deben estar en poder del Comité Organizador del II Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana, a más tardar el primero de junio de dicho año. La extensión no debe exceder las ocho cuartillas.

El 2º Congreso se llevara a cabo en las instalaciones de la Universidad Autónoma Metropolitana (Unidades Iztapalapa, Xochimilco, Azcapotzalco), del 20 al 24 de octubre de 1997, en la Ciudad de México. La sesión de clausura destacará la vida y la obra de Alfonso Reyes (1889–1959) como polígrafo y escritor sin fronteras.

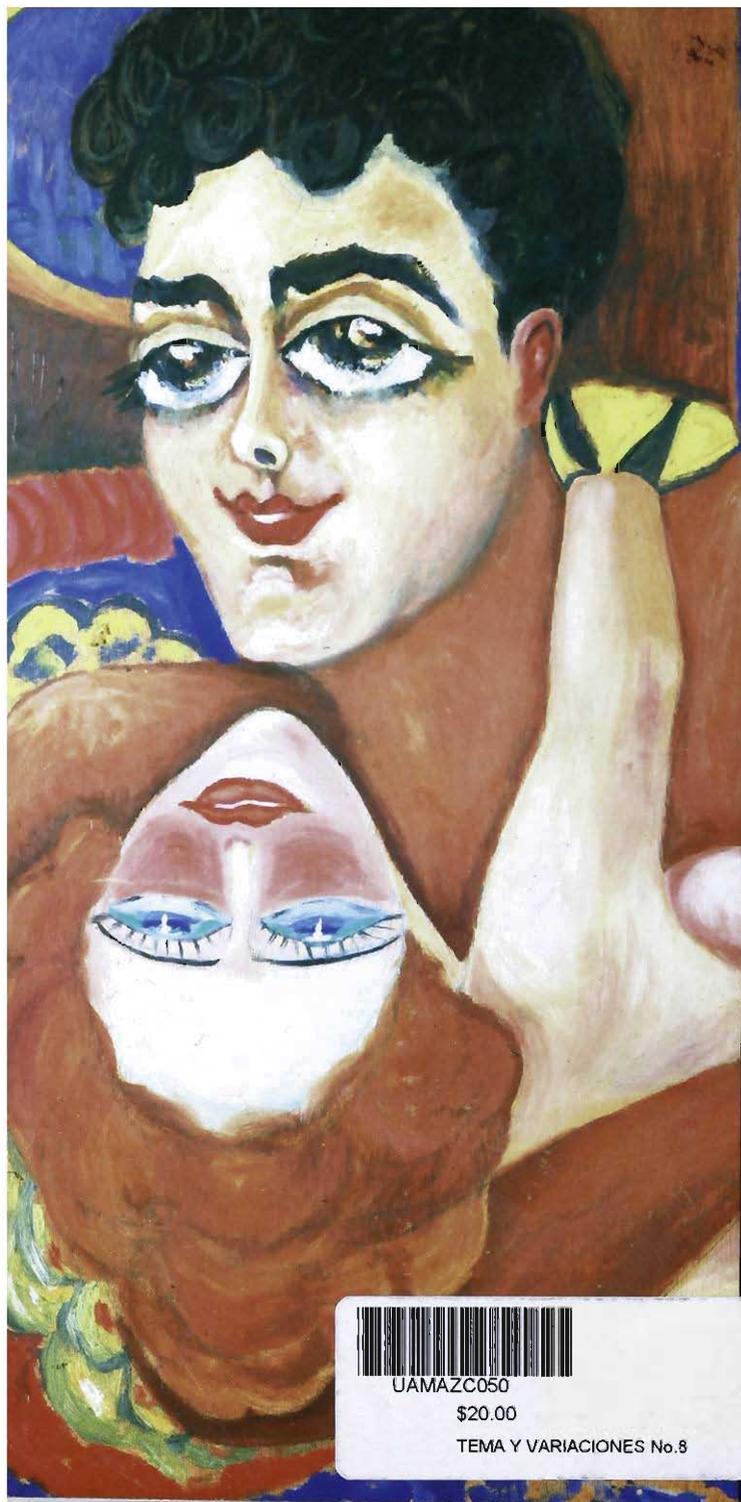
La inscripción es de 40 dólares USA.

Más detalles sobre el desarrollo del Congreso se ofrecerán en la próxima circular que aparecerá en octubre.

Los interesados deben dirigirse a:

Comité Organizador
Medellín N°. 28 col. Roma
México, D. F. 06700
Fax: 5-11-07-17
Correspondencia electrónica:
BRUIZ@SPIN.COM.MX o
BRUIZ@CORREO.UAM.MX





UAMAZC050

\$20.00

TEMA Y VARIACIONES No.8