

# TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA 2

COORDINADOR: ANTONIO MARQUET



Casa abierta al tiempo

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**

UNIDAD AZCAPOTZALCO. División de Ciencias Sociales y Humanidades



**TEMA Y VARIACIONES  
DE LITERATURA 2**



# **TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA 2**

COORDINADOR: ANTONIO MARQUET

LETICIA ALGABA ■ MATÍAS BARCHINO  
VÍCTOR DÍAZ ARCINIEGA ■ ALEJANDRA HERRERA  
FRÉDÉRIC-YVES JEANNET ■ ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR  
ANTONIO MARQUET ■ OSCAR MATA ■ ALBERTO PAREDES  
VLADIMIRO RIVAS ■ JOAQUINA RODRÍGUEZ PLAZA  
SEVERINO SALAZAR

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**  
UNIDAD AZCAPOTZALCO División de Ciencias Sociales y Humanidades

Rector General  
*Dr. Gustavo A. Chapela Castañares*

Secretario General  
*Dr. Enrique Fernández Fassnacht*

Rectora de la Unidad Azcapotzalco  
*Dra. Sylvia Ortega Salazar*

Secretario de la Unidad  
*Ing. Enrique Tenorio Guillén*

Director de la División de Ciencias  
Sociales y Humanidades  
*Lic. Jorge Fernández Souza*

Jefe del Departamento de Humanidades  
*Mra. Elvira Buelna*

Jefe del Área de Literatura  
*Severino Salazar*

Coordinador de Publicaciones  
de la División  
*José Francisco Conde*

Portada: "Ciudad ideal", atribuido a Luciano Laurana (1420c - 1479)

Primera edición, 1993

© Universidad Autónoma Metropolitana  
División de Ciencias Sociales y Humanidades  
Av. San Pablo 180  
México, 02200, D. F.

ISBN: 970-620-305-2

Impreso en México  
*Printed in México*

## ÍNDICE

Presentación	7
La poesía mexicana y la búsqueda de una identidad nacional (1521-1835) <b>Enrique López Aguilar</b>	9
El rumor del bosque <b>Antonio Marquet</b>	41
El arte de la queja <b>Alberto Paredes</b>	59
La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica <b>Matías Barchino Pérez</b>	93
La siembra y la cosecha. Alfonso Reyes, hispanoamericanista <b>Víctor Díaz Arciniega</b>	117
La novela y la historia: <i>La hija del judío</i> de Justo Sierra O'Reilly <b>Leticia Algaba</b>	133
La pasión según Butor <b>Frédéric-Yves Jeannet y Antonio Marquet</b>	147
Conversación con Angelina Muñiz-Huberman <b>Severino Salazar y Joaquina Rodríguez Plaza</b>	163

Un empedernido monologuista <b>Óscar Mata</b>	183
Demetrio Aguilera-Malta: la descomposición de la metáfora <b>Vladimiro Rivas Iturralde</b>	189
Rasgos románticos en Pedro Páramo y Jay Gatsby <b>Alejandra Herrera</b>	193
En homenaje a Max Aub <b>Joaquina Rodríguez Plaza</b>	199
Atlas de sueños (Carta a Antonio A. Guerrero Hernández) <b>Frédéric-Yves Jeannot</b>	209
Noticia biográfica de los autores	219

## PRESENTACIÓN

**E**l segundo volumen de *Tema y variaciones* reúne, como el primero, el trabajo de investigación del Área de Literatura de la UAM-Azcapotzalco, cuyo objetivo fundamental es el estudio de la literatura mexicana del siglo XX y el de temas relacionados con este periodo. De tal manera que no sería posible dirigir nuestros esfuerzos hacia el análisis de la literatura que se ha producido en este siglo, sin volver la mirada al pasado, ni leer la literatura mexicana fuera de su contexto latinoamericano o, en términos más generales, dentro del panorama de la literatura occidental. Ello es posible gracias a la adscripción de los mismos investigadores que conforman el Área de Literatura que también provienen del Centro de Lenguas Extranjeras del Departamento de Humanidades.

Las estrategias de abordaje de los investigadores son variadas, pero predominan los acercamientos inspirados en la historia como es el caso de Enrique López Aguilar, Víctor Díaz Arciniega, Leticia Algaba, Matías Barchino Pérez. Por su parte, Alejandra Herrera aborda la obra rulfina desde la perspectiva de la literatura comparada; mientras que Frédéric Yves Jeannet, Vladimiro Rivas, Joaquina Rodríguez Plaza y Severino Salazar se acercan a Verne y Aguilera-Malta e interrogan a Angelina Muñoz Huberman desde su experiencia como narradores. Por mi parte, me enfrento a la poesía de Jorge Esquina y, junto con Frédéric Yves Jeannet, a *Transit*, el libro más reciente de Michel Butor en el que incluye un relato epistolar sobre México, con el lente formalista y una hermenéutica psicocrítica, perspectiva que comparte Alberto Paredes.

En este volumen aparecen: “La siembra y la cosecha” de Víctor Díaz, primer capítulo de una investigación más amplia, en donde se rastrean las huellas de don Alfonso Reyes en Europa; Enrique López Aguilar parte de consideraciones filológicas, de la historia religiosa de nuestro país y de textos literarios, para trazar el perfil de las diversas etapas del proceso de definición de la identidad nacional; Alberto Paredes, profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se enfrenta a *El minuterero* de López Velarde con la propuesta de que la poesía es el espacio de sublimación, mientras la prosa es el de la queja del autor zacatecano; Matías Barchino, de la Universidad de Castilla, La Mancha, analiza la búsqueda latinoamericana de independencia cultural, a través de una polémica vanguardista; Leticia Algaba hace una lectura de *La hija del judío* contextualizándola con la historia y con los avatares de la historiografía decimonónica; después de ubicar la peculiar carrera literaria de Michel Butor se analizan las coordenadas de su texto mexicano en “La pasión según Butor”; Joaquina Rodríguez Plaza traza un retrato de Max Aub, compartiendo con el lector su posición privilegiada al tener la posibilidad de acceder al círculo familiar del polígrafo trasterrado, en un texto que le rinde homenaje; Severino Salazar y Joaquina Rodríguez Plaza asedian la fortaleza llamada Angelina Muñiz-Huberman en una enjundiosa entrevista; Alejandra Herrera pone en evidencia las relaciones entre Scott Fitzgerald y Juan Rulfo en “Rasgos románticos en Pedro Páramo y Jay Gatsby”; Vladimiro Rivas Iturralde aborda la obra de Demetrio Aguilera-Malta; y Oscar Mata, la de Fernando del Paso. Aparece también en este volumen un análisis de la poética de Jorge Esquinca hecha a partir de *El cardo en la voz* y *La edad del bosque* (UAM, 1993), en “El rumor del bosque”.

*Antonio Marquet*

## LA POESÍA MEXICANA Y LA BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD NACIONAL (1521-1835)



Enrique López Aguilar

*A María, cómplicemente*

**L**a pretensión de rastrear la manera como se formó la identidad nacional en México a través de la literatura (no sólo mediante los documentos estrictamente literarios, sino por las constancias de la crónica, de los documentos notariales, de los Archivos de Indias, de correspondencia encontrada aquí o allá, etc.), podría trazar una línea que fuera desde 1521 hasta 1992 y hallaría indicios seguros para entender la configuración de aquello que ahora llamamos, no sé si con total certeza, “nación”, “sentimiento nacionalista”, “xenofobia”, “patriotismo”, “mexicanidad”. Sin embargo, debe aceptarse que algunas constancias contemporáneas pueden seguir induciendo a perplejidad respecto a la forma en que ahora se asume lo que es México: si hacemos de lado las erráticas sugerencias de la poesía cívica, que padres de familia y alumnos deben soportar en las fechas más señaladas del santoral patrio y escolar (“Oh, santa Bandera, de heroicos carmines, suben a la gloria/de tus tafetanes/la sangre abnegada/de tus paladines...”; “México, creo en ti/como en el vértice de un juramento...”; “Aguiluchos que altivos cayeron/a las balas del cruel invasor...”; y un sinnúmero más de etcéteras), el lector se encuentra con la, tal vez, desconcertante, pero más certera imagen que López Velarde sugiere en “La Suave Patria”: íntima, femenina, callada:

Suave Patria: permite que te envuelva  
en la más honda música de selva  
con que me modelaste por entero  
al golpe cadencioso de las hachas,  
entre risas y gritos de muchachas  
y pájaros de oficio carpintero.<sup>1</sup>

El lector también puede encontrarse con un paradójico y no menos íntimo acercamiento en el poema “Alta traición”, de José Emilio Pacheco:

No amo mi patria.  
Su fulgor abstracto  
es inasible.  
Pero (aunque suene mal)  
daría la vida  
por diez lugares suyos,  
cierta gente,  
puertos, bosques de pinos,  
fortalezas,  
una ciudad deshecha,  
gris, monstruosa,  
varias figuras de su historia,  
montañas  
– y tres o cuatro ríos.<sup>2</sup>

Es cierto que el siglo XX ensayístico ha pretendido especular con otra conciencia los límites y alcances de la mexicanidad: Vasconcelos, Ramos y Paz han trazado un camino que nos lleva, desde la predicción de convertirnos en el crisol de todas las razas, hasta la certeza de nuestra soledad; tal vez ellos, junto con otros novelistas, poetas y pensadores, han logrado que en el siglo XX, después de la Revolución, México haya comenzado a entenderse a través del discurso de sus intelectuales.

Sin embargo, el camino no ha sido sencillo. En el siglo XVI, por ejemplo, aparecieron indicios leves que, *a posteriori*, pudieron ser

<sup>1</sup> Ramón López Velarde. “La Suave Patria”, en *Obras*, p. 208.

<sup>2</sup> José Emilio Pacheco. “Alta traición”, en *Tarde o temprano*, p. 73.

leídos como los primeros pasos hacia una toma de conciencia nacional, pero es indudable que, en ese momento, dichas señales estaban muy lejos de ser interpretadas como algo que alejara y distinguiera a Nueva España de su metrópoli española.

Sólo menciono dos casos. La palabra mestiza *chingar* (de raíz náhuatl, *tzincantli*, pero de configuración morfológica castellana) es una manera de diferenciar a los vencedores de los vencidos, a los chingones de los chingados. Perseguir filológicamente la manera como esta palabra se creó y, luego, fue ingresando a la ideología y el léxico mexicanos, permitiría entender una de las áreas más intuitivamente nacionalistas que el mexicano ha tenido a partir de la conquista. Un aspecto muy importante de las connotaciones de esa palabra lo ha estudiado Octavio Paz<sup>3</sup> para intentar la explicación de nuestra “íntima soledad”; tal vez valga la pena añadir que *chingar* es una de las primeras palabras mestizas conocidas, una de las que ha permanecido activa desde el siglo XVI hasta el XX, una de las pocas que posee un campo semántico muy amplio y complejo (verbo, sustantivo, adjetivo, adverbio; elogio, ofensa, topónimo) y uno de los estereotipos lingüísticos que viajó junto con *buey* > *güey* y *cabrón*, entre los siglos XVI y XIX, como distinción, ofensa cifrada y reivindicación verbal de las clases dominadas (indígenas, mestizos y, en un momento dado, criollos) respecto a las dominantes (criollos y, primordialmente, peninsulares). Esos estereotipos tuvieron sus contrapartidas, no exentas de peyoración, al ser juzgadas por los grupos en el poder como “groserías” y, específicamente, como *peladeces* y *leperadas*.<sup>4</sup> Para una historia de la identidad nacional, la génesis y la evolución de ciertas palabras (en este contexto, las consideradas como “malas”) ofrecen, además de lo que podríamos entender como una progresiva

<sup>3</sup> Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*, pp. 59-80.

<sup>4</sup> Debe recordarse que los “pelados” eran jornaleros indígenas y mestizos (vale decir, miembros del sótano social de la Colonia) que entraban a trabajar como peones en las haciendas; parte de sus obligaciones era someterse a las tijeras de un barbero que los rapaba para evitar pulgas y piojos entre ellos, pero, también, para distinguirlos mejor. Los “léperos” fueron la variante mexicana de una especie de desempleado y mendigo urbano, aparecido entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, que se ha querido asimilar al pícaro español. Tal vez, aunque menos devastada, su figura contemporánea podría ser la del pepenador o el teporocho (ubicado en el sótano social del siglo XX).

conciencia de clase en el abigarrado mundo mestizo de Nueva España, una conciencia de su diferenciación frente a España.<sup>5</sup>

El segundo caso es el guadalupanismo, sobre todo en la constancia que autores como Fernán González de Eslava dejaron en ciertas obras del siglo XVI. No me interesa repetir el prodigio de las apariciones en diciembre de 1531 ni que el arzobispo Zumárraga, de formación humanista y erasmista, desconfiara de lo que se le imponía en esos momentos más como un proyecto político que religioso; tampoco quiero repetir la final construcción de una ermita donde finalmente se adoraría, en el Tepeyac, a Guadalupe-Tonantzin ni la clara diferencia de esta advocación mariana respecto a las españolas (las Vírgenes de los Remedios, del Pilar, de los Dolores; no obstante, una imagen morena y guadalupana parece haber sido introducida a México, desde antes de 1531, por los conquistadores). Me interesa, más bien, señalar una mención oblicua al culto guadalupano, no menos indicadora de extrañezas que la palabra *chingar*, que el poeta y dramaturgo González de Eslava hace en la sexta jornada del *Coloquio III* (a la consagración del Dr. D. Pedro Moya de Contreras): *Vanagloria*, personaje alegórico, dice, para ponderar la lejanía de un suceso (la obra fue estrenada el 8 de diciembre de 1574 en la Ciudad de México): “Eso sin duda aconteció el año que iban a Guadalupe...”<sup>6</sup>

Esta frase, utilizada para mencionar algo lejano en el tiempo y que ya no tenía vigencia, parece aludir a un primer momento del culto guadalupano, hacia 1555, cuando la ermita del Tepeyac era muy visitada; el comentario de González de Eslava sugiere la pronta decadencia de ese culto y su casi total extinción en el momento en que Moya de Contreras fue investido con el palio arzobispal.<sup>7</sup> El deterioro del culto debe asociarse con el carácter indígena de Guadalupe-Tonantzin: ella era morena, de rasgos “aindiados” (!) y se le apareció a Juan Diego, un indio converso. Si el siglo XVI contempla el ascenso y la final decadencia de los intentos por incorporar a los indígenas a la cultura colonial (por ejemplo, las tentativas franciscanas para darles educación universitaria, humanística y latina en la iglesia de la Santa Cruz de Tlatelolco; por ejemplo, el desarrollo del teatro

<sup>5</sup> Cf. Carlos Monsiváis. “Isela Vega. ¡Viva México, hijos de la decencia! (Del nuevo *status* de las ‘malas palabras’)”, en *Amor perdido*, pp. 319-346.

<sup>6</sup> Fernán González de Eslava. *Coloquios espirituales y sacramentales*, t. I, p. 113.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 127, nota 12.

de evangelización), el posterior desinterés por ellos, tanto religioso como civil, sumado a las pestilencias y esclavizaciones que los diezmaron (es sólo una manera de decirlo: la población náhuatl descendió de veinte millones en 1519, aproximadamente, a un millón en 1600), explican que, en el siglo XVI, los españoles y los criollos no se mostraran tan entusiasmados por ese “culto de indios”.

Muchos años más tarde, en el siglo XVII, Miguel Sánchez propició un involuntario y tenue aviso de cosas que no sabía que iban a ocurrir y no podía prever que culminarían a principios del siglo XIX, cuando volvió a inventar el culto. A partir de su reinstalación, la guadalupeña dejó de ser sólo una virgen india para también volverse criolla y, más tarde, mexicana (es decir, mestiza), llegando a convertirse en uno de los símbolos que ayudó a separar lo “gachupín”<sup>8</sup> de lo mexicano.

### I. DIFERENCIACIÓN: LOS ANTECEDENTES LEJANOS EN EL BARROCO

Si la palabra “extrañeza” permitiera definir la experiencia novohispana del siglo XVI, tal vez “diferenciación” sería una de las claves para penetrar muchos de los sentidos del XVII, no porque la cultura barroca novohispana se haya caracterizado por una ruptura radical con España, sino porque fue el siglo en el que la certeza de las diferencias se hizo más palpable. Esto es comprensible si se piensa que el quehacer cultural del siglo XVI estuvo repartido, muy acentuadamente, entre los españoles recién arribados a las Indias (es el caso del mismo González de Eslava, Pedro de Trejo, Juan de la Cueva, Francisco de

<sup>8</sup> Algunos autores sugieren que la palabra *gachupín* deriva de la voz náhuatl *caclli tzopina* (“calzado” o “botín punzante”), con la que se habría designado a las espuelas que usaban los conquistadores y, después, despectivamente a los españoles venidos a Nueva España. Sin embargo, la palabra *cachupín* (*gachupín*) se menciona en la *Diana*, de Jorge de Montemayor, como el apellido de un linaje: “Yo os prometo a fe de caballero, porque lo soy, que mi padre es de los Cachopines de Laredo...”, lo cual vaie como una aseveración de pureza de sangre, de acuerdo al linaje paterno. En Laredo, Santander, no hubo judíos ni árabes, de manera que una frase así corroboraba la ascendencia de cristianos viejos. La palabra *cachopín* aparece en textos de Cervantes y Góngora, entre los siglos XVI y XVII, pero también en el título del soneto anónimo novohispano: “Viene de España por el mar salobre...”, escrito antes de 1604 (cf. Antonio Alatorre. *Los 1,001 años de la lengua española*, p. 227, nota).

Terrazas, Bernardo de Balbuena, de los cronistas, de los evangelizadores y de muchísimos otros) y los indígenas, todavía en proceso de asimilación, evangelización y de ser empleados como mano de obra para ciertos proyectos de aculturación peninsular.

El siglo XVII, en cambio, es el inicio de la cultura criolla, producto de los descendientes de españoles nacidos en segunda, tercera o cuarta generación en Nueva España. El sentimiento de despojo se extendió por muchos de los textos que se conservan de ese siglo: el peninsular venía a Nueva España a “hacer la América” y, para ello, contaba con el respaldo de leyes y reglamentaciones comerciales, sociales y políticas; el criollo, en cambio, nacido en tierra mexicana, tenía que resignarse a ser, frente al advenedizo, un “ciudadano” de segunda (si se tolera el anacronismo).<sup>9</sup> Ejemplos de esta animadversión son los dos sonetos que Méndez Plancarte opone en su antología de *Poetas novohispanos*.<sup>10</sup> El primero procede de la *Relación* de Dorantes (1604) y presenta al “gachupín” maldiciendo de México:

Minas sin plata, sin verdad mineros,  
mercaderes por ella codiciosos,  
caballeros de serlo deseosos,  
con mucha presunción bodegoneros.

Mujeres que se venden por dineros,  
dejando a los mejores muy quejosos;  
calles, casas, caballos muy hermosos;  
muchos amigos, pocos verdaderos.

Negros que no obedecen sus señores;  
señores que no mandan en su casa;  
jugando sus mujeres noche y día;

<sup>9</sup> Para el sentimiento de despojo, debería rastrearse una costumbre política contemporánea en los modos políticos novohispanos: muchos virreyes llegaban a Nueva España con sus familiares, amigos y validos para enriquecerse durante el periodo que les tocara en suerte; después, regresaban a Madrid sin haber dejado nada en el Virreinato, salvo su memoria y su inaccesibilidad (no había denuncia capaz de alcanzar a un exvirrey). Esa costumbre presexenalista también se detalla en muchas de las crónicas contemporáneas como una sensación afrentosa frente a la prepotencia peninsular.

<sup>10</sup> Alfonso Méndez Plancarte. *Poetas novohispanos. Primer siglo (1521-1621)*, 270 pp.

Colgados del Virrey mil pretensores;  
*tiánguez*, almoneda, behetrería...  
Aquesto, en suma, en esta ciudad pasa.<sup>11</sup>

Este soneto parece una respuesta satírica y rencorosa al argumento enumerativo que precede a la *Grandeza Mexicana*, de Bernardo de Balbuena,<sup>12</sup> en tanto que repite algunos de los elementos citados por él y aniquila verbalmente los méritos de Nueva España (más precisamente, los de la Ciudad de México); sin embargo, de las *Obras* de Icazbalceta (II, pp. 282-286) se conserva la siguiente “respuesta”, donde el criollo responde al advenedizo:

Viene de España por el mar salobre  
a nuestro mexicano domicilio  
un hombre tosco, sin ningún auxilio,  
de salud falto y de dinero pobre.

Y luego que caudal y ánimo cobre,  
le aplican en su bárbaro concilio  
otros como él, de César y Virgilio  
las dos coronas de laurel y robre.

Y el otro, que agujetas y alfileres  
vendía por las calles, ya es un Conde  
en calidad, y en cantidad un Fúcar;

y abomina después el lugar donde  
adquirió estimación, gusto y haberes:  
y tiraba la jábega en Sanlúcar!<sup>13</sup>

<sup>11</sup> *Ibid*, p. 136.

<sup>12</sup> De la famosa México el asiento,  
origen y grandeza de edificios,  
caballos, calles, trato, cumplimiento,  
letras, virtudes, variedad de oficios,  
regalos, ocasiones de contento,  
primavera inmortal y sus indicios,  
gobierno ilustre, religión y Estado,  
todo en este discurso está cifrado.  
(Bernardo de Balbuena. *Grandeza Mexicana*, p. 59).

Hay que hacer notar la coincidencia de fechas entre la *Relación* de Dorantes y la primera edición mexicana, de Ocharte, del poema de Balbuena: 1604. Por lo visto, la respuesta contra una obra laudatoria de Nueva España no tardó mucho en escribirse.

<sup>13</sup> *Ibid*, p. 137.

El siglo XVII inauguró, además de su resplandor estético, un insospechado despertar criollo en Nueva España, al mismo tiempo que un estilo sociopolítico extremadamente represivo, ortodoxo, estrecho y misógino. Que el Barroco fuera el signo de una época y de la preponderancia de la forma sobre el fondo (es decir, de la idea platónica de que las apariencias sólo son un aviso de lo esencial y trascendente, de la superioridad del alma sobre el cuerpo), no debe provocar el soslayamiento de que, también, aunque arduamente, ciertos intelectuales criollos comenzaran a preparar la certeza de sus diferencias frente a la Península, de lo injusto de ellas y, por tanto, el germen de la idea de que los nacidos en Nueva España, los “mexicanos”, tenían más derecho a esta tierra que los advenedizos.

Culturalmente hablando, es significativo que los criollos se hayan apoderado del culto guadalupano (Sandoval Zapata y sor Juana le dedican, por lo menos, un soneto; ese siglo prodigó otros menos célebres, pero tumultuosos) y que lo hayan asimilado como una predilecta señal hacia los mexicanos por parte de María, la madre de Dios.

El tono de ambos sonetos permite presumir no sólo la generalización y divulgación del culto guadalupano hacia 1660 (las “Informaciones” de 1666 autentificaron dicha aparición), sino su prestigio entre los criollos y el clero. Véase, por ejemplo, el de Sandoval Zapata, titulado “A la portentosa metamorfosis de las rosas en la milagrosísima imagen de N. Sra. de Guadalupe, en que se aventajaron con maravilla al Fénix”:

El astro de los pájaros expira,  
aquella alada eternidad del viento,  
y entre la exhalación del monumento  
víctima arde olorosa de la pira.

En grande hoy metamórfosis se mira  
cada flor, más feliz en cada asiento;  
en lienzo aspira racional aliento  
y nieve vive si color respira.

Retraten a María sus colores,  
vive –cuando la luz del sol os hiere–  
de vuestras sombras envidioso el día.

¡Más dichosas que el Fénix morís, flores;  
que él, para nacer pluma, polvo muere,  
pero vosotras para ser María!<sup>14</sup>

La frescura de este soneto se desprende de su feliz comparación entre dos transformaciones: la de las cenizas que producen a un ser fabuloso, el Fénix, y la de las rosas que se trasmutan en la imagen de la Virgen de Guadalupe en la tilma de Juan Diego. En el soneto que sigue, de sor Juana, hay inteligencia, pero no frescura, pues se trata de una obra de circunstancia escrita para celebrar la obra de un jesuita, quien escribió un largo texto acerca de la aparición guadalupana. Se trata, pues, de un poema comentando a otro, y procede, quizá, de 1675; se titula “Alaba el númen poético del Padre Francisco de Castro, de la Compañía de Jesús, en un poema heroico en que describe la Aparición milagrosa de Nuestra Señora de Guadalupe de Méjico, que pide la luz pública”:

La compuesta de flores Maravilla,  
divina Protectora Americana,  
que a ser se pasa Rosa Mejicana,  
apareciendo Rosa de Castilla;

la que en vez del Dragón –de quien humilla  
cerviz rebelde en Patmos–, huella ufana,  
hasta aquí inteligencia soberana,  
de su pura grandeza pura silla;

ya el Cielo, que la copia misterioso,  
segunda vez sus señas celestiales  
en guarismos de flores claro suma:

pues no menos le dan traslado hermoso  
las flores de tus versos sin iguales,  
la maravilla de tu culta pluma.<sup>15</sup>

La vuelta a Guadalupe-Tonantzin también implicó una recreación admirada de la cultura prehispánica (aunque menos científica que la de los jesuitas, en el siglo XVIII), especialmente la náhuatl. Formas

<sup>14</sup> Luis de Sandoval Zapata. *Obras*, p. 110.

<sup>15</sup> Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas. Lirica personal*, t. I, p. 310.

de esa recreación constan en, por ejemplo, el trilingüismo de la cultura verbal de sor Juana: el español y el latín convivían en ella junto al náhuatl; también, en el empeño con que Sigüenza y Góngora estudiaba y coleccionaba códices, piezas “arqueológicas” y crónicas del siglo XVI en su biblioteca (una de las más ricas del continente americano, junto a la de sor Juana); por si eso fuera poco, Bartolomé de Alba, hijo del indio humanista Fernando de Alva Ixtlixóchitl, tradujo al náhuatl obras dramáticas de Lope de Vega y Calderón de la Barca y ayudó a Sigüenza y Góngora a formar su colección de piezas prehispánicas.

Ejemplo de la supervivencia de la lengua náhuatl como posible lengua literaria, aunque fuera una curiosidad lingüístico-poética, son los *tocotines* escritos por sor Juana. La palabra describe una danza náhuatl y su letra, y es probable que fuera una voz onomatopéyica que imitara el ritmo de la danza. De sor Juana se conservan tres *tocotines* (aunque el óleo de Miranda que se donó a la biblioteca de la Contaduría del convento de San Jerónimo, en 1713, menciona que escribió muchos más, que no se conocen): uno castellano, en la *Loa* para *El divino Narciso*; uno totalmente náhuatl, incluido en el villancico VIII a la Asunción; y uno mixto, en castellano y náhuatl, en el villancico VIII a san Pedro Nolasco. Sor Juana los desarrolló como romancillos exasilábicos y resulta notable su gracia poética. El *tocotín* del villancico a la Asunción comienza así:

-Tla ya timohuica,  
toilazo Zuapilli,  
maca amino, Tonantzin,  
titechmoilcahuiliz.  
Ma nel in Ilhuicac  
huel timomaquíiz,  
¿amo nozo queniman  
timollalnamíctiz?<sup>16</sup>

Una traducción del *tocotín*, que respetara el metro exasilábico y adaptara la asonancia en “-i-” trasladándola a “-e-”, diría así:

Amada Señora,  
si te vas y tristes

<sup>16</sup> Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas. Villancicos y letras sacras*, t. 11, p. 17.

nos dejas, ¡Oh, Madre,  
no allá nos olvides!  
Por mucho que el Cielo  
ya te regocije,  
¿no te acordarás  
de quienes aún gimen?<sup>17</sup>

Es cierto que la cultura barroca permitía la combinación de versos en distintas lenguas (sobre todo, el castellano y el latín) en las distintas modalidades poéticas que se ejercieron en el siglo XVII (laberintos, arcos triunfales, etc.), pero no deja de ser significativo el hecho de que sor Juana, tal vez con más eficacia que otros escritores, logró una aproximación sensible e inteligente a la lengua náhuatl para incorporarla a la cultura dominante de la época. Si en España se escribían versos para imitar el habla de los negros, los vascos o los gitanos, debe reconocerse que nunca se incorporó ninguna modalidad que representara la manera de hablar de los indígenas americanos (ni siquiera Juan Ruiz de Alarcón, que vivió en Madrid, recuerda su procedencia mexicana por el léxico que empleaba). En ese sentido, el camino seguido por sor Juana ya era una manera de hacer poesía “a la novohispana”, rompiendo ciertos usos peninsulares pero adaptando la lengua náhuatl a sus necesidades técnicas, es decir, castellanas.

Al guadalupanismo y a la curiosidad por el mundo prehispánico, debería agregarse una sorda oposición al sistema peninsular de poder. Un ejemplo literario del cauteloso desacuerdo criollo se encuentra en el extenso romance de Sandoval Zapata, “Relación fúnebre...”, doblemente atrevido a la luz de los acontecimientos en que se produjo su escritura, por no mencionar la pasión y los méritos literarios que lo constituyen. Entre 1660 y 1664, el hijo del virrey, conde de Baños, tuvo conflictos muy importantes con la aristocracia novohispana (con Fernando de Altamirano y Zapata, conde de Calimaya, por ejemplo); y en ese periodo virreinal el Consejo de Indias recibió constantes quejas de la prepotencia y los abusos de poder que constantemente ejercían el virrey y sus allegados contra muchas de las “personas respetables” de Nueva España. A la salida del conde de Baños de la Ciudad de México, el 29 de junio de 1664, “alegróse el reino... salieron

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 365, nota. La traducción del *tocotln* al español es de Ángel Ma. Garibay, y la versificación de Alfonso Méndez Plancarte.

los retraídos, que lo estaban por amenazas de los hijos, allegados y criados del virrey”.<sup>18</sup>

Tal vez, el hecho de que Sandoval Zapata hubiera elegido un episodio de represión contra dos criollos que pretendieron deshacerse de la autoridad virreinal, sea menos sintomático que la lectura “política” que él obliga a hacer de su poema: la defensa de los criollos del siglo anterior es una defensa elíptica de los criollos del XVII; el abuso de las autoridades españolas es idéntico en ambos siglos: con ese parámetro de identidades poéticas, la condena contra los jueces que ordenaron la decapitación de los hermanos Ávila es la misma que se hace contra el conde de Baños y su séquito:

En sollozos y gemidos  
todo México lamenta  
esta temprana desdicha  
...  
De temor callan sus lenguas  
más en llanto y en sollozos  
¡cuánto pesa su terneza,  
cuánto su dolor fulmina,  
cuánto su horror se querella!  
...  
¿Cuál fue el aleve tirano  
que con villana fiereza  
salpicó el cuchillo limpio  
con tiernas púrpuras muertas?  
¿Cuál fue? ¡Oh malhaya el golpe,  
el brazo tirano muera!<sup>19</sup>

La tensa atmósfera de este romance de Sandoval Zapata y la represión de que fue objeto sor Juana, tal vez cristalizaran, junto a otras tensiones sociales, censuras ideológicas, carencias políticas y contradicciones económicas, en los tumultos de 1692,<sup>20</sup> uno de los antecedentes más importantes de motín popular contra las autoridades virreinales en Nueva España, antes de 1810.

<sup>18</sup> Martín de Guijó. *Diario de sucesos notables*, apud Luis de Sandoval Zapata. *Obras*, p. 13 n.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 69-79.

<sup>20</sup> Cf. Carlos de Sigüenza y Góngora. “Alboroto y motín de México, de 8 de junio de 1692”, en *Relaciones históricas*, pp. 97-174.

Mirar el siglo XVI y colocarlo junto a la cultura prehispánica equivalía, en la boca y la sensibilidad de los intelectuales más lúcidos del siglo Barroco, a la intuición de las raíces que los diferenciaban de los peninsulares. No es extraño, en ese camino, que Sandoval Zapata se propusiera una versión poética de la conspiración de los hermanos Ávila, ocurrida en la segunda mitad del siglo anterior. Sandoval Zapata, sor Juana y Sigüenza y Góngora representan tres caminos de los criollos (seguramente, entre otros muchos) para, al mismo tiempo que ejecutaban sus vocaciones literarias, dar sentido a lo que borrosamente podríamos llamar un sentido criollo de la vida, a eso que los peninsulares detectaban desde el siglo anterior como un estilo “indiano” y a lo que después se llamó el “medio tono” de México.

## *2. NOSTALGIA: LOS ANTECEDENTES CERCANOS EN LA ILUSTRACIÓN*

Aunque las transformaciones dentro de una sociedad no ocurren como si buscaran coincidir con los cambios de siglo, es un hecho que, en el XVIII, Nueva España ya no fue la misma que en el siglo Barroco. La crisis peninsular que culminó con el sometimiento de España a Francia mediante la adopción de la casa borbónica, nueva familia reinante y emparentada con Luis XIV, también afectó la vida y las costumbres del virreinato americano. La manera como Nueva España asimiló la atmósfera ilustrada revela las peculiaridades del estilo colonial español y las modificaciones que estaban gestándose en la sociedad novohispana.

Una de las señales más palpables que mostró la diferencia entre una cultura metropolitana y una colonial, fue el lento pero eficaz desarrollo del Barroco en la sensibilidad novohispana y, luego, su gradual extinción en favor de una corriente más moderna: la ilustrada. Como en ambos casos se trató de corrientes y visiones importadas de la Península, el resultado no tuvo nada que ver con lo que pasó en Europa. Mientras que en España, por ejemplo, las dos corrientes estéticas fueron el resultado de necesidades, exploraciones y contradicciones que respondían a un proceso histórico, social e ideológico determinados, en América no existían las condiciones ni las circunstancias que

produjeran una respuesta estética equivalente. Así, no debe extrañar que en Nueva España y, más tarde, en la independizada México, la historia de las corrientes artísticas no coincida con la de Europa, no sólo en cuanto a actitudes sino también en cuanto a cronología, secuencia y desaparición. Todavía en el siglo XVI puede encontrarse, a finales del mismo, una suave transición hacia el Barroco; todavía en el siglo XVII la cultura novohispana es, como la española, predominantemente barroca, pero en el XVIII comienza el resquebrajamiento de esas simetrías: mientras que en Francia se desarrolló un fuerte sentimiento antibarroco, derivado del academicismo ilustrado, que llevó a este país a desarrollar una estética "neoclásica" desde la segunda mitad del siglo XVII; mientras que en España, como consecuencia del afrancesamiento borbónico, se inició una rápida aclimatación del Neoclasicismo francés que supuso la casi total extinción de todo impulso barroco hacia 1720, el sentimiento barroco de la vida penetró en Nueva España durante más tiempo al siglo XVIII, actitud impensable para las secuencias definidas de la cultura europea. El Barroco siguió conviviendo con el Neoclasicismo: la iglesia de La Enseñanza Antigua, cuya construcción se concluyó en noviembre de 1754, es el último y tardío ejemplo de arquitectura barroca en Nueva España; la poesía barroca siguió elaborándose, con algún éxito pero con menor calidad que en el siglo precedente, hasta 1740. Esto significa que la edificación del Colegio de las Vizcaínas (1734-1767) y del Palacio de Minería (1797-1813), la instauración de las academias (el 4 de noviembre de 1781 se iniciaron las clases en la Academia de San Carlos) y el desarrollo del pensamiento ilustrado coexistieron mucho tiempo con los remanentes de un estilo que, en Europa, se daba por muerto. Esto también ocurrió durante el siglo XIX, que vio extenderse y mezclarse a corrientes tan dispares e inconciliables como Neoclasicismo, Romanticismo, Realismo, Naturalismo y Modernismo, hasta el punto de que, todavía en pleno siglo XX, hacia 1918, se pueden rastrear vestigios de poesía neoclásica en autores como Joaquín Arcadio Pagaza. Estas diferencias y extrañezas respecto al ritmo europeo son parte de lo que el siglo XVIII ofreció a la sociedad novohispana como la maduración de una conciencia criolla.

Sin embargo, la simbiosis entre Barroco e Ilustración produjo un efecto muy interesante en Nueva España. Si el Barroco permitió que los criollos pudieran diferenciarse del peninsular mediante complejos

artificios y estructuras retóricas reticentes, la Ilustración dio un discurso coherente y metódico a eso que parecía quedarse en un mero sentimiento de extrañeza. En esa medida es que la literatura de imaginación y la poesía se resinieron del cambio de los tiempos, pero el ensayo y los géneros histórico y didáctico hallaron un soporte para desarrollarse con mayor amplitud. No deja de ser curioso que el estilo ilustrado haya sido dirigido a las Indias como un vehículo para explotarlas con más eficiencia: ninguna de las reformas borbónicas, instauradas en América desde 1765, pretendía aplicar en las colonias españolas ninguna de las libertades que se habían intentado en España, sino todo lo contrario: bajo el esquema de la modernización económica y política, hacer más redituable la dependencia de las colonias e implantar un estilo artístico moderno que terminara con las “antiguallas” barrocas.

Las reformas borbónicas afectaron la estructura eclesiástica en la medida en que se limitó el ingreso a las órdenes religiosas, en que se menoscabó el poder de la Iglesia y en que se liberalizaron las costumbres, pero los primeros pasos ya habían sido dados en la misma sociedad novohispana: el “relajamiento” del siglo XVIII puede ser visto como una reacción contra el extremado puritanismo del XVII, lo mismo que la situación de la mujer, a quien ya se permitió aprender a leer y escribir con mayor libertad, sin temor a que esa fuera un arma para leer las cartas de los amantes o para responderlas. La progresiva laicización de la sociedad debe relacionarse con la penetración subterránea de las ideas de los enciclopedistas franceses y de filósofos que fueron leídos a pesar de la prohibición inquisitorial, lo cual muestra que los sectores criollos ilustrados aprovecharon las contradicciones de un discurso dominante para apropiárselo y que el Neoclasicismo, aunque literariamente no haya sido tan espectacular en sus resultados como el Barroco, dio una voz distinta y más crítica al intelectual novohispano.

La expulsión de los jesuitas de todos los territorios españoles en 1767 produjo, en ese sentido, un resultado contraproducente para los intereses peninsulares, a pesar de que su exilio retrasó considerablemente el proceso independentista en América: la primera constatación de la nostalgia de la nación en voz de un grupo de hispanoamericanos. Un siglo y medio después, varios intelectuales iban a confirmar la necesidad de alejarse del terruño para hablar mejor de

él, con la distancia y la objetividad que el exilio traen consigo: Borges, Carpentier, Cortázar, Fuentes, García Márquez, Cabrera Infante, Benedetti y muchos otros mostrarían las ventajas de ese camino, si bien es cierto que el exilio voluntario y culto no produce los mismos efectos que el político y obligado. Sin embargo, la primera generación exiliada de Hispanoamérica descubrió lo que las más recientes han formulado con lucidez: la idea de que perder así a la patria es reencontrarla.

No deja de ser raro hablar de “patria” en este contexto, pues ese no era un concepto que hubiera fomentado España en sus colonias si no fuera para, vagamente, remitirlo a la propia España; por otro lado, la idea de nación, tal como se comenzó a entender después de 1789 en Europa, aún no era la que podían emplear los novohispanos para pensar en sí mismos. Lo más interesante de este grupo de jesuitas exiliados radicó en sus resultados intelectuales y en comentarios subjetivos que, en ese momento, casi tuvieron la validez de un juicio: el extrañamiento de Nueva España o, más propiamente, de México, hizo sentir a los novohispanos en Bolonia que sus raíces no se originaban en Roma, la capital de su orbe eclesiástico, ni en España, la metrópoli de las culturas americanas, sino en ese lejano cúmulo de paisajes y querencias al que no pudieron regresar. Cuando Francisco Xavier Clavijero, Francisco Xavier Alegre, Diego Abad, Rafael Landívar, Andrés Cavo, Andrés de Guevara y Bezoazábal y muchos otros se vieron en la necesidad de reconstruir su mundo afectivo, en Italia y sin archivos, tal vez no se dieron cuenta de que estaban formulando por vez primera un discurso mexicano que estallaría cuarenta y tres años después, no sin otros antecedentes, en la revuelta independentista. No importa que para lograrlo hayan empleado la lengua latina en lugar de la castellana: debe recordarse que, desde la segunda mitad del siglo XVI, cuando la Compañía de Jesús llegó a Nueva España, se encargó de fomentar una sólida cultura neolatina, paralela a la española, en la que se expresaron casi todos los intelectuales jesuitas, tanto para escribir teatro como poesía y tratados filosóficos o históricos y biográficos. Rigurosamente hablando, la obra de los jesuitas exiliados nos propone su sentimiento del exilio mexicano en latín.

En la vertiente historiográfica, destaca la figura de Francisco Xavier Clavijero, autor de la *Historia antigua de México*, reconstrucción “científica” del pasado de una nación aforada. Debe recordarse que

los jesuitas exiliados no pudieron llevarse ninguno de los archivos ni las bibliotecas con que contaban en Nueva España, de manera que, en casi todos los casos, fue una obstinación de la voluntad y la memoria la que los llevó a replantearse lo “mexicano” por medio de sus investigaciones. El caso de Clavijero resulta más extremo si se recuerda que, de muchas maneras, él fue una especie de descendiente de la obra del ex jesuita Sigüenza y Góngora: no sólo heredó su colección de códices y antigüedades prehispánicas y una vasta y variada biblioteca, sino también su amor por el pasado.<sup>21</sup> En la búsqueda de un alegato que pareciera objetivo y moderno, Clavijero afirmó en su obra:

Las naciones que ocuparon la tierra de Anáhuac antes de los españoles, aunque diferentes en idioma, y en algunas costumbres, no lo eran en el carácter [...] Algunos autores antiguos y modernos han procurado hacer su retrato moral: pero entre todos ellos no he encontrado alguno que lo haya desempeñado con exactitud, y fidelidad. Las pasiones, y las preocupaciones de unos, y la ignorancia, y falta de reflexión de otros, les han hecho emplear colores muy diferentes de los naturales. Lo que voy a decir se funda en un estudio serio y prolijo de la historia de aquellas naciones, en un trato de muchos años con ellas, y en las más atentas observaciones acerca de su actual condición, hechas por mí, y por otras personas imparciales. No hay motivo alguno que pueda inclinarme en favor o en contra de aquellas gentes. Ni las relaciones de compatriota me inducirán a lisonjearlos, ni el amor a la nación a que pertenézco, ni el celo por el honor de sus individuos son capaces de empeñarme en denigrarlos: así que diré clara y sinceramente lo bueno y lo malo que en ellos he conocido.<sup>22</sup>

Por otras razones, Clavijero hizo una petición de principio parecida a la que formuló Hernán Cortés en sus *Cartas de relación*: la experiencia de la objetividad, el desapasionamiento de los juicios, la imparcialidad del discurso. Sin embargo, es evidente que, para Clavijero, hay un impulso de refutación contra aquellos que se

<sup>21</sup> Habría que preguntarse si no existe una línea que, entre otras figuras relevantes de la historia mexicana, recorre las personalidades de Sahagún, Sigüenza y Góngora, Clavijero, Riva Palacio e Icazbalceta, grandes reconstructores de la historia mexicana y, también, apasionados bibliófilos.

<sup>22</sup> Francisco Javier Clavijero. *Historia antigua de México*, t. I, p. 72.

empeñaron en denigrar a las Indias<sup>23</sup> y, de soslayo, una afirmación “objetiva” de su mexicanidad. Los procedimientos ilustrados de Clavijero no le impidieron caer en algunas afirmaciones subjetivas acerca de la belleza y la superioridad de la naturaleza y de la condición de los habitantes de América. En este sentido, las historias de los jesuitas se colocan en contra de la tradición europea que se volcó en favor de la “leyenda negra” americana. En el tono persuasivo de Clavijero, el padre Alegre pudo decir, casi anticipándose a la obra poética de Landívar: “[la Ciudad de] México no siente ni los ardores del estío ni los rigores del invierno, y la distancia de una a otra estación, como se dice haber dicho con gracia un soldado a Carlos V, es la misma que la del sol a la sombra”.<sup>24</sup>

Dentro de este grupo de intelectuales, Rafael Landívar es un antecedente interesantísimo de la búsqueda romántica del paisaje y el color mexicanos, de aquello que el siglo XIX iba a conceptualizar como el “naturalismo” poético en el paisaje. La diferencia con los jesuitas historiógrafos es que el acercamiento de Landívar al mundo mexicano, a pesar de que él nació en Guatemala, es poético, con todas las ventajas y desventajas del caso: la mayor libertad de género le permitió a Landívar recorrer el paisaje de los campos de México casi sin restricciones, pero la obligación de ser “moderno” lo hizo intercalar un mundo de ninfas, nereidas, pastores y deidades latinas que resulta muy extraño en el medio americano. Sin embargo, el tono del largo poema casi es prerromántico, no tanto por el énfasis culto del texto sino por la intensidad de los sentimientos que se pretenden colocar detrás de un paisaje recuperado a través de las palabras. Así, para hablar de la púrpura y la grana mexicanas, Landívar dice de esta manera:

Tú, virgen Minerva, que tiñes de púrpura los mantos reales entretejidos de oro, vencedora de la doncella Lidia en el arte de la aguja, dime,

<sup>23</sup> Cf. Antonello Gerbi. *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica (1750-1900)*, 994 pp.

<sup>24</sup> Francisco Javier Alegre. *Memorias para la historia de la provincia que tuvo la Compañía de Jesús en Nueva España escritas por el padre Javier Alegre de la misma Compañía*, publicadas J. Jijón y Cramaño, individuo de número de la Academia Nacional de Historia de Quito/México (2 vols.), 1940 (y 1941) *exped.* Alfonso Méndez Plancarte. *Humanistas del siglo XVIII*, p. 59.

¿cuál pródiga región te dio los jugos, y llenó el orbe de grana y múrice tirió? ¿Quién los recoge en los campos, qué semilla arrojan a la tierra, y qué cultivo hace nacer los regios gérmes?

Florece en el continente occidental una muy noble ciudad, populosa, ataviada de bellas mansiones, insigne por sus mercaderías, augusta por sus magníficos templos, a la cual dio nombre ilustre el valle de Oaxaca. Está rodeada la próspera ciudad, de campos vastísimos, muy fértiles por su rica gleba; en los cuales las brisas mezclan fríos y calores vehementes, aliviando así con el clima benigno a hombres y ganados.<sup>25</sup>

Si la nostalgia de la patria es el nuevo sentimiento elaborado por la obra jesuítica, debe reconocerse que el siglo XVIII novohispano no terminaría sin otros sobresaltos en el ámbito de la sensibilidad criolla. Entre 1767 y 1794 pareció correr muy rápidamente el sentimiento de diferenciación frente a España en el proceso de una búsqueda de eso que, más consistentemente que antes, puede designarse como una identidad nacional. Así, el 12 de diciembre de 1794, el guadalupanismo se mostraría a las autoridades religiosas en una faceta alarmante que fue necesario reprimir, pues el antiguo culto de indios adquirió, por primera vez, una conciencia enloquecida, no sólo como símbolo de distinción entre las vírgenes españolas y la novohispana, sino como instrumento para argumentar, con las herramientas propias del neoescolasticismo pero con un enfoque ilustrado, la invalidación de la conquista. Fray Servando Teresa de Mier, en el sermón guadalupano que diseñó para conmemorar las fiestas de Guadalupe del año mencionado; decidió retomar la vieja polémica de Las Casas y otros autores del siglo XVI,<sup>26</sup> en la que se afirmaba que el apóstol santo Tomás ya había evangelizado América muchos años antes de la llegada de los españoles. Las consecuencias de ese discurso son claras: si América ya se encontraba evangelizada antes de 1492, la conquista española carecía de fundamento evangelizador, no obstante que las culturas prehispánicas hubieran parecido “olvidar” el mensaje de Cristo. Para Mier, la certeza de que ese mensaje había existido se comprobaba con las apariciones guadalupanas a Juan Diego: María sólo pudo aparecerse en un lugar donde ya hubiera existido el mensaje evangélico: María toma la advocación guadalupana para

<sup>25</sup> Rafael Landívar. *Por los campos de México*, pp. 49-50.

<sup>26</sup> Cf. Edmundo O’Gorman. *La invención de América*, pp. 57-76.

consolar a los pueblos sometidos por la crueldad y la rapiña españolas. Reinterpretar así a las culturas americanas, aunque fuera a través de un sermón incendiario y mentiroso, debía leerse, como ocurrió, más en el tono de una descalificación política de España que en el de una contraargumentación religiosa. De paso, Mier diferencia lo mexicano de lo peninsular más virulentamente que los jesuitas y no parece tener empacho en incurrir en malabarismos históricos, verbales y teológicos para salir avante en su sermón:

Así la antigua predicación del Evangelio en América es tan cierta como gloriosa a americanos y españoles, pero no es igualmente indisputable quién fue el predicador [...] consta, dice Veitia, que hubo en Nueva España dos predicadores. Uno hacia el siglo vi, y otro más antiguo, doce años después de un gran eclipse que el mismo Veitia y Boturini calculaban ser el de la muerte de Cristo.

Si es así, el más antiguo pudo ser otro que el apóstol Santo Tomás, como ellos piensan, y ésta es la opinión general de los autores. No sólo porque en todas las Américas se conservó el nombre de Tomé, que no aprendieron de los españoles, los cuales los hubieran enseñado a decir Tomás.

No sólo porque significan lo mismo otros nombres que le daban en sus respectiva lenguas, como Quetzalcohuatl, Cozas, Chilancambal, etc., esto es, mellizo o coate, sino porque es el único de quien digan los Padres que se remontó a naciones bárbaras y desconocidas. Y consta por los monumentos de la iglesia siriaca que de la India ulterior, donde le llamaron y llaman Tomé, pasó a predicar en la China.

Ora de ésta no sólo era fácil venir a la América, pasando el corto estrecho que la separa de Asia, o pasando de isla en isla, de que hay a las costas entre ambas una cordillera, sino en los bosques de la China que estaba en comunicación con ambas Américas en los siglos primeros del cristianismo [...] En cuanto al segundo predicador que hubo en el Anáhuac, si fue en el siglo vii, diría que había sido San Bartomé apóstol de ese siglo en la China, y cuyo nombre encontramos acá en el célebre copil de Tula, que martirizó el Rey Huémac y mandó echar su cabeza en la laguna, donde se llamó *Copilco*, que quiere decir “donde está el hijo de Tomé”, y eso significa Bartomé. Su sepulcro se conservó con mucha veneración en el templo mayor de México hasta la conquista, según Acosta y Torquemada.<sup>27</sup>

Gabriel García Márquez dijo en una ocasión que “tenemos que reconocer, con la mano en el corazón, que la realidad [americana] es

<sup>27</sup> Fran Servando Teresa de Mier. *Memorias*, t. I, pp. 30-31.

mejor escritor que nosotros”:<sup>28</sup> toda la historia de Mier, su sermón y las peripecias que vivió como consecuencia de éste (prisiones y exilio, aventuras casi increíbles) son como una novela en la que el sentimiento de pertenencia a México sería una de las notas constantes de su obra. De otra manera, aunque original, Mier actualizó el viaje jesuítico, pero su exilio estuvo mucho más cerca de la insurrección que tendría lugar en Nueva España dieciséis años después. Él prefiguró esa nostalgia que deja de conformarse con la melancolía por el terruño para convertirla en el principio de una afirmación de clase y en el fundamento de un discurso que ya no se conformaba con enunciar la realidad sino que también pedía transformarla. No deja de ser sintomática, a pesar de la represión contra las vocaciones sacerdotales orquestada por las reformas borbónicas, la presencia de tantas figuras religiosas en las modificaciones ocurridas en la sociedad novohispana entre 1767 y 1810: de Clavijero a Morelos, hay un grupo interesante del clero medio y bajo que fue extremadamente sensible a los nuevos síntomas del siglo.

### *3. LITERATURA, INDEPENDENCIA Y LA BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD NACIONAL (1790-1835)*

El siglo XIX novohispano amaneció con un marcado acento ilustrado y, desde el punto de vista poético, con una sensibilidad prerromántica contaminada de nombres pastoriles de origen grecolatino: Cloris, Filis, Fabio; de una búsqueda artificial de la naturaleza y de una elegante impostación de sentimientos que procuraba no lindar con el erotismo ni con el apasionamiento amoroso; asimismo, la poesía de principios del XIX buscó la moralidad de los géneros didácticos: no en vano, el Neoclasicismo es el periodo de la fábula renovada: en su imitación de Esopo, La Fontaine influyó a Iriarte y Samaniego, quienes influyeron en el tono moralista de Fernández de Lizardi. Si el Neoclasicismo se propuso la eliminación de los aspectos artificiosos y “confusos” del Barroco, cayó en otra pendiente de la artificialidad: la de la inteligencia equilibrada como herramienta para guiar los pasos

<sup>28</sup> Gabriel García Márquez. “Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe”, p. 8.

de la poesía. Un lector de principios del siglo pasado hubiera podido admirar la siguiente descripción poética de unos ojos:

Cuando mis ojos miraron  
de tu cielo los dos soles,  
vieron tales arreboles  
que sin vista se quedaron;  
mas por ciegos no dejaron  
de seguir por sus destellos,  
por lo que duélete de ellos,  
que aunque te causen enojos,  
son girasoles mis ojos  
de tus ojos soles bellos.<sup>29</sup>

El mismo lector, después de la suavidad expresiva del poema que antecede, tal vez no se hubiera sorprendido con la ajenidad al ambiente mexicano, salvo por el uso de ciertos diminutivos como “piquillo”, recurso que sobresale en el siguiente, titulado “A Filis. En el campo”:

Oye, Filis, lo sonoro  
de melodiosas cadencias  
que en acordes competencias  
trina ya el volante coro.  
Cada pájaro canoro  
parece que está apostando,  
y su piquillo variando  
va con tan grato primor,  
que un órgano volador  
se está en el aire escuchando [...]<sup>30</sup>

Esta poesía, producto de la Arcadia Mexicana que era producto, a su vez, de la moda de la Arcadia en Roma y París, así como de la poesía de Anacreonte, Píndaro y Virgilio y de la renovación que de esos temas hizo el poeta inglés Edward Young, se complacía en un vago-lirismo de orígenes griegos transvasado por la poesía latina y reelaborado por la cultura renacentista; se trataba, pues, del género bucólico retrotraído de los juegos de los salones diocichescos: un grupo de poetas

<sup>29</sup> Fray Manuel Navarrete. “A unos ojos”, en *Poesías profanas*, p. 9.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 10.

cultos se reunía para componer poemas amorosos, ambientados en una idea convencional del campo; esos poetas, a la manera garcilasiana, se propusieron demostrar que, en el campo, el tema más adecuado resultaba el del amor (no demasiado atrevido), con todos los sufrimientos y anhelos del caso; por último, para mejor jugar dichos minuetos poéticos (el lado blanco de un libertinaje que nunca llegó a Nueva España), cada integrante utilizaba seudónimos y anagramas de resonancia bucólica y griega como "Ipandro Icaico". El resultado de eso fue una corriente poética que, por lo menos en Nueva España, fungió como un verdadero prerromanticismo sentimental que poco tenía que ver con su homólogo alemán, el *Sturm und Drang*. La poesía crepuscular de la Arcadia no sólo se convirtió en el parámetro del quehacer poético culto, sino que se difundió a través del *Diario de México* (1805-1817), periódico que dio primeras planas a los árcades hasta que las noticias de la guerra contra los insurgentes desplazó a la poesía amorosa hacia las páginas interiores. Fray Manuel de Navarrete es, con seguridad, el poeta más famoso de ese grupo, pero una investigación acerca de la poesía reunida en las páginas del *Diario de México*, así como el desciframiento de los seudónimos empleados por sus autores, arrojaría muchas luces sobre un pequeño pero influyente tramo de la poesía que vivió la transición entre el régimen colonial y el independiente.

La otra vertiente literaria de Nueva España que representa los intereses y actitudes previos a la Independencia, la cubre la figura de José Joaquín Fernández de Lizardi, cuya obra periodística y su exploración en diversos géneros como la novela, la poesía y el ensayo, lo han convertido en el paradigma del intelectual ilustrado y, en muchos casos, de un cierto estereotipo del intelectual mexicano, no obstante las figuras de sor Juana o Ramón López Velarde en otros siglos. Tal vez, el mayor mérito de Fernández de Lizardi sea la mexicanización de los modelos europeos que le sirvieron de guía para, a través de la novela, la fábula y el periodismo, ofrecer esquemas didácticos a sus lectores, dentro del afán civilizador que poseyó a muchos intelectuales hispanoamericanos del siglo XIX, como Domingo Faustino Sarmiento. Se puede decir que Fernández de Lizardi "mestizó" temas y personajes para educar y civilizar al mexicano, con lo que confirmó un ideal completamente dieciochesco: la certeza de que el arte puede cumplir con funciones morales y

educativas. Este autor se atrevió en pocas ocasiones a experimentar con una corriente como el Romanticismo pues, desde su punto de vista, resultaba demasiado nebuloso y subjetivo como para ofrecer una alternativa pedagógica en México. En este sentido, *El Periquillo Sarniento* es la novela que mejor lo representa intelectualmente, así como al espíritu con el que varios escritores se acercaron al trabajo artístico durante el primer tercio del siglo XIX. Una novela como *Noches mistes y día alegre*, de atmósfera subjetiva y prerromántica, sólo representa el lado “oscuro” de un liberal ilustrado. Es interesante cotejar, dentro de estas exploraciones, *El hombre de la situación*, de Manuel Payno, con la obra narrativa de Lizardi, pues recrea con otras técnicas e intenciones una parte de la época del “Pensador Mexicano”.

Con todo lo dicho, resulta comprensible que, todavía hasta 1840, sea difícil hablar de un verdadero impulso romántico en México. También resulta paradójico que, contra toda previsión, de acuerdo a los modelos europeos, el Romanticismo no necesariamente hubiera representado a los escritores liberales ni el Neoclasicismo a los conservadores; más bien ocurrió lo contrario o lo confuso: los intelectuales de tendencia liberal solían expresarse en moldes neoclásicos y los conservadores, en moldes románticos, con lo cual se rompió la creencia de Víctor Hugo de que el Romanticismo era “el liberalismo en literatura”. La aparente confusión se explica en el caso mexicano: el Neoclasicismo estaba teñido de “liberalismo jacobino”, y el Romanticismo, de una “cristiana subjetividad” gozosa de más Lamartine y Chateaubriand que de Hoffmann o Novalis. Además, la Ilustración poseía un racionalismo analítico que le permitía emprender los trabajos de cimentación de una patria nueva, mientras que el Romanticismo resultaba demasiado irracionalista y sentimental para lo mismo. Estas condiciones iniciales fueron cambiando con el tiempo pero, entre 1810 y 1840, el Neoclasicismo trataba de mirar hacia adelante y el Romanticismo se complacía en ciertas nostalgias reaccionarias o intimistas.

En cuanto a las formas, el Neoclasicismo heredó al lenguaje literario de los alrededores de la Independencia un formato lírico, de manera que el tono épico, aunque ensayado por ciertos poetas dieciochescos, no tuvo manera de expresarse cabalmente de no ser mediante la literatura surgida del conflicto armado entre 1810 y 1821 o en las secuelas políticas del resto del siglo, hasta 1876. Sin embargo,

aunque la poesía popular y la culta se ocuparon de comentar las hazañas de diversas figuras de la Independencia, su interés es más documental e histórico que literario. Desde el punto de vista de la constancia de una época, aunque la poesía escrita entre 1810 y 1830, la más cercana a los hechos armados, permite comprender la sensibilidad social y política de un periodo en el que Nueva España se convirtió en México y en el que México comenzó a intentar ferozmente la definición de su identidad nacional, lo que esa literatura deja ver es que los hechos rebasaron al talento de los poetas, que las formas estaban luchando por encontrar un cauce y una temática, que la definición de una identidad nacional también suponía la de maneras artísticas eficaces y novedosas.

Comencé este trabajo con algunos comentarios displicentes hacia la poesía cívica que carece de inspiración y forma parte de un discurso oficial acerca de la patria. Creo que en el momento histórico que comento se inició el formato de dicho discurso, pero no sólo se inició: González Bocanegra sintetizó los límites y los alcances del mismo con el texto poético para el “Himno Nacional Mexicano”: los tonos patriótico y épico se mezclaron tan acabadamente con la ininteligibilidad del texto, que entre los bridones, las sienes olivadas y los masiosares, el himno mexicano se ha convertido en un texto con música y letra en el que, más que un sentido, el ciudadano común percibe el oscuro temblor guerrero manipulado del sentimiento belicoso de las fiestas septembrinas y los momentos gloriosos en que algún deportista mexicano lleva a las pantallas una letra que se ha desesemantizado. Tengo la impresión de que un alto porcentaje de los versos de González Bocanegra resultan tan misteriosos al hombre común como la primera estrofa del *Primero sueño*, de sor Juana.

No es extraño que el corrido revolucionario tenga más calidad que su homólogo independentista: la eficacia poética no tuvo que ver con la intensidad de los hechos sino con el grado de maduración de una lengua literaria e independiente. Los anónimos autores de 1910 habían tenido tiempo de pasar por una cultura ya modernista (formal o informal), mucho más sabia e innovadora, desde el punto de vista literario, que la de los poetas de un siglo antes. Así se entiende que el encanto de una estrofa como:

Por un cabo doy dos reales;  
por un sargento, un doblón;  
por mi general Morelos  
doy todo mi corazón.<sup>31</sup>

no tenga nada que ver con la evidente torpeza del que sigue:

La libertad indiana  
toda se debe  
al invencible Hidalgo  
y al bravo Allende,  
en cuya hazaña  
no tiene contraparte  
el gran Aldama.<sup>32</sup>

Es cierto que resulta ingeniosa la alternancia de heptasílabos y pentasílabos, pero la acentuación de “al invencible Hidalgo” (en 4ª y 6ª sílabas) y la de “no tiene contraparte” (2ª y 6ª sílabas) choca tanto con la tersura de la de “la libertad indiana” (2ª, 4ª y 6ª sílabas), que la estrofa parece compuesta por un poeta con oídos de artillero: un Narciso Mendoza literario.

La poesía culta compartió los temas con la popular y los reinterpretó a su manera, pero no las técnicas. Los mismos hechos y personajes aparecieron en ambas, como señal de un claro instinto de identificación de tópicos mexicanos (Hidalgo, Allende, Morelos, Iturbide, etc.), pero ahí terminan las semejanzas. Es perceptible que los autores cultos comenzaron una gradual separación entre lo que más tarde serían los bandos conservador y liberal, no sólo por la clase de figuras y temas elegidos que luego volvieron texto poético (los conservadores nunca simpatizaron con Morelos; los liberales lo admiraron mucho), sino porque el poema también se comenzó a volver un pequeño campo de batalla ideológico que prefiguraría las imágenes de los varios poetas-soldados que pulularon durante la Intervención Norteamericana y, especialmente, durante la Francesa y la guerra de Reforma.

En la “Oda I” de Francisco Manuel Sánchez de Tagle, dedicada “al primer jefe del ejército trigarante”, son notables las menciones

<sup>31</sup> Ramón Martínez Ocaranza. *Poesía insurgente*, r. XLIV.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. XLI.

de Saturno, Marte, Minerva y el Orco, además del lenguaje culto y rebuscado y de la cuidadosa composición estrófica (dos endecasílabos, dos heptasílabos, dos endecasílabos; rima regular ABBACC: una lira libremente organizada). El siguiente ejemplo es un anuncio de cómo la poesía cívica rápidamente encontró un lugar común en los esfuerzos de los primeros poetas insurgentes:

¡Oh! salve, salve, venturoso día  
Por tres siglos ansiados vanamente;  
No pases, no, detente,  
Ni traigas noche umbría;  
Y aduérmanse tus horas apacibles  
So tapetes de rosa inmarcesibles.<sup>33</sup>

Todavía más rebuscada es la “Oda al dieciséis de septiembre”, de Andrés Quintana Roo, poeta absolutamente neoclásico y uno de los escritores que participó activamente en favor de la causa independentista. El inicio de su poema no puede menos que recordar al lector la invocación con que Homero inicia *La Ilíada*:

Renueva ¡oh musa! el victorioso aliento  
Con que, fiel de la patria al amor santo,  
El fin glorioso de su acerbo llanto  
Audaz predije en inspirado acento:  
Cuando más orgulloso  
Y con mentidos triunfos más ufano,  
El ibero sañoso  
Tanto ¡ay! en la opresión cargó la mano,  
Que al Anáhuac vencido  
Contó por siempre a su coyunda unido.<sup>34</sup>

Cuando, en 1851, los lectores pudieron conocer los poemas reunidos de Ignacio Rodríguez Galván, el tono neoclásico de Quintana Roo y Sánchez de Tagle había comenzado a ser relegado por una modalidad más agresiva del Romanticismo en la que se aclimataron

<sup>33</sup> Francisco Manuel Sánchez de Tagle, “Oda I”, en *Obras poéticas del señor don Francisco Manuel Sánchez de Tagle, recogidas y ordenadas por su hijo don Agustín quien los publica a nombre de todos sus hermanos*, t. II, México, tipografía de R. Rafael Cadena, núm. 15, 1852, *apud ibid.*, p. 13.

<sup>34</sup> Andrés Quintana Roo. “Oda al dieciséis de septiembre”, en *ibid.*, p. 30.

de otro modo los temas patrióticos. Si el resultado no es bueno, por lo menos es interesante, ya que ofrece otro acercamiento al paisaje, a la historia y a los héroes mexicanos por parte de una generación que no pudo participar en los hechos de la Independencia pero que estuvo en otros de los conflictos que bien pudieron vivirse como una extensión de esa guerra. En “La profecía de Guatimoc”, por ejemplo, los cambios respecto a la generación poética precedente son notables:

Tras negros nubarrones asomaba  
pálido rayo de luciente luna,  
tenuemente blanqueando los peñascos  
que de Chapultepec la falda visten.  
Cenicientos a trechos, amarillos,  
o cubiertos de musgo verdinegro  
a trechos se miraban; y la vista  
de los lugares de profundas sombras  
con terror y respeto se apartaba.

...  
De oro y telas cubierto y ricas piedras  
un guerrero se ve: cetro y penacho  
de ondeantes plumas se cubre; tiene  
potente maza a su siniestra, y arco  
y rica aljaba de sus hombros penden...  
¡Qué horror!... Entre las nieblas se descubren  
llenas de sangre sus tostadas plantas  
en carbón convertidas; aún se mira  
bajo sus pies brillar la viva lumbre;  
grillos, esposas y cadenas duras,  
visten su cuerpo, y acerado anillo  
oprime su cintura; y para colmo  
de dolor, un dogal su cuello aprieta.<sup>35</sup>

Además de que el paisaje mexicano está visto con mayor naturalidad y cercanía (aunque no con menor artificiosidad), se intensifican la escenografía tenebrista y los sentimientos del poeta y, sobre todo, muy románticamente, se logra una vuelta al pasado prehispánico mediante el recurso fantástico de la aparición sobrenatural. Sin embargo, ése sería el siguiente paso para tratar de hacer de la poesía un instrumento de interpretación de la sensibilidad nacionalista.

<sup>35</sup> Ignacio Rodríguez Galván, “Profecía de Guatimoc”, en José Emilio Pacheco. *La poesía mexicana del siglo XIX*, pp. 165-169.

Los documentos de la primera generación, la que vivió la guerra de Independencia, sirvieron como una culta o popular transición hacia formas más utilizadas (quién sabe si más eficazmente) que las que el Romanticismo, el Realismo y el Costumbrismo intentaron durante los siguientes años, sobre todo en lo que se puede considerar el *tono* para hablar de la nación. Las impostaciones neoclásicas no varían mucho entre la exclamación de Sánchez de Tagle: “¡Oh salve, salve, venturoso día...!”; y otras más modernas, como la de “¡Salve, oh, Patria querida...!”; el Neoclasicismo sirvió en bandeja la manera de un discurso que no ha cesado de reproducirse en la demagogia gubernamental y populista, no obstante los cambios de estilo personal de gobierno en los formatos sexenal y burocráticos.

Que los primeros catorce años de vida independiente fueron confusos, lo revela la indecisión ideológica del mismo Sánchez de Tagle y de muchos escritores más: ¿cómo adaptarse a la nueva realidad insurgente si antes se simpatizaba con la “vocación” hispanista de México? ¿Cómo elegir sabiamente, sin equivocarse, entre el pelado de Morelos y el aristócrata Iturbide? Tal vez, las circunstancias del país recién independizado expliquen las confusiones de sus intelectuales: al cabo de once años de guerra, México había quedado desmantelado en su planta productiva, sin recursos, sin la riqueza que amenazaba prestigiar al régimen colonial antes de 1810 y con una autoimagen extremadamente desconcertante: después de derrotar a España, ¿México pasaba a convertirse en una potencia internacional? ¿Qué sistema de gobierno elegir, el centralista o el federalista? ¿Qué modelo de Constitución Política, la norteamericana o la francesa? ¿Qué logia resultaba más adecuada, la yorquina o la escocesa? San Juan de Ulúa siguió siendo, durante algún tiempo, territorio español; Barradas fue derrotado cuando pretendió reconquistar la colonia perdida; la Guerra de los Pasteles fue azarosamente pospuesta y el terrible pintoresquismo de Santa Anna impidió ver los defectos congénitos de un subcontinente recién independizado (el golpe de Estado y la dictadura, ejercidos como deportes continentales, tuvo a sus protagonistas en Quiroga, Santa Anna, Rosas e Iturbide, por mencionar a los más conspicuos, figuras clave de Argentina y México durante un periodo semejante). La derrota de 1847 y la pérdida de más de la mitad del territorio no sólo ubicaron a la realidad mexicana respecto a la de sus

vecinos, sino que casi coincidió con el estreno del “Himno Nacional Mexicano”: ¿qué hacer frente a acontecimientos tan extremos?

Dejar los rasgos relevantes de los tres primeros siglos de vida como país colonizado fue muestra del deseo inicial del encuentro de signos de identidad en México: si las diferencias criollas habían sido los primeros indicadores de ruptura, a México ya no le servía entenderse así respecto a España. La nueva pregunta era: ¿en qué consiste esa diferencia? Ahí estaban Guadalupe y los indios y el pasado prehispánico pero, ¿qué era México? Las nuevas interrogaciones se perdieron entre conservadurismo, liberalismo, santannismo y juarismo, Iglesia o Estado... entre las formas políticas que debía adoptar el país frente a la emergencia de sus circunstancias más que frente a los vislumbraamientos que el mundo criollo tardó en hacer durante tres siglos.

Durante los años posteriores a 1821, México vio venir tres intervenciones extranjeras, una larga guerra civil, varios golpes de Estado y la definición de un Estado burgués y capitalista (sostenido por Juárez) frente a un Estado aristocrático y semifeudal (sostenido por Miramón); apareció la Academia de Letrán; surgió *El Iris*, primera revista literaria de México; surgieron el Romanticismo, el Realismo y el Costumbrismo; se consolidó la figura renacentista del poeta soldado (Riva Palacio, entre las más conspicuas) y México se tuvo que mirar con otra cara. ¿Qué ocurrió?

Puede afirmarse que no fue sino hasta la llegada de la concordia intelectual en 1876, con Altamirano, que el discurso literario alcanzó a madurar formas nuevas que le permitieron a México una manera más novedosa de dar cuentas de eso que, borrosamente, se había venido considerando como “lo nacional”.

Después de la extrañeza del siglo XVI, de la diferenciación iniciada en el XVII y de las nostalgias del XVIII, lo que tal vez defina los momentos vividos entre 1810 y 1834 sea la incertidumbre y el titubeo ideológico. La apariencia caótica producida por sesenta y seis años de guerras internas y externas pareció confirmarlo, pero también es cierto que la literatura intervino con mucha eficacia en la configuración de lo que ahora llamamos “identidad nacional”. La condición de las letras postindependentistas revela el carácter urgente de la búsqueda de la misma.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Luis Miguel. *La democracia de los muertos. Ensayo sobre poesía mexicana, 1800-1921*, Cal y Arena, México, 1988, 215 pp.
- Alatorre, Antonio. *Los 1,001 años de la lengua española*, edición corregida y aumentada, FCE, México, 1989, 342 pp. (Tezontle).
- Balbuena, Bernardo de. *La grandeza mexicana y compendio apologético en alabanza de la poesía*, Luis Alfonso Domínguez (estudio preliminar), 2a. ed., Porrúa, México, 1975, 195 pp. ("Sepan Cuantos...", 200).
- Blanco, José Joaquín. *La literatura en la Nueva España. Esplendores y miserias de los criollos*, Cal y Arena, México, 1989, 254 pp.
- Blanco José Joaquín. *La literatura en la Nueva España. Conquista y Nuevo Mundo*, Cal y Arena, México, 1989, 293 pp.
- Clavijero, Francisco Javier. *Historia antigua de México* (facsmil de la ed. Ackermann, 1826), 2 vols., Miguel León-Portilla (pról.), UV, México, 1985, 432 y 499 pp. (Rescate, 14/15).
- Cruz, sor Juana Inés de la. *Obras completas. Lirica personal*, t. I., Alfonso Méndez Plancarte (ed., pról., y notas), FCE, México, 1976, 310 pp. (Biblioteca Americana, 18).
- Cruz, sor Juana Inés de la. *Obras completas. Villancicos y letras sacras*, t. II, Alfonso Méndez Plancarte (ed., pról., y notas), FCE, México, 1976, 658 pp. (Biblioteca Americana, 21).
- García Márquez, Gabriel. "Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe", en *Texto Crítico* (Xalapa, México), V, 1979, núm. 14, pp. 3-8.
- Gerbi, Antonello. *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica (1750-1900)*, Antonio Alatorre (trad.), 2a. ed. corr. y aum., FCE, México, 1982, 994 pp. (Obras de Historia).
- González de Eslava, Fernán. *Coloquios espirituales y sacramentales*, t. I, José Rojas Garcidueñas (ed., pról., y notas), 2a. ed., Porrúa, México, 1976, pp. 71-72 (Biblioteca de Escritores Mexicanos, 74).
- Hernández Palacios, Esther y Ángel José Fernández. *La poesía veracruzana (antología)*, UV, México, 1984, 232 pp. (Rescate, 5).
- Landívar, Rafael. *Por los campos de México*, Octaviano Valdés (pról., versión y notas), 2a. ed., UNAM, México, 1973, 241 pp. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 34).
- López Velarde, Ramón. *Obras*, José Luis Martínez (ed.), FCE, México, 1979, 208-212 pp. (Biblioteca Americana, 45).
- Martínez, José Luis. "México en busca de su expresión", en *Historia general de México*, t. 2, 3ª ed., Colegio de México, México, 1981, pp. 1017-1071.
- Méndez Plancarte, Alfonso. *Humanistas del siglo XVIII*, AMP (intr. y sel.), 2a. ed., UNAM, México, 1979, 225 pp. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 24).
- Mier, Fray Servando Teresa de. *Memorias*, 2 vols., Antonio Castro Leal (ed., y pról.), 2a. ed., Porrúa, México, 1975, 296 y 320 pp. (Col. de Escritores Mexicanos, 37/38).

- Monsiváis, Carlos. "Isela Vega. ¡Viva México, hijos de la decencia! (Del nuevo status de las 'malas palabras')", en *Amor perdido*, 6a. ed., Era, México, 1979, pp. 319-346 (Biblioteca Era).
- Navarrete, Fray Manuel de. *Poesías profanas*, Francisco Monterde (pról. y selec.), 2a. ed., UNAM, México, 1972, 218 pp. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 7).
- Ocampo, Aurora y Ernesto Prado Velázquez. *Diccionario de escritores mexicanos*, UNAM, México, 1967, 476 pp.
- O'Gorman, Edmundo. *La invención de América*, 2a. ed., FCE, México, 1977, 193 pp. (Tierra Firme).
- Pacheco, José Emilio. *La poesía mexicana del siglo XIX (antología)*, Empresas Editoriales, México, 1965, 511 pp.
- Pacheco, José Emilio. *De un momento a otro*, FCE, México, 1980, 73 pp. (Letras Mexicanas).
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*, 2a. ed. rev. y aum., FCE, México, 1981, pp. 59-80 (Col. Popular, 107).
- Ramírez Ocaranza, Ramón. *Poesía insurgente*, 2a. ed., UNAM, México, 1987, 174 pp. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 94).
- Reyes, Alfonso. *Letras de la Nueva España*, 4a. ed., FCE, México, 1986, 135 pp. (Col. Popular, 317).
- Sandoval Zapata, Luis de. "Relación fúnebre a la infeliz, trágica muerte de dos caballeros de lo más ilustre desta Nueva España, Alonso y Alvaro Gil González de Ávila, su hermano, degollados en la nobilísima Ciudad de México a 3 de agosto de 1566", en *Obras*, José Pascual Buxó (est., y ed.), FCE, México, 1986, pp. 69-79 (Letras Mexicanas).
- Sigüenza y Góngora, Carlos de. "Alboroto y motín de México, del 8 de junio de 1692", en *Relaciones históricas*, Manuel Romero de Terreros (sel., pról., y notas), 3a. ed., UNAM, México, 1972, pp. 97-174 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 13).



## EL RUMOR DEL BOSQUE



Antonio Marquet

para Eduardo Ramírez Lozano y  
José Luis Sánchez Argóndar

**E**n los poemas inspirados en pinturas que conforman “Cuaderno para iluminar”, primera parte de *La edad del bosque*,<sup>1</sup> Jorge Esquinca da voz a personajes atrapados en limbos incommunicados y se enfrenta al universo que constituye la imagen. Se trata de espacios situados doblemente en un estado *al dilà* de la palabra, tanto por el punto original de partida –plástico– como por el hecho de que los protagonistas están herméticamente apartados de la articulación de la palabra, como el catatónico que en su delirio se imagina que es un árbol de “Casa de salud”, o el mudo deambular de las ánimas que aparecen reflejadas durante el fugaz momento de vida de los charcos, después de la lluvia, de “Calle por la que nadie pasa”. Una de las tareas del lector consiste en “desandar” el camino, en representarse plásticamente ese universo verbal, es decir, volver a un espacio icónico, pero consciente de la irrecuperabilidad del punto de partida del poema, que al ser asediado por la palabra fue radicalmente modificado.<sup>2</sup> En ese itinerario de la imagen pictórica

<sup>1</sup> Jorge Esquinca, *La edad del bosque*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1993, 54 pp. (Margen de poesía, 17).

<sup>2</sup> Para ilustrar esto nada mejor que la pintura de Martín Ramírez cuya contemplación inspira a Esquinca la “Oración a la Virgen de los Rieles” que forma parte de *El cardo en la voz*. Para Esquinca, la pintura de Ramírez articula una plegaria, es decir trata de establecer un contacto para un pintor esquizofrénico, totalmente aislado, a partir de esas imágenes repetitivas de los rieles que bien podrían ser deseo de evasión,

a la imagen poética, y su imposible camino de regreso, se define una de las directrices de "Cuaderno para iluminar". Otra tarea del lector sería el que intentara descifrar esos espacios silenciosos, que no obstante fueron demarcados con palabras, e interrogarse sobre esa estrategia poética que ancla en el silencio una de sus coordenadas más constantes.

Algo de paradójico y temerario tiene el reto de Esquinca que exige ante todo seguridad en una panoplia ya probada. La empresa es paradójica porque la palabra, y en este caso la de Esquinca, convoca algo de un orden que no le pertenece, que le es incluso ajeno; de un orden en que la palabra está condenada a mostrarse insuficiente; de un orden que por su sola existencia abre una herida tanto en las certidumbres del nominalismo como en las del realismo: no sólo existe aquello que se puede nombrar como tampoco el universo de las cosas se presenta ante un sujeto que tan sólo tiene que nombrarlas *naturalmente*. La poesía de Esquinca toma partido por ese momento en que la imagen es el núcleo organizador,<sup>3</sup> aunque el hombre esté articulado, atrapado, cruzado en la telaraña del lenguaje y no le quede más que hilar de ese tejido su propia trama.

La teorización freudiana del funcionamiento del aparato psíquico puso en oposición los sistemas consciente-preconsciente e inconsciente. En éste se producen las representaciones de cosa y en el sistema preconsciente-consciente se articula la representación de palabra. Es por esta dicotomía insuperable, expuesta aquí de manera esquemática, que la traducción *sin pérdida* del texto del sueño, producción del inconsciente, a palabras es algo imposible. La palabra pertenece a un orden que no captura la plenitud de la imagen y de allí el que no se pueda decir todo, y, *by the way*, el carácter de inefabilidad, dragón con el que se enfrenta el poeta.

La elección del título, "Cuaderno para iluminar", demarca aspectos significativos de la empresa de Esquinca: en primer lugar, solicitaría exclusivamente una participación cromática del lector, quien debe

por ejemplo, con las que trataría el pintor de dirigirse a un otro. El poema verbaliza el estado de derrelicción de Martín Ramírez lo cual constituye una interpretación de su pintura.

<sup>3</sup> Ya en "Dintel", poema que abre *El cardo en la voz* (Joaquín Mortiz, 1991), Esquinca conscientemente había concedido un importante estatus a la imagen, al grado de acuñar la opción adversativa "¿El vértigo o la imagen?" (p. 9).

seguir los contornos que el poeta le traza para que él *i-lumine*: dé el color, luz que en sí se convierte en interpretación personal. Iluminar, tarea sedante, ocio, recuperación de una de las distracciones infantiles predilectas, desemboca así en la interpretación, en la construcción significativa del lector. El poeta escribiría en blanco y negro, o mejor aún, se limitaría a trazar con pulso seguro una línea dejando la transparencia del papel en el cuerpo de las figuras, pero ¿realmente el color no aparece y es asunto exclusivo del lector? ¿Se conforma el poeta con un cuadro en que sólo se delinea la silueta de los objetos?, y de ser esto así ¿qué significaría eso? Y, por otra parte ¿el lector sigue obedientemente el camino que el poeta le ha trazado? La respuesta es evidentemente negativa. Pero la razón de ello viene impulsada más bien por el retorno de lo reprimido, ya que en la línea del poeta se produce lo inconsciente, adoptando, por ejemplo, la forma de omisiones reveladoras que pertenecen al dominio del lapsus.

Quizá el “olvido” más significativo se produzca en “Taj Mahal”, poema-catálogo que enumera los elementos indispensables para construir una verdadera maravilla del mundo. Dos órdenes diferentes retienen la atención. En primer lugar los ingredientes reunidos: vergüenza, desaliento, traición, remordimientos, fango, cobardía, derrota, naufragio, insomnio, malestar, ansiedad, angustia... Justamente donde se esperaría encontrar una lista de elementos “positivos”, de cualidades, Esquinca subraya este lado oscuro, poniendo en evidencia que la única hacienda del hombre es el aspecto menos luminoso al que debe transformar. El poema crea un espacio en que el imperativo se vuelve exclusivamente sublimatorio como vía de salvación.<sup>4</sup>

Por otro lado, es necesario señalar que esta enumeración omite mencionar el duelo del marajah por la esposa muerta (siendo el mausoleo un intento por rellenar su sitio vacío),<sup>5</sup> que fue el disparador de la empresa. Se podrá esgrimir, por supuesto, que semejante obviedad no tiene cabida en una poesía ajena a cualquier

<sup>4</sup> La confrontación del sujeto con un lado oscuro de sí se produce nuevamente en “Tindarapo”, ese aspecto aparece bajo la forma de un animal, animal del bestiario personal de Esquinca, y es descrita como una atmósfera acuática, insalubre, empantada. Ambos poemas constituyen dos aspectos de una fascinación-temor a esa zona oscura que ora se le rechaza, se huye de ella, ora se extraen elementos de ella para transformarlos.

<sup>5</sup> Más adelante se analiza la importancia del lugar vacío en la poesía de Esquinca.

finalidad didáctica o de información turística. Sin embargo, el hecho de no haberlo mencionado es significativo porque “Cuaderno para iluminar” está atravesado por una intensa labor de duelo que se manifiesta, por ejemplo, en el poema que sigue a “Taj Mahal”, y que cierra “Cuaderno para iluminar”. Una línea lo pone en evidencia, al decir “Tu ausencia es un país en el que llueve”, en “Pool of tears”. Anteriormente, en “El arte de la fuga”, se afirma, a manera de conclusión, que “Las muchachas ligeras son agua perdida, ninguna escritura podría jamás domesticarlas” (p. 22), donde aparece doblemente el duelo, que ahora se hace de esas chicas inalcanzables, y de las inconsistencias de la palabra, materia prima de la poesía. “Tindarapo”, por su parte, verbaliza el trabajo del duelo por haber descartado ciertas zonas del cuerpo que nunca se visitan, es decir, el duelo por la renuncia a toda elección sexual apartada de la norma.

Lugar central en “Cuaderno para iluminar” ocupa la “Suite de los paraguas” que describe el camino de la soledad del mago hacia la muerte en la tormenta, y habla de la constante lucha de la ilusión, armada con las estrategias, a la vez variadas y estereotipadas por estar ancladas en una serie de trucos de un mago de feria. El choque de la ilusión con otras fuerzas siempre presentes, contingentemente amenazantes, dispuestas a recobrar su fuero, son momentáneamente negadas por la imaginación, pero están prestas para demostrar su omnipotencia y para transformar el arsenal de la ilusión en irrisorios artefactos, en cacharros herrumbrosos, y anegar todo, al mago y sus trucos, en nuevo diluvio. Pero a la postre, esa fuerza del medio ambiente resulta vana, puesto que en una nueva batalla, la constante metamorfosis de los recursos de la ilusión transforman a la muerte por agua, en vida nueva, gracias a la ductilidad de sus caleidoscópicas transformaciones. Ilusión y renacimiento, ilusión y vida quedan de esta forma soldados, según el contenido manifiesto de la “Suite de los paraguas”.

Sin embargo, en un segundo plano, no resultaría temerario avanzar un paso más para explicitar la comparación que se dibuja del mago con el poeta: haciendo paralelismos, el prestidigitador de la palabra ceñiría asimismo un ridículo vestido, y aun estando fuera de los escenarios no se limpiaría el maquillaje ni abandonaría sus zapatos rojos; el poeta estaría descrito como alguien que domina trucos tradicionales, ya desgastados, y fuera del escenario: además de su

aspecto ridículo a más no poder, se encuentra inerme, a la deriva. En esta concepción, nada queda de la imagen del poeta como alma de los pueblos o como aquél que expresa la dimensión de lo no-dicho de un grupo. Con Esquinca el gesto poético habla de la separación del grupo como un hecho consumado, pone en escena el aislamiento y soledad del poeta, su dificultad de contacto: su poesía es, en suma, síntoma de una estructura obsesiva que aísla. Hay que recordar a este respecto que el mago lleva por corazón un asteroide, resto desprendido de un conjunto (¿de un planeta que estalló?, probablemente). Revertir el fenómeno, es decir, reunir los fragmentos dispersos, que por otro lado giran en torno al sol, es imposible.

La soledad e imposibilidad de contacto y comunicación del hombre no son descritos como momento pasajero, sino como algo consustancial al sujeto, que aparece desplazado a espacios herméticamente cerrados, condición imprescindible para asegurar su supervivencia, como la pecera en la que su único ocupante realiza un ritual de vigilancia y seducción para su dueña, que evidentemente siempre ignorará la naturaleza de los movimientos de un centinela tan inhabitual: su mensaje está destinado a no ser comprendido, a quedarse en el vacío.

### *ROOM WITH A VIEW*

A la soledad del sujeto de la poesía de Esquinca, se agrega una actitud contemplativa en la que se revela el contraste entre el observador y el observado. Aunque el sujeto realiza la acción de observar, es el observado quien actúa en un mundo del que por definición está excluido el observador: como la niña que ve las abejas ("El espíritu de la colmena") o el pez que vigila a su dueña ("El guardián y la isla"). Los protagonistas no encuentran un momento de fusión que parecería lo más anhelado, de acuerdo con algunos poemas, pertenecen a órdenes totalmente distintos como en el caso de la luz y el botellón vacío.

La mirada –y "Toda mirada es el reverso de una sombra" (*El cardo en la voz*, p. 62)– es rasero que mide simplemente la distancia infranqueable, pero necesaria, siempre estructurante porque permite la mediación de un espacio que encapsula, y que parecería vital para

los sujetos creados por Esquinca.<sup>6</sup> La mirada, por ello, necesita una barrera protectora: la celosía de la niña y la pecera del pez que vela, apostado “tras el muro invisible pero sólido” (p. 18); ese muro funciona como verdadera atalaya para un observador transformado imperceptiblemente en *voyeur* ya que la mirada se conecta con la dimensión de lo erótico como se muestra en estos dos casos.<sup>7</sup> Los personajes de Esquinca se encuentran “Mirando como quien apuesta su vida en la mirada”,<sup>8</sup> aunque estén destinados a perder, aún antes de que se formule el reto en términos de apuesta.

Quizá el mismo reflejo –única forma de contacto, única forma de comunicación (“A veces digo que lo vi y está en tus ojos”, p. 33)– pone en evidencia la imposibilidad de la unión. De la conjunción luz-vidrio aparecen nuevas posibilidades en el botellón que refleja la luz en las paredes, pero el reflejo mismo es índice de rechazo. El vidrio no puede contener, retener a la luz, que pasa fugazmente a través de él. El botellón no hace sino estar allí, es encontrado contingentemente; para la luz es un tropiezo fortuito que la transforma, que le da una nueva coloración. El botellón aparece y no puede evitar el ofrecerse como sujeto pasivo a la luz, como sujeto herible a una voluntad ajena –o quizá sea mejor decir a un accidente irrepetible– y esta inesperada encrucijada, botellón-luz, define al sujeto de la poesía de Esquinca. El encuentro, sin embargo, aunque de celebración, no es bálsamo contra cierta insuficiencia ya que el poema comienza colocando en segundo término los atributos “naturales” –contenido y corcho– del botellón: su felicidad cascabelina depende de algo totalmente diferente y ajeno a su naturaleza, a las posibilidades de su “acción”. Acabado el instante del reflejo, la botella será simplemente objeto que sirvió, resto abandonado, olvidado. A este propósito, sería conveniente recordar una de las resonancias semánticas que implica el dibujo a línea del trazado de “Cuaderno para iluminar”: la línea necesariamente apunta al vacío del centro.

La vacuidad es tema de “Dejà vu”, serie de interrogantes, sin contestación posible en que aparece en primer plano la repetición

<sup>6</sup> En “Canzonetta”, Esquinca había señalado: “La distancia que nos aparta es la única herencia que guardamos para el mundo”, p. 62.

<sup>7</sup> Recuérdese que la niña espera “la caricia de una llama” en *La edad del bosque*, p. 21.

<sup>8</sup> “Dejà vu”, p. 21.

anáfora de la pregunta “¿Dónde te he visto antes?”. El problema del olvido y de los vanos esfuerzos por recordar es el de una insuficiencia para contener, para albergar y conservar algo. Detrás de una geografía errática en que aparece Venecia, París o la avenida Mazatlán; de Monet al reflejo en el agua, lo que cuenta, lo que se repite es la incapacidad de la memoria. La única certeza es que eso ya fue visto, sin poder precisar el contorno, es decir, la inconsistencia de la memoria que constituye como tal, el opuesto de los sitios cerrados, amurallados, herméticos en los que viven el pez guardián, o el bosque.

En esta dimensión del vacío, es necesario incorporar algunas anáforas que aparecen incesantemente en la poesía de “Cuaderno para iluminar”: “Nada más sublime...”, “Nada más atroz...”, “Nada hay más aéreo que su risa” (p. 22), “ninguna escritura podría jamás domesticarlas” (p. 22); “Nadie mejor que la alimaña encarna mi porción oscura de universo...” (p. 33); “no hay salvación fuera del agua” (p. 29), ejemplos de negaciones universales tajantes que colocan el vacío en primer plano.

De ello se desprende paralelamente la dimensión de derrota que existe en su poesía, ejemplificada por Belerofonte quien aparece en el momento de la caída, castigo por haber osado remontar con Pegaso al Olimpo. ¿Sirve de algo la vigilancia del pez en su pecera? ¿Y esa inmovilidad catatónica del botellón? ¿Acaso puede el lector imaginar alguna resistencia de la Malagua, simple juguete del oleaje primero y luego jirón en el hocico de los perros? (p. 32). El destino del sujeto esquinquiano, siempre frágil, en un medio ambiente hostil, es ser arrastrado como el Seis dedos. La poesía de Esquinca aborda, como lo confiesa el personaje habitado por el Tindarapo, “mi bancarrota estelar<sup>9</sup>, mi naufragio en vaso de agua” (p. 33), lo cual se expresa no sin un dejo megalómano y un énfasis en ridiculizarse.

### *LA EDAD DEL BOSQUE*

Indudablemente existen dos espacios preferidos de Esquinca, el universo acuático y el bosque. Verdadero elemento obsesivo es

<sup>9</sup> Palabra que encuentra eco con “asteroide”, etimológicamente con la forma de estrella, de la “Suite de los paraguas”.

el agua. Para explorar su recurrencia hay que recordarla como lugar de descanso: la playa adivinada por el nonato, o elemento amenazante como en "Suite de los paraguas". En "Taj Mahal" se impone como requerimiento para construir una maravilla del mundo, y se menciona la tríada del río, el fango y el naufragio en una gradación significativa que va del fluir al estancamiento y sitúa al fracaso por antonomasia en el agua. Una imagen privilegiada por el poeta es la del desamparo del pescador, así como es *el* espacio de la soledad cuando dice que para celebrar la Navidad es necesario un pescador en el mar ("En el país de la sal"). Pero también se afirma que tras cada ventana existe una "península azul", línea en que nuevamente el lugar utópico se presenta rodeado de agua excepto por un sitio en que permanece pegado a la tierra. En el primer poema de *La edad del bosque*, "Vía", se asiste a una verdadera licuefacción del sujeto quien "fluye con su sangre en el deseo" (p. 43), fenómeno que se repite con el Seis dedos. Si el deseo está relacionado en la poesía de Esquinca con el espacio aéreo, en el agua se encuentra más bien a un sujeto derrotado, desamparado.

Sitio herméticamente cerrado, el bosque de Esquinca, por otra parte, no evoca el espacio bucólico del Renacimiento. El bosque aparece como un continente, como un sitio de huida, albergue para dos, espacio de unión, de alejamiento y de simbiosis. Por su hermetismo, el bosque está relacionado con la pecera, espacio vital de "El guardián y la isla" y se opone al botellón vacío y a la memoria de "Dejà vu".

Después de releer una y otra vez los siete poemas que componen *La edad del bosque*, el lector se ve obligado a preguntarse ¿qué es el bosque? Evidentemente a lo que apunta Esquinca con ello, podría pensarse que "nada" tiene que ver con el diccionario. La palabra de Esquinca borra las fronteras de la seguridad, de la identidad de nuestro vocabulario, como queda claro desde las primeras líneas de "Vía". Este poema se caracteriza sintácticamente por tener cuatro complementos circunstanciales de lugar: "ninguna parte", "Bajo un cielo...", "dentro –o fuera, en la mutable...", "bajo la corteza del chopo", que colocan a esa nueva cosa "bosque" en coordenadas evidentemente inéditas, para burlar, aún más, las ingenuas expectativas del lector. ¿El bosque es algo concreto o es una enteleguía? En todo caso es (digna creación de la imaginación) lugar al que da corporeidad la palabra –la palabra pronunciada

por un tú femenino—, único material que lo define o que lo puede circunscribir: “De noche [el bosque] es una isla rodeada por tu voz” (p. 43).

La empresa descentradora de Esquinca es evidente en “Grada”<sup>10</sup> en donde aparece el pronombre tú, por primera vez (curiosa “coincidencia” del *segundo* poema de *La edad del bosque*, y de la emergencia de la *segunda* persona). Ese tú es primeramente femenino, alguien que se encuentra en relación con el bosque de una manera diferente de quien articula la palabra. Para Tú-ella, el bosque es un espacio diminuto, situado como marginalidad: está en “la punta de tu sandalia”, o “la orla de tu vestido”. Ese Tú-ella, aparece, como se ve, tan sólo tras el adjetivo posesivo. El segundo Tú, es el bosque mismo, definido en la pasividad de la espera ¿de qué? Imposible adivinar; lo importante es la personificación del bosque, su humanización que acaece evidentemente en plena incompletud: si espera, se trata obviamente de algo que le falta. El tercer Tú puede comprenderse como una escisión del yo del sujeto, puesto que se refiere al pensamiento, enviado éste a un hábitat aéreo, es un pájaro, pero al mismo tiempo se le coloca en una dimensión opuesta al espacio de Tú-ella, que sería lo terrenal, lo más cercano al suelo. Si el reino vegetal fue humanizado, lo humano es fragmentado y luego metamorfoseado en pájaro. Este Tú, por lo tanto, es un Tú-yo-parcial.

En la segunda parte, en itálicas, aparece nuevamente el Tú-ella, ahora de manera parcial, es “tu mano” y “tu pie perdido”, como un intermediario del conocimiento. Como en su primera aparición, nuevamente surge detrás del adjetivo posesivo, pero la distancia entre locutor y destinatario, se ha acortado, puesto que ya no aparece ese Tú-ella a través de sus prendas, que por otro lado remiten a atributos femeninos, “sandalia” y “orla”, i.e., pliegue, como en la primera parte.

Tú-ella, Tú-bosque, Tú-yo-parcial es una tríada que se despliega como un abanico que sorprende al lector quien no funciona como tú en “Grada”. Los tres destinatarios, diferentes, escindidos, meta-

<sup>10</sup> A continuación reproduzco el texto de “Grada”: “Llevas el bosque en la punta de tu sandalia, en la orla de tu vestido. Desde el fondo de ti, bosque, esperabas. Pájaro gemelo, pensamiento, vuelves a tu fronda. Igual la piedra se cumple altar en la memoria. Toda memoria es herida. Toda herida escritura.”

“Atravesar la espesura con palabras, rozar su corazón inmediato, conocer más el alma por tus manos, la noche por tu pie perdido.” *Op. cit.*, p. 44.

morfosados abren un espacio de comunicación compleja, pero sobre todo *des-afocada*.

### ¿PARÁBOLA O EMBLEMA?

Por un lado, muchos poemas de Esquinca están cerrados (Cf. "Vocación de la Sibila"), son serpientes que se muerden la cola. Por otro, sus espacios a menudo son el templo, la mezquita, el minarete, el altar, se acude al santuario de Apolo; se menciona a la Virgen, figura esencial en la poesía de Esquinca como representación de un Tú femenino omnipotente, protector, nutricio, que contrasta con la fragilidad del yo; a partir de lo cual se ha hablado de una experiencia religiosa y de un pretendido misticismo de su poesía. Esquinca, además, describe objetos intangibles, se queda pasmado interrogándose ante objetos inasibles: "¿Dónde comienza dónde termina el fulgor?" ("Girándula, III", p. 35) y gusta de explotar las aporías: "El vuelo raudo de la flecha/ no compite con el diestro gorrión" (p. 37). Pero a pesar de que la poesía de Esquinca puede sorprender por abstracta, porque describe objetos o situaciones que podrían llegar a calificarse de baladíes e intrascendentes, como un botellón, como una reunión familiar, como una salamandra..., en la poesía de Esquinca (él mismo lo dice en el caso de la caja: "La caja admite sólo aquellos objetos indispensables, que para ser elegidos deben -en principio- haber sido soñados", p. 50), cada elemento es significativo; cada colocación, trascendente.

Los poemarios de Esquinca invitan al lector a efectuar una trayectoria de manera explícita: del umbral que constituyó "Dintel", a la "Alabanza de la orquídea" colocada en la intimidad del espacio creado por *El cardo en la voz*; del sueño sin imágenes (*songe*) a la transformación de la frase del epígrafe, en templo que se encuentra en "Septentrión" en *La edad del bosque*.<sup>11</sup> Además de que muchos títulos de poemas indican un recorrido ("Vía", "El vuelo raudo de la

<sup>11</sup> El recorrido de *La edad del bosque* va del epígrafe "L'âge de la forêt mon amour est un songe", a la última frase de "Septentrión", "la edad del bosque, amor, es un templo". No sólo hay que señalar la trayectoria como una apropiación-transformación del verso de Schehadé, sino el cambio *songe*-templo: la metamorfosis exigió la invocación de la Virgen así como la de Apolo.

flecha”, “Seguimiento”, por ejemplo) se habla, asimismo de la forma en que el viajero debe aventurarse en el camino:

El secreto está en dejarse llevar,  
aun el timonel ignora  
su real destino: el infinito mapa.<sup>12</sup>

A su vez, *El cardo en la voz* es un poemario sobre la creación poética: explicita la trayectoria, el itinerario que recorre el poeta para articular su palabra: “Es un puro andar a tientas en el túnel del viento” y como tal se abre a la escucha de sus pulsiones inconscientes.

El ojo de la aguja, una de las parábolas más espectaculares del Evangelio es explotada en “Episodio en Al-Qayrouan”, que empieza con un sujeto que contempla el mar a través del ojo de una aguja, hecho absurdo en sí, cuando es obvio que la mirada directa puede apreciar un panorama mayor y obtener una vista de mejor calidad. ¿Por qué entonces apostarse en semejante punto de observación? Se trata, sin duda, de un énfasis suplementario en la mirada y es indicación del sitio inhabitual en que debe colocarse el poeta: en la misma sede de lo imposible según el Evangelio que sentencia: “Es más fácil que pase un camello por el ojo de una aguja que un rico entre en el reino de los cielos”. Sin esta dimensión intertextual, el hecho resultaría absurdo, ¿qué significado tendría el contemplar a través del ojo de una aguja sino investigar las posibilidades de la redención, del perdón, de pertenecer a los elegidos, queriendo atravesar el hoyo imposible, el sitio vedado de quienes apriorísticamente están rechazados, los pecadores por antonomasia?

La poesía de Esquinca se presenta al lector como un espacio simbólico particularmente condensado. Cada poema es una especie de figura emblemática que cautiva y seduce al lector. No sólo por el vigor dinámico de la imagen y los ecos eufónicos que crea, sino porque aparece como un horizonte en el que campea el enigma que deja en el lector una fuerte impresión de fascinado extrañamiento, quien está cautivado antes de poder aprehender el poema, de haber “entendido” estos poemas.

<sup>12</sup> “Invierno del arquero”, en *El cardo en la voz*, p. 37.

Así, la poesía de Esquinca **instaura** primero la abierta celebración de los sentidos, festín sensual, al mismo tiempo que inmoviliza a la razón: resonancias fónicas<sup>13</sup> y retóricas envuelven a los sentidos. Siguiendo la recomendación barthesiana<sup>14</sup> de analizar inicio y fin de un texto trataremos de articular algunas directrices de análisis de estos dos poemas.

*El cardo en la voz* reúne dos colecciones de poemas, “Un diapasón más vasto” y “Rieles”, y en su conjunto traza un itinerario que va desde “Dintel”, convertido de tal forma en umbral doblemente (tanto por su título y tema como por su posición), hasta “Alabanza de la orquídea”, cuya última línea se sitúa “Más allá de la última puerta”, que cierra un círculo en el que la intuición poética avanza en un movimiento de penetración del campo que se ha propuesto explorar. En ese recorrido, la modulación de la palabra va de la plegaria a la canción, se vuelve nocturno, o alabanza, conversación...

El mismo título del libro, *El cardo en la voz* –se trata de un hexasílabo–, se presenta como una convergencia insólita, que indica un espacio *sui generis*. ¿De qué naturaleza es el cardo –cardo con raíces aerófagas, cardo de una botánica ignorada por Buffon– que puede fincar su residencia en algo tan intangible e intermitente como un espacio sonoro? Ante semejante localización se instaura un trabajo que parte en dos direcciones que construyen redes de libre asociación desligando la unidad de significación y que se dispara ya en la dimensión fónica o ya en la dimensión semántica.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Las atmósferas sonoras de los poemas de Esquinca están creadas por aliteraciones onomatopéyicas. El sentido está acompañado de una resonancia creada con el material fónico de la palabra como en la primera línea de “Dintel”: “Entre la paciencia de la piedra y el silbo cortante del mistral”, donde la repetición del fonema *p* para piedra evoca su dureza, y la *s*, el soplo del viento.

<sup>14</sup> Cf. “Par où commencer?”, en *Le degré zéro de l'écriture suivi des Nouveaux essais critiques*, Seuil, París, 1972.

<sup>15</sup> De acuerdo con Laplanche y Pontalis (Cf. *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, París), una de las dimensiones en que se puede entender el concepto freudiano de elaboración psíquica –trabajo del aparato psíquico para dominar las excitaciones– es el de establecimiento de vías asociativas. Confrontado al texto poético, el trabajo que se impone al lector, al crítico, siguiendo esta pauta, podría denominarse de “elaboración textual”, empresa compleja pero que puede comprenderse como el establecimiento de redes asociativas con el fin de dominar las excitaciones que pueden adoptar el más amplio abanico de posibilidades, desde el desconcierto, el reto, la fascinación, la iluminación, el disgusto, la sorpresa, la complicidad, el rechazo, la irritación, la náusea... que produce la lectura del texto. Esa red asociativa coloca al texto poético dentro de una

En la dimensión semántica, el cardo aposentado en la voz remite a una relación con el Otro—puesto que toda voz se articula para alguien—marcada por la aspereza, el alejamiento en el mismo momento en que se insta la comunicación verbal, se teme una posible agresión y por ello se interpone la distancia. Se trata de una voz que al articularse es arisca, huraña, quizá agresiva, solitaria, ciertamente intocable por espinosa, aislada... Esa voz se ve atrapada en una doble dirección de acercarse al otro y, simultáneamente, apartarlo; una voz atrapada en una contradicción insuperable y que reúne esas dos vertientes, esas dos fuerzas opuestas como elementos constitutivos y cuyo anudamiento la caracteriza. El título marca esa tensa escisión, al tiempo que produce un extrañamiento que atrae al lector. En el mismo título se presenta la muralla filosa que parece proteger un espacio, la probable experiencia espinosa reservada a quien se atreva a franquear el umbral.

### UMBRAL

Un evidente movimiento de tensión binaria recorre "Dintel",<sup>16</sup> poema que abre *El cardo en la voz*. Sus frases se estructuran organizando los elementos en dos núcleos y carecen de verbo principal. No se trata de oraciones completas, sino de frases nominales. Como procedimiento sintáctico para señalar la incompletud, la carencia del verbo expresa, por medio de la elisión, la inmovilidad del dintel, piedra que siempre está allí, inmóvil, colocada encima de la puerta, mudo testigo de quien se aventura hacia el interior, al mismo tiempo que anuncia algo de lo que aparecerá adentro.<sup>17</sup> No hay acción transitiva, ni intransitiva,

serie de caminos en que se ve comunicado e interiorizado, y por lo tanto nuevamente traído a una vida que consiste en permitirle que circule en la dimensión simbólica.

<sup>16</sup> El texto del poema es el siguiente: "Entre la paciencia de la piedra y el silbo cortante del mistral. Entre la zarza —enjambre de voces— y el pozo de la sombra en el espacio. Entre el deseo que permanece —relámpago en un bosque de espejos— y la red vacía del pescador sin amparo. Entre esto que miras aparecer mientras tú desapareces. Entre la noche del cardumen constelado y el día que planta sus árboles a la vera del tiempo.

"¿La parábola o el emblema? ¿El vértigo o la imagen?

"Semillas para el fiel de la balanza." *Op. cit.*, p. 9.

<sup>17</sup> Ya desde *El cardo en la voz*, Esquinca había señalado que "no hay pensamientos

activa o pasiva, los accidentes del verbo están conjurados: se cancela la duda subjuntiva, los remilgos del condicional, la contingencia; no se abre la dimensión del iterativo ni del perfectivo. De eso de lo que se habla, está en otra dimensión, fuera de estas contingencias. La acción se ve, de tal manera, apartada del primer plano.

Sin embargo, en un segundo plano, tres verbos se encuentran en oraciones subordinadas adjetivas: “permanecer”, que se refiere al deseo, y “miras” y “desapareces”, que colocan inmediatamente a un destinatario en el centro del poema. Pero ¿se trata de un destinatario del poema, de invocación al lector o es simplemente escenario para la aparición misteriosa del Otro, un Otro asexuado, sin edad, totalmente indefinido que lo mismo puede ser pareja, familiar, desconocido, lector, escucha...? La indefinición de los contornos, tan característica de la poesía esquinquiana, tan sólo abre la vía a la elucubración, a un estado de libertad asociativa, a una franca *envolée* delirante; pero nunca a un simulacro siquiera de certidumbre.

Más que elemento meramente arquitectónico, el dintel es frontera que define un espacio exterior y otro interior, y, por su sitio, se presenta como una especie de envoltura de los *enjeux* del poemario para los cuales es pétreo epidermis. Sin embargo, el espacio establece una línea demarcatoria de tensión entre la inmovilidad de la piedra y el viento que no puede más que correr; entre deseo e insatisfacción, entre visible e invisible, entre noche y día, entre agua y aire, entre bullicio y silencio, entre elevación y profundidad; las coordenadas simétricamente se van ordenando en un vaivén constante. El sistema binario del poema se abre simultáneamente hacia oposiciones en que un término es masculino y otro femenino, que separan a los elementos colocados en un ángulo de ciento ochenta grados.

más elaborados que las piedras” (“Episodio en Al-Qayrouan”, p. 53), verso que pone al lector en sobreaviso, quien se encuentra a la expectativa de encontrar tras ese dintel un espacio en el que la condensación ha operado intensamente.

Se diría que el poema es el espacio por excelencia de la condensación, uno de los modos del funcionamiento de los procesos inconscientes. En el sueño, este efecto de la condensación queda en evidencia al comparar el, en ocasiones, brevísimo relato en que un sueño se expresa, frente a la cantidad de relatos originados (que pueden ser contrarios, absurdos, inmorales, criminales, incestuosos...) para sacar a flote sus sentidos. El contenido manifiesto y contenido latente no son de dimensiones comparables; en cuanto a extensión, resalta la brevedad del primero. De hecho, cada elemento de ese contenido manifiesto puede dar origen a una serie de asociaciones que se ramifican por caminos sorprendentes.

Tres son los párrafos que integran a “Dintel”. En el primero se plantea una serie de coordenadas; el segundo está conformado por dos interrogantes y el tercero es una respuesta. Se podría hablar de una estructura silogística de dos proposiciones con su conclusión.

“Dintel” es un poema a pleno título, es decir que goza de una vida propia, de independencia, pero al mismo tiempo es un poema liminar que prepara para una experiencia, haciendo al mismo tiempo al lector partícipe de esa experiencia. “Dintel” es un nuncio de lo que vendrá, pero con “mensaje” propio; es portador de una voz de lo otro, desconocido, y voz en sí. El poema apunta al mismo tiempo que canta. Introduce al poemario al mismo tiempo que ya es el poemario.

El primer párrafo se estructura con un anafórico “entre” que plantea diez opciones, diez coordenadas, pero sobre todo demarca quintuplicándolo un centro que permanece vacío.

Tema de los dos párrafos restantes que contrastan por su tamaño con el primer párrafo, es justamente el centro. El primero lo aborda con interrogantes que indican dos direcciones diferentes y plantean nuevamente el vacío, ahora concéntrico. En el tercero, el centro está ocupado simple y llanamente por “semillas”, promesa de futuro, de crecimiento, de desarrollo, núcleo que se transforma. Es una esencia no definida de una vez y para siempre, sino que pone en movimiento. La respuesta misma queda abierta, es tan sólo una indicación y una esperanza del equilibrio. Una aspiración, una necesidad que marcan nuevamente la carencia, la falta, la ausencia.

La vocación de la poesía esquinquiana es la sugerencia, la apertura de espacios utópicos, el demarcarlos sin cerrarlos. El espacio de “Dintel” abre al futuro, es una especie de ritual iniciático que debe atravesar el lector y como el mismo Esquinca dice: “Todo principio es heredero de una rebelión” (*El cardo en la voz*, p. 63). “Fiel” ocupa la posición central de la última línea, un término que se encuentra equidistante en el entredós, que no ocupa situación marginal. Es verdaderamente el epicentro del poema. Tan sólo los términos “deseo” y “zarza”, en donde nuevamente se encuentra la alternancia femenino-masculino, merecen una aposición: deseo, sinécdoque que introduce súbitamente la presencia humana, en su aspecto de incompletud, de apetencia y de falta. Y por otra parte, “zarza” que es el sitio privilegiado de emergencia inminente de la ley, de acuerdo con la tradición judeocristiana, es el sitio en el que se

descubre la palabra impronunciable, la palabra infinita, hecho previo al otorgamiento de la ley, y que se presenta como una alianza de reinos, el celeste y el humano, a través de la ley, es el sitio del que surgirán voces, voces obscenamente superyóicas. De esta forma deseo y ley se encuentran en tensa oposición.<sup>18</sup>

“Balanza” es símbolo de equilibrio, de justo medio, aspiración aristotélica, y quizá algo tenga que ver esto con la forma silogística, equilibrio como ideal poético apolíneo, al mismo tiempo que acallamiento de la angustia por haber colocado fronteras dejando inhabitado el centro.

“¿Parábola o emblema?” plantea “Dintel” antes de concluir. Es decir espacio para la enseñanza moral o simplemente enigma, jeroglífico que se presta al lector para un desciframiento y que juega con él puesto que todo apunta hacia el vacío, en cuyo centro se encuentra un fiel, elemento inestable por excelencia, pero que delata inmediatamente el cambio, aunque los elementos ponderados sean de una naturaleza radicalmente diferente a lo que los mide. “Fiel”, en el sentido entonces de elemento revelador de la diferencia, que la señala, que la pone en relieve, y en ello no hay trampa o truco posible. A esa dimensión de la certidumbre de los juicios evaluatorios dispara el poeta como nostalgia por algo inalcanzable. El hombre tan sólo puede pasar por debajo de ese sitio indicador, a lo máximo levantar la vista para observarlo de lejos, pero nunca podrá colocarse allí. Puesto que ese allí ya estaba, precedía su existencia y por ello lo sobrevivirá, sin que el pueda hacer nada.

Por su parte, “Alabanza de la orquídea” se dirige a un Tú femenino. El éxtasis contemplativo y las estrategias para nombrarla desembocan en el solipsismo, en el cual está implícita una derrota: es imposible hablar de la flor, porque ya su nombre la contiene. Por su color, tersura, sus variedades, su manera de ofrecerse seductoramente al otro, no requiere de murallas y de una puesta en esa infranqueable distancia característica del cardo. A las semillas, que se presentaban

<sup>18</sup> La importancia de la “zarza” se puede medir por el número de repeticiones y las resonancias que crea. En “Dintel” deben activarse las resonancias fónicas en que las sibilantes reproducen como una onomatopeya el murmullo de las voces de que está hablando. Por otro lado, hay que señalar la doble aparición de “zarza” en “Canzonetta”: “Mi voz se deshila como una laboriosa madeja entre las zarzas” (p. 62), y “tu voz, agua recién llovida, leve serpiente que corre entre las zarzas” (*id.*).

como promesa de futuro, se responde con la flor misma, plenitud del mundo vegetal. Si “Dintel” era sitio de demarcación entre interior y exterior, la orquídea se encuentra indicando el centro, el interior: ella aparece en el mayor relajamiento de la intimidad, ya no como frontera, sino en la observación especular que niega cualquier intermediación humana. El recorrido se efectúa con una fuerte dosis de matices sexuales. *El cardo en la voz* se presenta de esta manera como una penetración al espacio, hasta llegar al centro de la flor que explícitamente se le compara con órganos femeninos.





## EL ARTE DE LA QUEJA



Alberto Paredes

**J**uguemos a que las palabras asedian las palabras; que persigan, atrapen y eleven a la vista de todos el ciervo herido en el que creo: un hombre, este Ramón López Velarde (en adelante RLV) que acontece en el mundo como literatura, que lo transita como quien es resultado de su propia *poiesis*; espacio, obra y hombre de sí mismo: alguien que existe en la medida que el mundo le secuestra sus dones y él transmuta la violenta ausencia en verbo. Por mi parte, una lectura de conjunto a su prosa literaria, la revisión de un texto particular, el azar que hojea conjurando sus sorpresas fingiendo distracción... en fin sea cual sea la actitud de lector –de cazador de palabras– que adquiriera yo para espiarlo, no puedo más que encarar de lleno las dos ideas que primero me asaltaron cuando decidí estudiar *El minuterero*. Ideas o intuiciones que no pueden negar su naturaleza apriorística y que miran el lugar común como el abismo donde pueden ir a dar si desafinan. Sean pues y salvémoslas: 1. La poesía es el resultado de un proceso de sublimación. 2. La prosa es el espacio de la queja.

### I

*El minuterero* es el único libro de prosa que RLV conformó en su identidad final antes de morir a los 33 años. Ello no nos autoriza a suponer una evaluación de calidad que lo privilegie de las otras prosas (crónicas, notas sobre cultura, editoriales, páginas líricas) que también redactó dentro de su habitual y desde siempre perceptible *estilo*. Nos indica, estrictamente, la idea acabada de un *libro de autor*.

A él dedico mi atención en este ensayo, y él pondrá en movimiento los dos postulados.

El libro reúne 28 textos breves, en apariencia de muy diverso tenor. Aparecen viñetas literarias (“Dalila”, “El bailarín”) reflexiones sobre asuntos públicos de orden político o religioso (“Novedad de la patria”, “Nochebuena”, “La conquista”), meditaciones introspectivas (“Mi pecado”, “En el solar”), figuraciones alegóricas sobre la intimidad del autor (“La necesidad de Zinganol”, “José de Arimatea”) y sorprendentes textos líricos como el célebre “Obra maestra” que abre el volumen con toda gravedad. Inevitable será decir que la unidad no se pierde, que efectivamente hay un principio de selección que convoca a los textos, que hay una sola actitud de escritura a lo largo del volumen... Para validar estos lugares comunes, voy a mis *prioris*.

Para RLV, creo yo, la prosa es un espacio abierto. Abierto frente a lo *cerrado* de la poesía. Entonces, será el espacio abierto por excelencia en la vida de este hombre: abierto al mundo y sus penurias, a aquello de lo que el zacatecano se sentía y asumía mutilado. La identidad global del joven Ramón Modesto aparece en la suma de sus carencias: como hombre, como enamorado, como poeta, como mexicano, como católico. La prosa acepta lo que la poesía (esos cuatro libros decantadísimo: sus *Primeras poesías*, *La sangre devota*, *Zozobra* y *El son del corazón*) digiere en un exigente acto continuo de purificación. Noto que el autor tiene estas dos plumas, con ambas ejerce la *poiesis* en sus años activos de escritor. Y no hay nada más que prosa y poesía; queja y sublimación. La tercera vía no existe.

MIN (identifico con esta sigla, de aquí en adelante, *El minuterero*) nos entrega a un cálido observador lejano. Es la distancia de la tristeza. Una tristeza aceptada como el núcleo de la persona, con ella ve al mundo y con ella lo vive.

La flota azul de fantasmas que navegan entre la vigilia y el sueño, esta mañana, en el despertar de mi cerebro, tuvo por fondo los álamos y los fresnos de mi tierra. ¡Álamos en que tiembla una plata asustadiza y fresnos en que reside un ancho vigor! ¡Tan lejos están de mí la Plaza de Armas, el jardín Brillanti y la Alameda, que me parecen oasis de un planeta en que viví ochocientos años ha? (p. 236).

Tal *tristeza* también informa a los poemas. Aquí la vemos actuando, y

de dónde emerge. En la prosa observamos el instante fundamental de la realidad insidiendo en la sensibilidad del hombre (hablo, claro, del “hombre” que es el sujeto de su obra; hablo de una biografía literaria). Una actitud vital que encamina la visión poética del mundo que así va naciendo y opera de vuelta sobre la realidad compartida y la señala. Todas las prosas de RLV, más allá de MIN, son señalamientos explícitos de las carencias. De hecho, el autor conduce a sus lectores a través de la red de carencias que el mexicano vive en ese tiempo: políticas, sexuales, religiosas, sociales, filosóficas, amorosas.

En la prosa, pues, está el proceso: el gerundio del poeta mirando, notando, y anotando lo que vive: la mujer distante, el artista solitario (a ejemplificar con Saturnino Herrán), la patria silenciosa, atávicamente saqueada mucho más allá del saqueo del suceso o accidente histórico. En la poesía en verso sucede algo distinto, aun si permanecen a la vista las mismas heridas y muñones; ella es la culminación visible del trabajo interior: la obra, el fruto madurado de su idea del mundo; la poética actuando sobre la realidad y sobre la escritura. Es interesante que RLV haya decidido abrir MIN con el texto más fuerte. Es un puente entre su prosa y su poesía. No todos los textos del breve libro son poemas en prosa. Este, “Obra maestra”, sí lo es. Tránsito de la actitud prosa al suceso poema. Pórtico adecuado. Versa sobre la respuesta tomada frente al fenómeno de existir en el mundo. Texto clave y fundador dentro de la obra; a él se remiten por fuerza todas las glosas del escritor.

## *II. LA PATRIA: UNA RESIGNACIÓN ACTIVA*

Los temas son sus quejas. El itinerario no será, pues, complicado. La patria. No la nación, no el Estado, no el pueblo. La poesía recoge el resultado de su experiencia de lo mexicano; no sólo aludo a “La suave Patria”, que esperemos ya para siempre exonerada de todas las lecturas patrioterías; su “experiencia de lo mexicano” es la cosecha de ser íntimamente hijo de un rincón perdido de una patria inexistente.

La certeza de que lo que se comparte es la ausencia de la original fuerza colectiva aparece desde el primer momento, marcado por “El piano de Genoveva”, hasta el remate de *El son del corazón*, con aquellas “Vacaciones” del vacío y la desolación como consecuencia de

la provincia existencial que se ha cultivado. La provincia velardiana es una figura de sentido, una fuente de significados y significantes; RLV va forjándose un espacio representacional adecuado al yo íntimo y a la “patria” compartida: resulta morbosos, desgastante, poético, consecuente, vivir en el desierto zacatecano.

¿Qué le hace un país así sin verdadero proyecto de nación a la sensibilidad de sus nativos, de sus poetas? “...no soy más que una bestia deshabitada que cruza por un pueblo ficticio...” “...He hecho un descubrimiento: ya no sé comer”. El escritor López Velarde (relacionado al López Velarde maderista, al observador social y editorialista político –1909-1913–, al contendiente a diputado suplente por el Partido Católico Nacional –1912–) es una de las miradas agudas que el país tuvo en esas épocas difíciles de revolución de estructuras y políticas y de una exigida definición de proyecto nacional. Los descubrimientos de este observador dan, tristemente, carta de ciudadanía a un “estado de las cosas” miserable. El poeta –este prosista apasionado– mantiene viva la misión de Casandra: proferir las amenazas y carencias de un país, a sabiendas de que sus elocuciones van a dar al vacío de una colectividad incierta y desarticulada. Tanto en términos macropolíticos como en el sedimento diario, RLV observó las carencias y contradicciones que más pesaban sobre el país. No existe –constatan simultáneamente el poeta, el cronista y el editorialista– un verdadero proyecto social por parte de ninguno de los grupos o facciones contendientes. Nadie *presenta* (es decir, “representa”) las necesidades económicas y, digamos, socioanímicas de los amplios grupos –con una diversidad y dispersidad no exentas de problematicidad– mexicanos. Se naufraga en mares de apatía e identidad perdida, de progresivo alejamiento respecto a los poderosos del nuevo régimen burgués.

La agudeza de RLV llega a más: muy pronto, antes que muchos profesionales, observadores y francotiradores de la cosa política, descubre que tal estado de cosas es –y seguirá siendo– parte medular de lo que habrá de llamarse México en el nuevo siglo. En gran medida, esa es la novedad de una patria que él revela desde su prosa dolida: “A la nacionalidad volvemos por amor... y pobreza”. “Hijos pródigos de una patria que ni siquiera sabemos definir, empezamos a observarla”. Eso es nuestra patria interior, único acervo –“nos han revelado una patria, no histórica ni política, sino íntima”–: el legado de

oquedades con el que hemos de aprender a vivir y convivir como con nuestros huesos raquíuticos. (Prácticamente innecesario advertir que la novedad velardiana sigue siendo lastimosa noticia en los periódicos que compramos y en las panaceas sexenales que vemos pasar.)

En el discurso acrítico se pretende que RLV canta lleno de cívico candor, tal ingenuo vate zacatecano, a “La suave Patria”. Nada más lejos de la realidad. Creo que, conjuntando sus facetas de escritor-poeta, militante político en su hora y observador de lo nacional, pertenece al amplio modelo de una “derecha liberal crítica” que no radicaliza su postura y que fundamenta su praxis en tanto observador que se resigna activamente a una compleja maraña que, bien mirada, rebasa todas las fuerzas en pugna. La derecha progresista, que apoya desde su nacimiento al maderismo y se le incorpora, que se aterra ante la *fiera* Zapata y el populacho que lo sigue, que una vez acontecido el cisma de 1910 se afianza en un sitial reformista desde el que se fustigan las desviaciones de las ovejas negras (gobernadores, diputados, miembros del gabinete) del nuevo equipo –conflictivo, inestable y rastacuero–. Por ahí podemos incurrir en la lectura del apretado conjunto de viñetas en prosa y en verso que consignan lo que significa ser de Zacatecas; de México. Y por aquí iría una lectura del poema célebre como una de las lecciones de microhistoria consciente y de resignación activa con que cuenta el mexicano.

### *LA VEJEZ Y LA MUERTE: A MÍ LA PUREZA DE LA ESTERILIDAD*

¿Por qué la escritura de RLV es un doloroso mapa de heridas? ¿Una especie de sudario o manto sagrado inscrito por los males del mundo, por el mundo como excitante cauda de males? Su ironía, su levedad –con todo– de tono de escritura lo eximen de lo patético y, por supuesto, del melodrama.<sup>1</sup>

El tiempo es otra herida y yo soy la herida... a RLV le duele el imperio de Cronos porque carcome los edificios y las referencias queridas del pasado vivido, porque lo envejece a él y porque se atreve a ultrajar a la figura de la mujer, marca su belleza, la humilla.

<sup>1</sup> Sin embargo, en 1971 todavía no lo entienden así películas como *Vals sin fin* de Rubén Broido, o los festivales de recitadores o La Hora Nacional radiofónica.

Puntos culminantes del talón del Tiempo (en MIN): “Meditación en la Alameda”, “Caro data vermibus” y “Lo soez”.

El tópicus del tiempo destructor a través de las tres vías que RLV consigna, mencionadas en el párrafo anterior, es hartamente conocido. Impresiona en él la visceralidad, el carácter carnal no metafórico del famoso desgaste de los años. Escritura es incisión. Juego doble de inscripciones: la erosión inscribe su mensaje imposible de olvidar y la escritura que es grafía y verbalización de tal carcoma se vuelve una segunda inscripción. Es terriblemente impresionante que el texto que entre todos elige el autor para dejar grabada su declaración aquella de “nada puedo entender ni sentir sino a través de la mujer” y “a las mismas cuestiones abstractas me llegué con temperamento erótico”, sea, en sus seis párrafos, uno de los textos privilegiados en esta obra del paso de Atila del tiempo. Un erotismo feminiforme para ligarse al mundo (¿cordón umbilical o cópula sexual imaginaria como *Weltanschauung* o vals sin fin por el planeta?)... y un temple arrasador para seguir mirando a la mujer hasta descubrir la calavera:

¿Existe algún ser más heroico que la mujer en el momento de resistir a la luz? Y viceversa, ¿hay alguna especie zoológica que envejezca tan trágicamente como la hembra humana? El gesto, convertido en mueca, me ultraja, no ya en mis raíces de poeta sino en mi propia dignidad moral. (P. 275.)

Suponemos que el texto del que provienen las líneas anteriores –“Lo soez”– data de 1921. Ese año es el borde de su muerte, la cual, por intempestiva y arrasadora, por esperada/inesperada, hoy leemos como adecuada al vals de la vida del poeta. ...y *la Muerte su garabato*: en la suspensión lógica del carácter ilegible del garabato, RLV traza ficcionalmente el signo del garabato (de lo ilegible) de la muerte; lo leemos... lo leemos intensamente con nuestra propia vida, o con la del propio RLV en la filiación romántica. Por ser garabato o carcoma inscrito como signo en la carne de la mujer –tatuado vivamente–, la lectura mira; Cuerpo, Muerte y Signo a la vista, la lectura mira con Voluptuosa *Melancolía*, *pues soy un harem y un hospital colocados juntos de un ensueño*:

El gusano roe virginidades y experiencias. Unos ingenuos blasfeman, otros se destrozan con el cilicio. El maniqueo proclama la eternidad del mal. El teólogo ortodoxo pone en silogismos la omnipotencia y la bondad infinita del Increado. Mejor que en imaginar un poder sin límites, me complazco en ver, detrás de la rosa de los vientos, la magna faz de Jesús, afligido porque en la obra del Padre se mezcló un demonio soez. Y tal ficción no será canónica; pero es el esfuerzo de un ingente amor. (*Ibid.*)

“Hemos sido suicidas y seguiremos siéndolo”, dice RLV, por el mero hecho de aceptar fatalmente ser criaturas del tiempo y del mundo de acá abajo. Si la prosa es el espacio de la queja y si frente al tópico de la patria se llega a una aceptación activa, bien habrá una respuesta –una palabra-actitud– que exorcise y domestique la inconformidad visceral ante la muerte –*muerte de la carne, del deseo y de la belleza*–. Respuesta delirante y exacerbada, necesariamente fuera de toda órbita... ¿cómo esperar a sabiendas la muerte? Cada fecha es una flecha y nuestra vida un rosario de sangrías como huella insuperable de todos los días que nos alcanzan. Cruel Zenón que siempre da en el blanco con los días que deliberadamente no nos matan, produciendo un san Sebastián infinito. Sísifo cada vez más viejo cargando por la misma cuesta su roca inútil, Tántalo por siempre muriéndose de hambre frente a los sensuales manjares del mundo que están ahí...

Nosotros, pobres Anquises y míseras Leías, nos gastamos sin remedio, por más que la divinidad nos penetre. Confundimos el lecho con el sepulcro y sabemos, por una pálida experiencia, que la aceleración de aquél puede llevarnos, del vértigo de la vida, al Orco.

Nuestra última flecha será milagrosa, porque seremos tan veloces que alcanzaremos a dispararla y a recibirla, desempeñando, en un solo acto, al flechador y la víctima. (P. 241.)

### *LA MUJER: POR SIEMPRE TÓSIGO Y CAUTERIO*

La mujer es una entidad de composición compleja e indescifrable; es emblema privilegiado de la belleza, del amor y de la bondad. Esta misma naturaleza la hace, más allá de su siempre hipotética

e imprevisible voluntad y de los afanes del caballero seductor, inaccesible. Algo así puede ser la fórmula del ser que por excelencia ocupa las noches solitarias y la poesía de este hombre de provincia y desierto. Todo con ecos muy reconocibles de diversas tradiciones culturales de Occidente y que abarcan el orfismo, Platón, el *trovar clus*, el neoplatonismo italiano renacentista tan imantado por la figura o cifra de la entelequia femenina, el romanticismo inglés y alemán que recuperan todo esto, etc. Ciertamente es que en nuestros días sigue vigente este conglomerado de instancias, notas y actitudes dentro del significante femenino. RLV es, como ya se advierte, uno de los momentos señalados dentro de la historia, evolución, realizaciones y variantes modal-existenciales de esta idea genérica (cultural, histórica, social, religiosa) de la mujer.

La idea que RLV se forma y aclimata para sí del ente femenino garantiza como un *a priori* trágico la condena tantálica. Si de algo es herida (ausencia inscrita) su obra plena, su biografía, lo es de la mujer. Su pluma es un punzón que va grabando o tatuando en su propia carne viva la historia de una ausencia. Los repliegues de su piel voluntariamente herida y hendida son los tajos del político que, según la leyenda, alcanzó a rotular la gitana que leyó su vida en su mano: "¡Amas mucho a las mujeres pero las temes! ¡Tienes miedo también de convertirte en un padre! ¡Esta línea me dice que morirás de asfixia!" Josefa de los Ríos no existe: la pariente política del adolescente Ramón no será la mujer con quien se case; de hecho, buscará ser un pretendiente que jamás llegue al altar. La musa hogareña y en pantuflas nos hubiera privado de la obra velardiana. Desde muy pronto en su vida, algo en el poeta toma su decisión y gracias a ello, como corolario del no desposamiento o como verdadero objetivo planteado, emite a Fuensanta, modelo femenino célebre en la cultura del mexicano. (Creo que, contundentemente, Fuensanta y Santa —dentro y más allá del *locus classicus* de cada una, del texto-matrix— son las dos estrellas que se enseñorean del cielo erótico-femenino-materno-donjuanesco del mexicano.)

La idea velardiana se basa en la fórmula lógica de la paradoja. No es que, estrictamente, el poeta busque un ideal o que haga una idealización rotunda. Más bien busca —efectivamente busca— alguien que sea suma de virtudes y cualidades de suyo existentes y accesibles. Bondad, ternura, erotismo y erotización, belleza, juventud,

sensibilidad... todo lo que deja ver su zigzagante poesía es posible, es real. Pero él desea alguien que encarne majestuosamente la gran suma y lo ame a él. Modelada en su mente, esa mujer-idea siempre está un paso más adelante; como las viandas ante los ojos y las manos de Tántalo. Acaso sea Pepa de los Ríos... para saberlo es menester iniciar francamente la relación de pareja, la convivencia más allá del tan literario momento del enamoramiento... y Josefa parece quererlo bien y tolerarlo con paciencia... la posibilidad es cercana pero nunca se cumple. Él es consciente de esto, al menos desde sus 25 años. Dice en "El secreto" (DON) "ni la misma mujer, maravilla de estética y abismo de dulzura, puede ejercer sobre nosotros la fascinación de sus irresistibles encantos" de una manera plena y permanente. Éste y no otro es el secreto que informa su intimidad, humor interior que asegura la zozobra, el vals sin fin puntuado por el hastío y por febriles arranques que no lo sacan de su punto muerto.

Las otras historias que RLV enhebró con otras muchachas mostrarán, en forma semejante, la huella de lo trunco o de lo infinitamente aplazado o de lo derivado a formas no amoratorias de la amistad. Todas ellas, y no sólo Josefa de los Ríos, provocaron el entusiasmo del enamoramiento y la fidelidad mantenida de la escritura; con todas ellas encontró la forma de no realizar la pareja.<sup>2</sup> No lo pasemos por alto: todas esas lugareñas, esas novias, amigas y correspondales epistolares obedecen a la misma configuración final: *enamorada*; mujer admirada o "idealizada"; motor que lo impulsa a escribir; personaje o presencia reconocible en tal o cual texto pero, en un juego de toma y daca, de te escondo pero no del todo, el personaje enmascarado por nombres poéticos o recursos similares exhibe la malicia con la que ese muchacho de Zacatecas manipulaba su imagen de ingenuidad y el semiocultamiento de sus afanes: "no recojo mi sangre, ni siquiera la lavo".

Así, Eloísa Villalobos propicia y aparece en una de las *primeras poesías* para pasearse ante los ojos de los futuros lectores como la aparentemente anónima y despersonalizada entelequia de "Una viajera" que la literatura velardiana fija con nitidez como "la hija

<sup>2</sup> El documento de su itinerario amoroso a que podemos acudir es, por ahora, el cuerpo de las notas de la edición que José Luis Martínez preparó de las *Obras* en 1971 para el Fondo de Cultura Económica; un documento con muchas cosas por precisar todavía pero con un lineamiento general suficiente (acaso la precisión biográfica arroje con esperada claridad y frialdad la conducta íntima de RLV).

del enjuto médico del lugar”. Podemos aventurar que él sabía que nunca borró realmente las trazas que nos permitieran remontar el camino hasta dar con su “hermosa paisana/ que tiene un largo nombre de remota novela”. El poema publicado en *Pluma y Lápiz* de Guadalajara, el 12 de febrero de 1912, extiende su lazada a la prosa “De mis días de cachorro” que publica cuatro años después en la ciudad de México (*El Nacional Bisemanal*, 22 de enero de 1916), dejando caer por ahí la pista “ingenuamente” truncada o mal evocada del nombre: “Elisa Villamil” y la confesión definitiva de que, claro, “tuve la debilidad de querer convertir lo efímero en permanente”. Para que el paso sea más sencillo y las huellas semiborradas sean en realidad pistas para el lector ocioso, RLV le dedica a la misma muchacha uno de sus “Reglones líricos” que en 1913 publicara en *El Eco de San Luis*. Acaso ahora sí se evidencie que en RLV no hay deseo de ocultamiento sino de discreción. El texto trata el mismo tema, a la manera de los estudios que un pintor hace de un mismo motivo; significativamente, el motivo ejecutado sobre la piel y la sonrisa de la señorita Eloísa Villalobos es el de la distancia irremediable que se crea entre dos personas que han sido amigos de primera infancia (“en la misma banca de la misma escuela”) y que ahora se hablan dolorosamente “de usted” pues han viajado al país triste y ceremonioso de los adultos. Los paralelos con el estudio en verso del mismo asunto son francos, estamos en el taller de composición del artista. El poema se llama “Una viajera” y la prosa “La viajera”; la modulación del fraseo para delinear al padre de la muchacha varía para ajustarse a las exigencias rítmicas de cada caso, pero se reconoce la identidad: en la prosa la frase es “tu padre, el médico achacoso y enjuto de nuestro pueblo”...

El anterior es un ejemplo extenso de la manera velardiana de lidiar con la figura femenina. Otro tanto sucede con Margarita Quijano, mujer del “Día 13” de RLV y protagonista de *Zozobra*, cautivándolo, llenándolo gozosamente de zozobra con la lejana belleza del luto que lo ata a “la llamarada de tu falda lúgubre”. Por su lado, ya ha surgido públicamente María Magdalena Nevares Cázares, la novia potosina motivo de otra impresionante zozobra, que es la consignada inmediatamente después del “Día 13”; María Magdalena es la mujer a quien pide aquel intenso “No me condenes” con todo y la obsesiva, deslumbrante evocación de los “Ojos inusitados de sulfato de cobre”.

Y, claro, la “sobrinita” Margarita González con la que en realidad no había parentesco alguno pero ante quien decide (de común acuerdo, según se colige de la correspondencia) tener esa distancia para escribir el poema “Si soltera agonizas...” de *El son del corazón...*

Ante la luz de tu alma y de tu tez  
fui tan maravillosamente casto  
cual si me embalsamara la vejez.  
Y no tuve otro arte  
que el de quererte para aconsejarte.

José Luis Martínez cita a Pedro de Alba para acabar de definir el juego establecido entre ellos:

...Ramón cultivaba el trato con una amiga nuestra a la que solía invitar al cine Santa Marfa todos los domingos. La trataba con un tono de hermano mayor y le decía “mi sobrinita”. Esa muchacha le dio tema para los versos “Si soltera agonizas...”; fue un capítulo de limpia amistad que tampoco tuvo el efecto de flechazo y terminó en un trato cándido y sencillo. (P. 818.)

La misma mezcla de leve ocultamiento y discreción que no va por el lado del hermetismo. Es el modelo de Josefa de los Ríos permitiendo que de ella extraiga su enamorado y joven pariente político la figura de Fuensanta. Es Ramón López Velarde en perfecta lógica con su conducta amorosa permitiéndose la mención completa del nombre una vez que la muerte de Josefa realiza las bodas con la ausencia definitiva. “Una sola novedad –reza el breve prólogo a la segunda edición de *La sangre devota*–: en el primer poema, el nombre de la mujer que dictó casi todas las páginas.”

Acaso se pueda continuar la interpretación que del asunto mujer hace José Emilio Pacheco en su *Antología del modernismo*: “Sólo el harem –pluralidad en que cada mujer sigue siendo única– puede reconciliar en su imaginación la pasión casta –hacia Fuensanta y hacia Margarita–...”. El harem, propongo, es la literatura. Tal es el sitio atópico no-carnal, no-realizado, donde todos los amores, amoríos, amistades y pasiones o enamoramientos siguen vivos, pues es lo imaginario ofreciendo sus beneficios. Es ahí donde el amor vive sin amenaza de desencanto o traición; es ahí donde la belleza de la mujer vuelve eterno el instante de culminación. Si una mujer, cualquiera

de las que enlista nuestra indiscreta búsqueda, es conquistada, si es verdaderamente poseída, tenida entre las manos como Pigmalión a la idea perfecta (ideal) de mujer, de estatua... saltan, intolerables, las evidencias de las virtudes que ella (quien sea) no tiene y que él reconoce en Fuensanta (ya sujeto de su poesía), o dispersas en el pueblo de mujeres que ha conocido en Jerez, en San Luis, en los domingos de la Alameda capitalina.

Claramente muestra el proceso de la obra velardiana —es decir, el suceso de su escritura— la fidelidad literaria que la vida del poeta decidió guardar al sujeto femenino, a las mujeres. Sus relaciones se tornan literarias apenas las inicia: pronto vienen las cartas, los poemas que castamente las arropan, las diversas formas con que la letra les da vida aludiéndolas y eludiéndolas, acercándolas y alejándolas: alejándolas en la carne vivida y en la vía matrimonial, y acercándolas en la figura permanente y en la carne imaginada o imaginaria.

La mujer como firme punta del cordón umbilical que lo ata al mundo y lo mantiene comunicado, alimentándole, además, su capacidad de generar imágenes. Ese cordón, esa unión como uno de los lazos reales que vinculan a RLV con todo lo que le significa mundo exterior. (Otros lazos: la vocación de patria, la pugna política...) Ahí la fidelidad y la permanencia, la conjunción de existencias valsando un vals sin fin por el planeta... El vals y la cópula sexual imaginarios, en la órbita invulnerable al fin hallada donde no puede haber distancia ni tiene entrada el gusano soez de la carcoma; orbe de lo imaginario, de las imágenes sexualizadas... harem y utopía. Hospedaje, hospicio, hospital... -

Porque, además, las mujeres reales no dejan de manifestar de continuo dos perfidias que las desacraliza: quieren casarse y envejecen. Dalila —pérfida, maquiavélica— yace en el vientre de todas las que va conociendo y que solazan grotescamente en su propia carne marchitada. Todo parece estar instrumentado para la distancia y la agresión... ¿en ello consiste trágicamente el eterno femenino, su cualidad de anhelo necesario para el varón?

Con tal modelo de Afrodita inaccesible, de vampiresa invicta, tósigo y cauterio, RLV vaga por galerías pesadillezas. Para su vida literaria —que conformará la obra— elige la figuración ya esbozada y para la vida diaria encuentra un artilugio, un mal menor: la renuncia a la Mujer y la creación de un nuevo modelo femenino que le permita

consolarse y curar las llagas: una hermana, una buena samaritana con un mucho de sunamita. Una vez aceptado que “Mi pecado” —el que cuenta— es el haber actuado de burlador y, donjuanescamente, rehuir el matrimonio, y en consonancia que el mayor escándalo de la armonía del universo sea el desmoronamiento de la belleza femenina (puntos límite y abismales en el pensamiento del autor), puede fantasear con el cauterio (sanar quemando la piel) de la sobrina, de la prima...

A una prima, tipo de bondad, rogó lacónicamente [su Saturnino Herrán]: “Abrazame, acaríciame”, y su ruego era obedecido como en las catacumbas.

Una bella dama, constelada de virtudes, le preguntó: “¿qué quieres?” Helado y pueril respondió desde su agonía: “Que te acuestes conmigo”. Ella, sin un titubeo, se metió en la cama (p. 254).

Aprovechándose del *alter ego* o *punching bag* grotesco que es Próspero Garduño, asienta una escena que condensa el conflicto:

“Quedaré sepultado y todas las mujeres de mi pueblo sentirán un poco viudas. Me echarán de menos los niños que en el ‘jardín chico’ se sentaban en la misma banca que yo, frente al Teatro Hinojosa. Eso será todo. Vale más la vida estéril que prolongar la corrupción más allá de nosotros. Que, como decía Thales, no queda línea nuestra. ¿Para qué abastecer el cementerio? Viviré esta hora de melodía, de calma y de luz, por mí y por mi decencia. Así la viviré con una intensidad incisiva, con la intensidad del que quiere vivir él solo la vida de su raza.”

Sonaban las doce. Próspero Garduño engreído con sus conclusiones estériles, regresaba a su casa; pero en la calle de Las Flores lo hizo vacilar una tapia en que se desbordaban fecundamente el verdor y las rosas de una huerta. Y en el atrio del santuario, la rama de las tres naranjas, verdes aún, asomaba su réplica fecunda. Y era también fecunda la réplica de algarabía de las niñas que salían de la escuela. Y en la plaza era fecunda la réplica de algunas madres jóvenes, que llevando a sus retoños en cochecillos se defendían del sol de junio con claras sombrillas en que jugaba la copia oscura de los ramajes. Y Próspero Garduño sintió que su pensamiento era doloroso junto a aquellas madres jóvenes que llevaban sombrillas (pp. 252 y ss.)

## LA RELIGIÓN: HETERONOMÍA Y GUADALUPANISMO

Dos o tres vertientes básicas aportará la instancia religiosa a RLV: un modelo de erotismo y erotización provisto por el código ritual católico; una breve serie de planteamientos éticos y morales, provistos por pasajes clave de la Biblia; una cierta idea de divinidad y de absoluto, y una relación crítica de toma y daca con el catolicismo popular mexicano.

A un siglo de haber nacido, para todos es notoria la fascinación de RLV por el aspecto formal-sensual-ornamental de la religión y la Iglesia católicas. Su obra entera es una vasta prueba de tal afirmación. Sacristán fallido y nostálgico de su oficio no realizado (“Yo, en realidad, me considero un sacristán fallido”) y seminarista con malos pensamientos –y con rima, Baudelaire y olfato–, sacerdote heterodoxo, réprobo impenitente, gozador de sus buenos remordimientos... el joven Ramón gustaba de adjudicarse atributos y figuraciones como los anteriores, desde su conducta social hasta su escritura siempre *confesional*. Fue un *snoob* de provincia, un pretendido dandy... católico. ¿Puede un dandy nacer en Tepetongo?<sup>3</sup>

No sólo en México sino en el panorama de las culturas y civilizaciones modernas de Occidente, RLV es, con Baudelaire claro, uno de los poetas laicos con mayor acopio intrínseco del *corpus* católico. Su vida y obra están deliberadamente proyectadas sobre tal código y nosotros no las podemos contemplar sino como una peculiar articulación bio-gráfica de jugar al catolicismo con la propia piel. Es su cuerpo quien atrae sobre sí al *corpus* católico. Su cuerpo espiritual y su cuerpo amoroso, su cuerpo –que es conducta, situación rotunda y actitud tomada–: su cuerpo de mexicano y de poeta, su cuerpo como encarnación de participar y observar el mundo exterior y la debacle política de aquellos años incomprensibles. Una vida cifrada desde el texto-matriz del catolicismo y del catolicismo a la mexicana. De nuevo, pues, constatar a RLV como el inventor de un modelo personal desde el que se impulsará su trayectoria, y que marcará al propio sujeto-objeto

<sup>3</sup> Cf. mi artículo hecho con Severino Salazar titulado, precisamente, “¿Puede un dandy nacer en Tepetongo?”; *La Jornada Libros*, núm. 178, en *La Jornada*, 11 de julio de 1988, pp. 5-6.

de tal operación modeladora como lo inconcluso, como lo irrealizable por más que permanentemente cercano y visible.

Hay en este poeta una agudísima capacidad de captar y aprovechar lo sensual del ritualismo católico. Un acarrear el agua a su molino del eterno femenino: todo lo sensual que extrae de la Iglesia es o se transforma en atributo erótico de la mujer. Perfumes, casullas, ritos, parábolas de bondad o crueldad con el prójimo, el sufrimiento y el sufrimiento –la Pasión– de Cristo, la complicada liturgia, las celebraciones especiales como Natividad y Semana Santa... todo es una abigarradísima arca bizantina que ofrece sus prendas, señuelos y tesoros para su incesante venatoria amorosa. Definitivamente, el catolicismo le importa en la medida que es un afluente destacado del gran río erótico de la vida.

Pero RLV no se salta a la torera el código ético de la religión que saquea. No puede, no podría. No es necesario. Si hay una erótica, también hay una ética católica. Aunque claro... de nuevo hará un abierto uso personal, una heteronomía de la ley. Aquí tampoco ataca el código preexistente sino que lo rearticula al interior de su deseo, de sus pulsiones y de sus convicciones personales y literarias. De esta forma nada lo distrae de su propia senda tenaz y produce un modelo ético en función complementaria de la base erótica.

El catolicismo aporta elementos para ampliar y madurar su conflicto de la búsqueda femenina (para ampliar y madurar: no para resolver): parábolas y ejemplos célebres realizados como textos de gran intensidad y estéticamente estructurados. Mencionemos los tópicos favoritos del sacristán fallido, aquellos que lo enloquecen y que ponen a delirar todo el sistema erótico-poético de su vida: la paradoja ética, de brutales consecuencias en la vida del feligrés; el reino inaccesible; el dolor heroico y silencioso (que acaso produce frutos en otra estación, en otro cielo); el deber filantrópico de mitigar del sufrimiento y la sed del otro –de quien sea–; la renuncia activa, o sea la auténtica resignación cristiana frente a los males de este mundo y ante la lejanía de los bienes que curarían o librarían de todo mal; el sacramento de la confesión con su eventual absolución de los pecados acompañada de una penitencia que al castigar redime; privilegiar al sacramento de la confesión por encima de los demás, incluyendo al de la comunión o bodas místicas con el objeto sagrado del deseo (Tántalo al fin sentándose a la mesa del Banquete para participar del

cuerpo y la sangre del Hijo). Esta rápida enumeración de los lugares del texto bíblico que RLV conquista indica la heteronomía que efectúa con gozosa deliberación. Tenemos, pues, a nuestro sacristán –como él quería– de entre los escritores católicos mexicanos –si sacristán es el custodio de los ornatos, atributos y símbolos de la Iglesia...–. Pues, en efecto, los sucesos capitales de su vida y literatura incorporan por principio elementos de catolicismo y acuden a la integración básica; intervienen en el diálogo –repercusión y respuesta– que el sujeto establece con el mundo y la carne.

Y de continuo se ejecuta una manipulación franca y osada de la instancia religiosa. Los elementos de ornato, atributos rituales y simbología sacra son moldeados –se me antoja– artesanalmente, como quien se fabrica con impunidad su propio retablo *naïv*, tan caro al catolicismo a la mexicana. Pienso que esta imagen es atinada: RLV configura como un juguetero religioso –retablo, ex voto, relicario– los hechos de su existencia. Hay en todos sus textos el ludismo barroco de que el establecimiento de la propia simbología fetichista sea uno de los sucesos admirables y prioritarios de la escritura. Ello sucede en el marco de la impunidad: uno podrá –y deberá– confesar sus faltas; de hecho esta obra está al servicio de la cruel exhibición de las “ofensas”, lista de “pecados” y “flores punitivas”... Sí, RLV se instala voluptuoso en el confesionario literario, en el hedonista recuento de los desfiguros de su corazón tan ameritado, pero como buen católico de rosario y Viernes Santo, jamás se le ocurrió que debía confesar el altarcito elaborado en casa, en la privacía: este poeta-cristiano (pero nunca poeta cristiano) se considera libre de ayuntar las piezas litúrgicas y profanas en la manera que su creatividad le dicte. Tal como el mejor barroco popular de nuestro continente: insólitos e irrepitibles encuentros de imágenes en la construcción del ex voto personal, el cual viene siendo la radical concreción de la vida interior del sujeto, su matriz textual, herético autorretrato del corazón agónico.

Pues, como el mejor obseso, RLV no tiene ojos más que para sí y cuando mira al exterior encuentra –según su gusto– que el mundo no es otra cosa que una máquina de espejos que le hace mirar de nueva cuenta y con la novedad del reflejo su interior; un interior alegorizado o figurado en una religión que no deja de aludir a su propia llaga... Así, al bagaje erótico y suntuario que aporta la liturgia católica, se une indisolublemente la ética de vivir según un Reino o Mujer que no es de

nuestro mundo... Y esa lejanía (siempre a la vista) del bien amoroso garantiza, ya se sabe, la dimensión erótica.

La "Semana Mayor" (remito al texto así titulado en MIN), por ejemplo, deja a RLV frente a su única obsesión. Matilde se llama aquí la mujer y sirve para aparecer en el recuerdo de una Semana Santa ya ida para siempre y en la cual él (morbosamente culpable) no la desposó, y se queda "En la Semana Mayor de tu destierro..." Pero ese tú queda vacío, es un pronombre en lugar de ninguna mujer; ella no escucha la confidencia/confesión, somos nosotros quienes nos ocupamos en leer el evangelio apócrifo del zacatecano. Donde otro profesional de la ausencia de la Mujer –marcado como poeta por ese acontecimiento– se queja irredento... y *enojando con importuno llanto al mundo todo*, RLV hace que su amante se resigne cristianamente: "Viernes Santo [...]: Me basta sentirme la última oveja en la penumbra de un Gólgota que ensalman las señoritas de voz de arcángel".

Tres textos ofrecen sus puntas para que hilemos la actitud frente al catolicismo popular mexicano. El natural elegante y exquisito del poeta y abogado zacatecano –afamado en ambos menesteres sociales– no es afín al abigarrado y siempre excesivo fanatismo de sus paisanos. Son barrocos o retorcidos o heterodoxos de muy diversas maneras. Mas el espacio abierto de su prosa no puede dejar de consignar esa discrepancia. No olvidemos que breve y todo, MIN es un libro que, en su naturaleza múltiple, sirve a diversos amos: uno de ellos es la crónica entendida como ejercicio literario de un observador de la cosa pública, de "nuestra dolorosa nacionalidad". MIN no sólo atiende las zozobras del corazón –de su corazón– sino de los desaguisados de la plaza pública, los verbaliza: cuerpo que es conciencia de palabras.

En este tenor, los dos párrafos de "El cofrade de San Miguel" dan cuenta de esta ruptura o desencuentro. A su noción decididamente refinada y ascética de un Cristo casi inmaculado aun en la agonía, "un Mesías lúcido, sin más sangre que el goterón del costado, el goterón fugitivo, granate de un utópico amor", el pópulo le sorraja el burdo, barroco por grotesco e irrefrenado, espectáculo de un Cristo chorreante... ¿a dónde podemos llegar con tal pueblo? –se duele este caballero entre líneas...

en el embrollo anímico del *Cofrade*, era preciso un Redentor víctima de todo, hasta lo soez. El pincel, implacablemente verídico, afrenta a una

cruz y la coloca en los hombros del modelo atáxico. Desilusión y quietud es el devoto, en cuya cabeza vendada la piedad no se ramifica en exigencias estéticas (p. 235).

También resalta su indiferencia y lejanía por una de las figuras básicas de la tradición religiosa mexicana, en donde confluyen –por si fuera poco– catolicismo y figura femenina: la Virgen de Guadalupe. Como que “la morena del Tepeyac” pertenece demasiado al código fogoso y fanático de un pueblo al que si RLV pertenecía, era por diferencia y oposición. Sólo la enorme discrepancia de sensibilidades le negó el acceso a la figura femenina más importante de la cultura nacional. Se comparte a marcha martillo la idea de una mujer (o una mujer-idea) que existe y nos corresponde porque no está, que está sin estar: su ausencia –la de la Guadalupana, la de Fuensanta– es lo que está de cuerpo entero con su querido impenitente (hijo, huérfano, réprobo y sacristán al mismo tiempo). Pero son muy otros los estilos de trovar y custodiar a la Dama. Esto, claro, es una punta muy distinta a la anterior en sus vínculos conflictivos con el catolicismo. Por un lado va, en su obra, la actitud de engullir y re-codificar la parafernalia de esta religión y, por otro, sus reflexiones y frialdad relativas al guadalupanismo. No hay una relación directa, ni mucho menos mecanizada; son dos afloramientos autónomos de la matriz simbolizante que es el escritor.

Fariseos y espíritus blandengues, no católicos: eso es el pueblo, la nación mexicana. Pérdida de lo sagrado y un remanente de lo burdo-fanático y, aun, de la apatía. “Nochebuena”:

Nuestras genuflexiones llevan la marca de lo utilitario, y encendemos las más selectas luces con el desprestigiado estilo del pobrete que, en el momento reglamentario, sube al altar a prender los cirios (p. 268).

¿A dónde se llega?, o aun más: ¿es posible iniciar cualquier marcha o cualquier proyecto colectivo cuando el cronista sólo puede reportar la pérdida de la Creencia (en la religión católica, en la idea vida de patria, en el vínculo amoroso, en lo que sea)?

Madame de Sevigné, refiriéndose a los célebres predicadores de su tiempo, que enaltecían la Semana Mayor, decía: “Yo he *honrado siempre las bellas Pasiones*”. Dudo que repitamos con verdad la frase, hablando de Pasiones o de pasiones (p. 267).

*And yet, and yet...* ¿desesperaciones aparentes y consuelos secretos? Retornemos al texto “La conquista” visto en nuestro apartado sobre la patria. El observador social ha de enfriar su ira, mesurar su indignada condena y reconocer que es un hecho que siempre se puede estar mucho peor –que ese dogma fatalista (u optimista) no falla–. La abulia y la apatía, por lo pronto, pueden aumentar. Persuadidos estamos “de que la médula de la patria es guadalupana”. Pues, “Hijos pródigos de una patria que ni siquiera sabemos definir, empezamos a observarla”. Y lo primero que se observa es su médula o coaligante católico... así y como se da: fanatizado y superficializante, más hijo de la superstición que de la reverencia hacia lo sagrado, cada vez más apático y con riesgo de debilitarse o borrar su sentido. Debemos conservar nuestro catolicismo a la mexicana, no podemos permitirnos el error de perder uno de los dos o tres huesos de nuestro temblequeante esqueleto. La “artista casi única” de nuestra dolorosa nacionalidad es la religiosa. México, por fortuna, es guadalupano:

Si por las Biblias en inglés dejara de serlo, la afinidad para la conquista se hallaría a punto. Las afinidades en un culto pedestre ahogarían la última flor de nuestro desnudo, desatando sobre el país, que fuera aventurero y dogmático, una tempestad de arena.

Nuestra sociedad, enferma de prosa, adolece del vicio consiguiente: lo comodino. Tal es, quizá, su vicio principal, explicación de casi todas sus desdichas. Complementarias de esa prosa comodina, las campanas callejeras de los Ejércitos de Salvación convergen al prurito de ir a los cielos con pasaje íntimo a la módica tarifa del mal gusto (p. 272 y ss.).

Quiero hacer una coda final a este inciso. Es patente que la mirada de RLV sobre su entorno es plural y compleja. No hay un dictamen sobre el asunto religioso o sobre el pueblo mexicano o sobre el guadalupanismo. Ellas, de por sí, son entidades entreveradas; ni la realidad ni su análisis las pueden disociar. RLV trató de mirar, y lo hizo con una nitidez pocas veces repetida; se arriesgó a sugerir desde el esguince de su escritura una senda provechosa entre los caminos cerrados o de prostitución segura.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Recordemos, para alimentar la imagen, la pluralidad en que se abre el término *esguince*: es el *movimiento ágil del cuerpo con que se evita la acometida de algo, un golpe o una calda*. Es un *giro hábil o ingenioso en la conversación*. Es *gesto o movimiento del cuerpo con que se muestra disgusto o desdén*. Y entonces, como sabemos: *torcedura de un*

Al pueblo lo que es del pueblo en este tapiz de todos de cinco pedazos. Su Dama del Tepeyac, que mucho peor estará el rebaño sin ella. RLV es capaz de poner igual énfasis y agudeza para anotar lo soez del fanatismo populachero y sus peligros que su carácter de necesidad social positiva; igual lucidez visceral para consignar la distancia insalvable que a él lo separa. Nunca la misma forma de concebir a la Mujer ni a la patria ni al catolicismo, a sabiendas –y saber esto es doloroso, es un secreto heroico– de que se trata del mismo tipo de enamoramiento, del mismo país y de la misma religión. Por ello, si en términos colectivos hay, tiene que haber y está a la vista, una luz entre nudos y enredos, también la habrá, aunque otra, para el culto individualista. Un faro habrá –secreto y majestuoso– en algún alejado recodo del camino que toma la procesión fanática, pero que ilumina la marcha –la construye y se yergue para todos.

No tenemos delicias sino menesteres. Felizmente, no todos los espíritus hanse tornado rutinarios. ¿En qué latitud morará el anacrónico vigía? El mar lo sabe. Nosotros contentémonos con la seguridad de que alguien vela. Alguien suple a las turbas aritméticas. Alguien interesa las válvulas de su corazón en los destinos que penden de Belén. En alguna quiebra hay algún pastor atento a la embajada angélica que trae paz a la tierra (p. 268).

### LA INTIMIDAD: EL DESPOJO DE MI NAUFRAGIO

La queja más difícil de ceñir en el extenso recuento de carencias de RLV es su propia intimidad. De los asuntos patria, amor, mujer, vejez, decrepitud, religiosidad y religión podemos ubicar no sin mucha dificultad el disgusto, la distancia velardiana. (*Esguince*: la distancia que no acaba de ser fractura.) ¿Pero de qué se inconforma cuando su prosa lo hace mirarse a sí mismo?, ¿de qué es cuerpo prosaico? Creo que no estoy haciendo una *petición de principio* artera: RLV se decepciona enérgicamente de sí mismo cuando las palabras lo inquietan.

*miembro, que produce distensión de una articulación. Es la distensión de la articulación. Todo esto lo tengo en la mano gracias a María Moliner, y Joan Corominas viaja de la patología médica a la filología para remontarse a la utópica presencia del latín vulgar. EXQUINTARE: partir en cinco pedazos.*

El retrato que de sí obtiene incluye un primer y no tan externo perfil: adusto, lejano, melancólico; un hombre culto, elegante y silencioso que mira cómo todo padece un proceso continuo de desgaste y empobrecimiento moral y existencial. Así vemos que el zacatecano mira los asuntos del mundo en que vive *velis nolis*. *Somos aquello que le falta a nuestra vida...* y algo más, claro: la *actitud* con que vivimos la mutilación que no cesa. Mapa de carencias y enérgica ascensis que sublima mediante la renuncia antes que ser arrebatado del bien deseado, y mediante la operación de hacer poesía (con carne, mundo y diablo, con Tentaciones y Deseos, con cuerpo y alma, con obra y vida): la “Obra maestra” de la renuncia al mundo, fruto de la esterilidad o antisepsia al entrar en contacto con el sucio muñón de la realidad. “Hundido en el mar del trato humano, te afanabas porque tu fibra sentimental no se gastase en él...” le dice que en su “diatriba” a Zinganol –*alter ego*, espejo esperpéntico y cruel caricatura, Mr. Hyde del abogado poeta Ramón Modesto López Velarde Berumen. (¿Y cuántos de sus amigos, de sus contertulios y parientes, sospechaban siquiera todo lo que se cifraba en el pliego castigado que era el ánimo de este sujeto?)

Lo primero, pues, que es la intimidad del poeta es la resta incesante, demoniaca, de las experiencias fallidas sobre los asuntos ya desglosados. Vivir como un saqueo continuo: tristeza, amargor e inconformidad. Inconformidad aun consigo mismo por no querer ser otra cosa que el espacio abierto del saqueo. Por momentos quisiera ser más romo y conformarse con el entorno fariseo que sus vecinos viven sin mayor alarma; buenos burgueses o pueblo fanatizado y manipulable, hombres y mujeres, disciplinadas hormigas del vasto aparato social tan maltrecho y deficiente... y con todo funcional. RLV sabe que su conflicto –paladeado como pecado– es no funcionar en el cuerpo colectivo; ser una torcedura, un esguince notorio. Vive su desajuste como mexicano, como novio, como católico, como ciudadano común y corriente.

Desde este nudo no resuelto, MIN reporta simultáneamente y de un modo confundido, el remordimiento de ser distinto (paria, hijo pródigo, poeta antisocial, donjuan velado) y el rabioso ensañamiento de seguir siéndolo y así propugnar por una forma de vida que se pretende lúcida. MIN confiesa abiertamente los espacios que RLV busca y crea para continuar viviendo en su identidad. Identidad

contradictoria desde la raíz, por anticipado insatisfecha y anhelante. Mas el espacio para estar ahí, a disposición de la existencia (y *existir* puede ser, etimológicamente, *estar sentado afuera*), a disposición del mundo, no puede ser un claustro impermeable al exterior. Todo espacio es una plaza, un comercio con lo de afuera. Los territorios de contacto e intercambio de RLV se delimitan por el anhelo sostenido del pasado: aquel lugar, aquella época de la primera adolescencia –probablemente– en que el enlace se distendió. La conciencia se vuelve memoria dolida del imposible reencuentro; a cambio se obtiene el saldo angustiado del retorno maléfico: el tiempo pasado es un lugar abolido, aunque la misma plaza de la infancia permanezca en Jerez. *Hoy es saber que el daño está hecho; aceptarlo; escribir con esto a cuestas*. No escribir nada que no lleve esta inscripción, íntima rúbrica del corazón y la plaza.

La escritura tantálica hace su obra maestra (*no intentar ningún ejercicio de la pluma que no sea una obra maestra*, diría obra tumba, otra escritura sin sosiego en 1944): su esfuerzo contracorriente que empieza todos los días es la firma que pasa de texto a texto. “Mi primer soneto” se análoga a “mi primera lágrima”, miembros equivalentes de la misma ecuación literaria. Tristeza y ascesis, renuncia y naufragio como hechos positivos; derelictos y trofeos. Los poemas son el resultado, la prosa permite observar al hombre deviniendo continuamente poeta (es decir, sujeto de su obra y de su vida, por encima de ser víctima ora inconsciente o autolastimera), hacer de las lágrimas poemas que son lágrimas:

Quando yo versificaba y gemía infantilmente bajo aquellas frondas, todavía no sospechaba que había de escribir la confesión que más o menos reza así: “Mi vida es una sorda batalla entre el criterio pesimista y la gracia de Eva. Una batalla silenciosa y sin cuartel entre las unidades del ejército femenino y las conclusiones de esterilidad. De una parte, la tesis reseca. De otra, las cabelleras vertiginosas dignas de que nos ahorcásemos en ellas en esos momentos en que la intensidad de la vida coincide con la intensidad de la muerte; los pechos que avanzan y retroceden, retroceden y avanzan como las olas inexorables de una playa metódica; las bocas de frágil apariencia y cruel designio; las rodillas que se estrechan en una premeditación estratégica; los pies que se cruzan y que torturan, como torturaría a un marino con urgencia de desembarcar, el cabo trigueño o rosado de un continente prohibido.”

No, yo no sospechaba llegar a decir tal cosa. Mi tristeza, aunque

tumultuaria, era simple como la conciencia de las vírgenes que comulgan al alba y después de comulgar rezan dos horas, y después de rezar dos horas, al volver a su casa, beben agua por un laudable escrúpulo. Mi primer soneto no miró venir el cortejo vivido de los goces materiales, ni mi primera lágrima vio dibujarse en lontananza la confortante silueta de Epicuro. ¿Qué pensarían álamos y fresnos si descubriesen, en el rostro de su habitual visitante de aquella época, las huellas del placer?

Hoy mi tristeza no es tumulto, sino profundidad. No tormenta cuyos riesgos pueden eludirse, sino despojo inviolable y permanente del naufragio (p. 236).

Esta joya que acabo de citar es uno de los brillantes de más peso y más rico en facetas de toda la producción del autor. “Fresnos y álamos” es la nítida exhibición de los asuntos vitales armoniosamente trabados con su “elaboración” literaria; el suceso estético y su proceso de sublimación no empiezan en las palabras que se sueltan al papel sino en la cadena de gestos marcados, uno a uno, por esa identidad. El texto es la publicación póstuma. El punto de apoyo es el retorno a la tierra nativa; está tratado en forma visual, plástica y propicia algo por completo sutil y refinado: la elegancia cromática se acompaña de algo más que RLV mirándose a sí mismo cuando regresa a la Plaza de Armas de su tierra; es, en cambio, la conciencia desdoblándose sobre sí y arrojando toda su luz sobre la persona interior. La conciencia velardiana recoge su imagen del espejo que es ella misma en la voluta anterior de su vida. Y lo que ese espejo destaca son los temas de la persona trabados por la palabra. Hay, pues, un sujeto viviéndose como conciencia, como espejo verbal de la propia intimidad. Su obra maestra es esta sutileza. La figura que aparece es nítida y al tiempo críptica; transparentemente cifrada sobre sí misma, sobre su brillo. Nos deja mirándola.

El texto anterior efectivamente existe. La obra “adolescente” se titula “Clara Nevares” (DON), apareció en *El Nacional Bisemanal* el 22 de diciembre de 1915 (es decir, seis años antes) y es uno de los ejercicios más exitosos de aquella época de búsqueda de armonizar el fuego lírico que impulsa sus metáforas con la desencantada reflexión subjetiva que jala el freno. El resultado es, como en el RLV maduro, un dilema tenso, no resuelto entre desear la cópula y el romance y rehuir las obligaciones del matrimonio y las cuotas de rutina. La salida, entonces como ahora, es una entrevisión del futuro: otro se casará con

ella y “hará desapacibles madrigales y feas prosas” y él cosechará los dones inciertos del poema: dones que, como un péndulo riguroso, en algún momento lo mitigarán de su no desposamiento con ella y en otro servirán de cruel recordatorio de la vida no consumada. En “Clara Nevares” el autor desarrolla adecuadamente su doble tono lírico de las prosas: parrafadas metafóricas para crear al hechizante personaje femenino y parrafadas analítico-confesionales donde atrapa y exhibe su yo. La encrucijada de Fausto, según la retoma RLV, queda ya concretada y no sólo “prefigurada” en la “Clara Nevares” de 1915. Su prosa sabe ya que ha rubricado el pacto: reprimir el primer impulso vital, diferir el deseo a cambio de la poesía; desangrar lentamente el corazón para que con esa tinta como cuerpo surja *la verdadera obra maestra del hijo que no he tenido*.

Quiero subrayar, en el texto de 1921, la rancia oposición entre la proliferante vida de la cabellera femenina y la estéril, pesimista, reseca tesis velardiana. Querer vivir así. Fincar la vida en ello. Y la otra nota: el paso de un estilo a otro: de un primer poeta –joven– aglutinante y filigranesco a otro más parco y solemne. Hay la rareza de que el estadio desde el que opera el segundo, desde el que revisa no sólo su vieja Plaza de Armas sino su viejo estilo de las viejas cuitas, no intente en ningún momento anular a su hermano anterior. En el segundo texto ambos estilos son excelentes: es el exceso de dominar dos estilos: uno en el primer naufragio y otro en el inicio de la resaca crepuscular. El segundo poeta no parodia ni destruye al primero, prodigio de la doble madurez, pues la segunda sabe llamar –citar– a la primera al interior de su propio discurso, dejándola tomar todo su aliento con esos pechos, los pechos que avanzan y retroceden, retroceden y avanzan como las olas inexorables de una playa metódica, con toda la suntuosidad adjetival parando en la eufonía del esdrújulo.

Cuando miramos a RLV regresando a sus fresnos y álamos para citarse a sí mismo en la playa de su prosa, corroboramos la unión entre “lo vivido” y “lo dicho”; *un hombre en la empresa de vivir diciéndose a sí mismo*. La serenidad del segundo estilo proclama la obra maestra. *Pues sólo hay obras maestras*.

Otro espejo es el cuenco de las palabras son Zinganol y Próspero Garduño. Autocaricaturistas bestiales. Retrato más que irónico, cruel, burlesco y deformado del hombre que está dentro. Frente a ambos esperpentos y *punching bags* hay un encarnizado (auto)reclamo por la

elección erótica. Aquí, la evidencia hasta el colmo de que su demiurgo todo lo entiende, todo le interesa y todo lo vive desde el yo erótico y erotizable. Orientación erótica en el mundo y la búsqueda de Mujer como tarea esencial; no hay otra liga con el mundo exterior ni importa de otra forma la identidad. ¿La escritura? de cabo a rabo y por donde se le mire, un espacio: el espacio para que eso que se vive alcance, según el ejemplo de la bola de nieve en su vértigo, su dimensión final, expandiéndose y apretándose a la vez. La experiencia contradictoria del Eros es la culpa y la justificación de existir. Así se puede decir del pelele Zinganol: “Una de las excepciones de su pesimismo era el amor”. Pero también es el nudo que no permite que la vida fluya: Próspero Garduño (el otro maniquí angustiadamente cómico) es culpable de esterilidad por no casarse con ninguna de las mujeres que transitan por la reiterada, obsesiva más que utópica, Plaza de Armas. “Vale más la vida estéril que prolongar la corrupción más allá de nosotros”, hace decir el demiurgo al gólem solterón... para después condenarlo (y dejarnos preguntando en silencio hasta dónde se quiere abarcar con la condena): su Eros como una enajenación del gran flujo común, aun si la efusión colectiva sea un mero aguachirle:

Sonaban las doce, Próspero Garduño, engraido con sus conclusiones estériles, regresaba a su casa; pero en la calle de las Flores lo hizo vacilar una tapia en que se desbordan fecundamente el verdor y las rosas de una huerta. Y en el atrio del santuario, la rama de las tres naranjas, verdes aún, asomaba su réplica fecunda. Y era también fecunda la réplica de algarabía de las niñas que salían de la escuela. Y en la plaza era fecunda la réplica, de algunas madres jóvenes, que llevando a sus retoños en cochecillos se defendían del sol de junio con claras sombrillas en que jugaba la copia oscura de los ramajes. Y Próspero Garduño sintió que su pensamiento era doloroso junto a aquellas madres jóvenes que llevaban sombrillas (p. 253).

La erótica de RLV es la matriz de una metafísica y de una ética efectivas. Patético y arrogante, el autor se define en su paradoja: “Soy un poco más fuerte que mi creencia y mi incredulidad, y por tener ambas el semblante del cero, puedo así declararlo conservándome humilde”. Eros inconsumable que produce una angustia silenciosa y solitaria, depurada por el acto positivo de la renuncia a los roles sociales que lo enfrentan sin ninguna mediación a su callejón nocturno. La otra arista de su actitud-respuesta es el imaginario

provocando las figuras y escenas que lo dicen –mucho más de lo que lo engañaran por el consuelo idílico y acrítico.

Las figuras de Tántalo y Sísifo –análogas entre sí– que insisto en usar para estar en la cercanía de RLV quedan corroboradas e impulsadas: “Zinganol estaba abrazado al amor como al pico de una montaña”. La doble escritura de RLV (poesía, prosa) no es sino constancia descarnada y respuesta sostenida al Eros perdido en el laberinto del mundo (de un mundo) cuya consigna es carcomer los cuerpos y erosionar las actitudes. Escribir es un acto de la existencia: “merecen las letras considerarse como una filosofía en acción”.

### III

La ruta de quejas que MIN permite seguir conduce, conforme nos acercamos a la intimidad como espacio de carencias e inconformaciones, a la respuesta que RLV enfrenta al panorama de su vida. Libro complejo en los diversos niveles que se sedimentan, que se yuxtaponen horizontalmente, MIN deja leer más sobre el poeta de lo que hace la poesía. Ésta podrá no deponer el tono confesional, la actitud dolidas y la constancia del Eros extraviado, pero por encima de todo su razón de ser es construir con esos materiales la obra maestra. Tal es el sentido (“metafísico”) del ejercicio del poema.

MIN es un recorrido moroso por las plazas del mundo en que RLV se extravía. Acoge crónicas que son crítica y análisis de todos los asuntos que le significan un desencuentro profundo. Constancia, análisis y juicio evaluativo: primera capa ya por sí misma múltiple de un libro complejo. La siguiente es la incisión personal; RLV como individuo afectado por los fenómenos colectivos, y desde aquí el libro desplegándose, proliferando como bitácora de naufragios y zozobras. Mas a todo ello –lo sabemos– habrá de imponerse el sujeto humano desde su primera tristeza jerezana, y se ha de imponer en tanto poeta: el alter ego de Zinganol haciendo poesía en el pico de la misma montaña, el pequeño demiurgo de Próspero Garduño engendrando la otra vida en el escritorio nocturno del soltero. Este es el tercer nivel. Y los tres aparecen en su identidad propia al tiempo que están deliberadamente entrelazados en la superficie horizontal del texto.

Esto es lo que sucede en la deliberación minuciosa de MIN, el único libro de prosa provocado por el autor como hecho total.

El libro, entonces, produce desde su identidad querida textos que bien podemos observar como muestras extraídas de cada una de las diversas capas del tejido, y otros que serán ejemplo proverbial de la resultante. “Novedad de la patria” y “La conquista” son reflexiones sobre lo social y lo religioso; “La última flecha” sobre la carcoma del tiempo; “Mi pecado”, “Semana Mayor”, “Lo soez”, “Eva”, entre otros y sin ser asunto exclusivo, abordan el sujeto femenino; “Fresnos y álamos”, “La necesidad de Zinganol”, “La flor punitiva”, “Metafísica”, “Meditación en la Alameda” son por diversas vías la mirada introspectiva, el desnudo de las palabras; la “Oración fúnebre” a Herrán, “Urueta”, “Dalila” (sobre la cantante Gabriela Bezanson), “El bailarín” van retratando intermitentemente el tipo de artista que imanta a RLV.

Cada texto, por supuesto, da cabida a su tema y propicia la posición del autor. Creo que no se ha mencionado la pertinencia intrínseca de un modelo bíblico de escritura en relación con estas prosas: *la parábola*. No se forzarán mucho las cosas si intentamos acercar ese patrón de escritura a nuestro libro. No son lo mismo, estrictamente, pero en ambos casos hay como “desenlace” un mensaje-actitud que viene al cabo de un breve ejemplo relacionado al asunto en cuestión; ejemplo que es un caso privilegiado que representa en su complejidad el conflicto base. Se establece, pues, una relación estructuralmente compleja: por un lado, de lo concreto a lo general, del caso a la ley, y que se finca en el educar divirtiendo con una pequeña historia amena; junto hay un segundo tipo de relación: la analogía estrictamente representacional donde *esto es a aquello* (y que, dadas la temática y la complejidad ética, se rebasa el enlace biunívoco). El autor es un *moralista* en el buen sentido. Sabe que lo suyo es contar con brevedad, pero sin anular detalle. A lo largo de la viñeta se desliza la exégesis; conforme el relato avanza, ésta cobra presencia hasta acabar ocupando el espacio entero de las últimas líneas: la moraleja. El asunto queda mencionado, se le ha ejemplificado críticamente, el autor asume claramente su posición y todo es parte integral del mismo proceso verbal: la escritura como reflexión y *poiesis*; especulación ética, riesgo metafísico y búsqueda literaria. Eso es, creo, lo que tienen en común ambos modelos de escritura. Por supuesto que en RLV varios

de los textos armonizan a tal grado su diversidad que emergen como impecables poemas en prosa necesariamente nativos de este libro: “Obra maestra”, claro, y “El bailarín”, “Eva” y “Fresnos y álamos”, para mencionar otros tres más.

#### IV

La *respuesta* última de RLV es directa y escueta, toda su vida y todos los textos la muestran con franqueza. Elegir el arte y una poética como orientación moral, política y existencial. La decisión brutal de enajenarse de los ciclos fértiles –productivos o reproductivos–, la traición y el rechazo a los modos, modelos y conductas de la colectividad real, todo tiene una sola justificación: lo conducente frente a los procesos re-productores de la *esterilidad de hecho* del mundo exterior es hacerse a un lado. *Doloroso* es el calificativo recurrente cuando se miran los conflictos (aunque luego la vida toda le merecerá un solo adjetivo: *el de formidable*). “Eso”, se duele, no es ni puede ser catolicismo sino su empobrecimiento; “eso”: no es el amor ni la erotización sino el calculado duelo de seductores mezquinos contra Dalilas domésticas a la caza de su víctima, y lo que surge de su ayuntamiento, cuando se casan, son nuevas criaturas degradadas; no creemos en realidad que una patria pueda sustentarse en dos o tres ideologemas tan burdos, vulgares y huecos... el que todo eso funcione como la realidad, como el pan común es... *soez* –el otro marbete doloroso que brota de sus labios.

Frente al panorama moral de los hechos surge la *utópica*, la creación posible de un espacio abierto que sea congruente, homogéneo y verdaderamente fértil. *Hay que crear el mundo en su nuevo imaginario*. Esa es la “Novedad de la patria” que él se adelanta a procrear mientras la va profetizando, con la esperanza que yace al fondo de su convicción de Sísifo de colocar la piedra fundacional del primer poema en la punta de la montaña. El país futuro, la nación íntima a la que se vuelve por amor... y por pobreza (*pobreza* voluntaria de las “riquezas” del mundo de acá abajo). Pero la conciencia no depuesta de que es *una tierra necesariamente futura* obliga a aceptar, a decir, que es un proyecto de nación y una nación que por ahora sólo se empieza a fundar en sus ideas y en su imaginario: es una *utópica*; un espacio

futuro-inexistente, un modelo que aceptamos con el deseo y no con la verificación. El evangelio es el libro del deseo fundando el porvenir, inmolándose como presente. El cuerpo de hoy, pero como será mañana. Esplendor no en la hierba sino en las palabras.

Visto de otra forma, pues son dos decisiones concomitantes que sólo la mirada no atemporal de la razón logra partir, el arte *sucede* cuando RLV vuelve la vista a la patria real y no a la anhelada: la decisión de ser productivo en otro terreno, de ser miembro fértil de otra nación: el arte. Quien exige la esterilidad es la patria vieja (en sus espacios social, amoroso, familiar, religioso y mexicano). Como el mulo de Lezama Lima, la creación de este poeta, de este hijo del país, es su paso en el abismo, poner una cruz sobre el vacío con su carne, al fondo intocado del precipicio por el que todo se nos desbarranca día a día. Exigirse cruzar esa tierra definitivamente inhóspita y dejar sembrado, mediante su paso doloroso, el árbol de la creación del poema... engendrado por el abismo y por el acto de cruzarlo.

“El bailarín [el artista en nuestra lectura ampliada] comienza en sí mismo y concluye en sí mismo, con la autonomía de una moneda o de un dado. Su alma es paralela de su cuerpo...” “*El bailarín está endiosado en su propia infecundidad...*” *Endiosamiento* prometeico de quien acepta de por vida tener el remordimiento (“Mi pecado”) de enajenarse conscientemente de los ciclos colectivos y crear en un terreno extrañado de la patria común (con su erotismo, su poética, su idea de nación y de catolicismo).

Contradictoria relación suspendida de esterilidad y fertilidad. Con la única musa y puerto de abasto y arribo que es la angustia solitaria. La poesía como un canto en el vacío propiciándose una *utópica*, un imaginario irrealizable. La poesía como una (lezamiana) *resistencia* al movimiento pues el movimiento es erosión. *Resistirse* al mundo, al tiempo, a la vejez, al matrimonio. Acto bestial por angélico de vaciarse del mundo; *ser poeta es ser puro*. Resistente a la corrosión, estéril al mundo, metálico. Gabriela Bezanson es ejemplo, con su canto, de la armonía que no nos pertenece; armonía en verdad pitagórica que se logra al excluir los chirridos del mundo. No el kafkiano canto de Josefina que sin deponer logra consagrar lo que todos los ratones hacemos naturalmente todos los días, sino lo que se canta en las remotas esferas que están más allá de los malos olores de este mundo.

El arte es una operación sagrada, ubicada en lo alto de la Tierra,

donde el cosmos es arquetipo de sí mismo... “*Todo es arcano; arcana también la facultad estética de desencadenar las cuestiones más encarnizadas.*” Sólo el *desencarnamiento* nos exonera del gusano de lo soez que roe las entrañas (cf. “*Caro data vermibus*”) del Burgués, del Filósofo y de la Mujer: sólo al margen angustiado del mundo vivo (es decir: en enloquecida descomposición sin fin) puede el canto, la danza, el poema alcanzar su armonía posible. El poema es el canto que gira solitario sobre sí mismo, sublimando el carbón, haciéndose diamante; se modela a sí mismo su imagen, su semejanza, con la pureza en el espacio vaciado del cosmos. No hay himeneo con el mundo sino castidad contra-natura. La vida como la agonía sin fin del soltero del mundo.

Ahí la rabia, la bestial y certera ironía de RLV contra todo lo degenerado, contra todas las manifestaciones del Tiempo. Ya nadie honra la Pasión ni las pasiones. Nadie –salvo el artista– es sumiso y altivo como aquel Dandolo Dux de Venecia, “El Perro”, dos veces traído a las páginas de MIN con igual admiración, que es capaz de rogar al Papa de rodillas porque levante la excomunión impuesta a Venecia... ya nadie es sumiso y altivo para abogar con toda energía por su dolorosa nacionalidad.

Sólo lo bello (ser su oficiante) reivindica la Soledad y se impone a la corrupción. *La poesía es el despojo hecho a lo que de todo nos despoja.* “Las larvas somos incapaces de vivir en serio, porque pertenecemos al melodrama. Y mi ditirambo, ¡oh bailarín!, es el fervor de un lego que no sabe bailar.” *¿Existe otra cosa en López Velarde que la más feroz y encarnizada ascesis?*

Hoy mi tristeza no es tumulto, sino profundidad. No tormenta cuyos riesgos puedan eludirse, sino despojo inviolable y permanente del naufragio (p. 236).

V

RLV es la historia de una descolocación. Por supuesto que para darse es menester que el desajuste provenga en buena medida del exterior. RLV hace la poesía animada de las diversas debacles que conoció un país

en el cambio del siglo; mismas que nosotros estamos capacitados para contemplar como reajustes sociales conducidos por la clase burguesa y que abrieron con violencia la zanja que conduce al moderno México. Por ejemplo: la exigencia de una nueva noción del Presidente (que a la postre será igual de omnipotente pero derrocable constitucionalmente cada cuatro y luego cada seis años); una nueva manera de entender y practicar la explotación del campo y del campesino; de “dialogar” con la inversión extranjera; una redefinición del contacto campo-ciudad, que entre otras es la pugna económica entre agricultura y arranque industrial; nueva toma de posiciones entre el grupo capitalista y el Estado... En fin, todos los puntos delicados que condujeron a la crisis armada, política y económica con que el país ingresó al siglo xx. Todo lo cual coincidió dramáticamente con otra serie, igual de aguda, de conflictos: el modelo nacional porfirista se quiebra en el momento en que RLV va transitando por la adolescencia y juventud; su natural melancólico se alimenta por el hecho de que cuando él se percató ya ha abandonado el territorio nativo.

Para él, tomar conciencia es sinónimo de ir aceptando que Jerez más que un lugar es una condición de vida, una noción de mundo y de familia que pertenecen al pasado. La conciencia mira al pasado que todavía tiembla de vida (ahora tiene 12 años y vive en la capital del estado; ahora cumple 14 y lo trasladan, con todo y familia errante, a Aguascalientes...). Ya nunca más se detendrá en un solo sitio... Intermitentemente, como señalando el viejo Norte, sus textos insistirán en que el espacio de referencia sea y siga siendo Jerez. Cada retorno de breves días asegura el *shock* del desarraigo y del desconocimiento: el pueblo porfiriano no existe más, no para él. A ello se añadirá su noción irrealizable de la mujer y de la cópula amorosa. Todo adquiere el tinte del sordo jaloneo entre el ideal de permanencia (una configuración estática) y la conciencia de que vivir es experimentar desarraigos y dislocamientos. Cierta concepto del tiempo se hace fundamental en la construcción de este individuo: la implacable flecha de Zenón que avanza al precipicio de la muerte. Al poeta corresponde el secreto heroísmo de padecerlo conscientemente. Y de actuar como si él provocara esa ley “desempeñando, en un solo acto, el flechador y la víctima”.

Es el objetivo de inventarse una poética con los ineludibles traumatismos de la historia colectiva y de la trayectoria y pulsiones

personales. Así, la serie traumática de usurpaciones, invasiones, traiciones y sinsentidos que seguramente fue para su generación la historia social se alía al hecho de que tener sensibilidad poética quiera decir contemplar el carácter irrealizable del deseo y de los anhelos. Los espacios queridos son propiedad del pasado; la Mujer es una conciencia del deterioro que el tiempo impone a la Belleza (*el gusano de lo soez*) y de que el amor consiste en la no consumación de los amantes, no bajo los modelos que el entorno ofrece. La poesía es aquello que surge de este acto reflexivo, su simbolización. Y como otro modo de ponerse en jaque, el autor permite que las palabras apunten a lo que su deseo y angustia, vueltos campo imaginario, miran como situación idílica: el artista impulsándose con tal fuerza de su propia *poiesis* que logra saltar por encima del tiempo y suspenderse ahí, inefable. Es el tiempo embriagador y mínimo de la experiencia estética: “El bailarín” inmóvil en su vuelo.

Hay un pacto que se rotula con el arte-Mefisto: es decir, un arte demoníaco como atopía de la naturaleza, artificio autodeterminado, volición al margen de natura. El sexo, desde aquí, obtiene su erotización en tanto transgresión de toda posibilidad normativizadora. Atrozmente, hay un solo *canon*, donde los diversos imperativos morales, biológicos y sociales se concatenan: la Familia. El sexo al pasar por ella queda sancionado por la legitimidad y fidelidad inherentes a la moral católica, por el curso “natural” asignado a la cópula (ahí donde “natural” es una imagen ideológica), por la productividad cívica encaminada a mantener a sus huéspedes como fábrica obediente de sí mismos.

Frente a todo esto el sujeto RLV se plantea como espacio de encuentro de los principales conflictos en que esa sociedad se atoraba. (Y se asfixiaba: la esclerosis ideológica no permitía que la imaginación tanteara otras vías.) RLV es el nudo ciego —el candado exasperado en su propio cierre— de los conflictos primarios de una comunidad, los ata como expresiones simbólicas. Hablo de conflictos primarios en dos sentidos: 1) son irreductibles. Proviengan del área que provengan (dilemas de participación política; de ubicación dentro de una idea de nación y dentro de una sociedad en crisis; dilemas de conducta sexual e ideales amorosos; dilemas con la propia intimidad y con la noción de pérdida), vengan de donde vengan pues, son problemas que no podemos insertar en otro conflicto, por más que

todo acontecimiento humano pueda remitirse a estructuraciones más amplias. Estos conflictos *son*: son ellos quienes definen al sujeto, sería injusto que el intérprete los redujera o transfiriera: estaría hablando de otro sujeto. 2) Por su parte, el individuo los vive como angustias básicas. Son las columnas de Hércules que resguardan (mejor: *anuncian*) las cuestiones sin solución en las que su vida diaria se insatisface, se desbarranca, y donde el yo se intuye como un oscuro vacío. Vacío *edípico* acaso: el rey cae en su ceguera una vez que se ha acercado –como quería su poética temerosidad– al conocimiento de su identidad profunda: trauma, crimen y peste. El sujeto se contempla como caverna oscura de sí mismo: *no soy sino los conflictos que indisociablemente se atan en mí. ¿No es toda la prosa de RLV la tenaz y morbosa repetición de este hallazgo, de esta impenitencia?* 3) Por tanto, cuando el sujeto en crisis que hurgamos es un escritor, hemos de aceptar un corolario directo: en su propia obra tales cuestiones aparecen claras y distintas, primarias. De hecho, el candado se cierra (o se vuelve a cerrar; segunda vuelta de la llave rigurosa ya echada a andar por la vida extraliteraria) cuando la producción estética se conforma en tanto simbolización verbal de ese nudo con todos sus integrantes. La simbolización inherente al acto estético, por su lado, “reviste” –vuelve a vestir– las cuestiones primarias: se les da una presencia y desarrollo ficcionales; el autor se desdobra y cada texto suyo, del género que sea, no está exento en alto grado del fenómeno de *novelización*: la ideación de una anécdota ficticia desde la cual arranca la primera frase efectiva. Ejemplifiquemos con dos arranques célebres, uno de poesía (en verso) y el otro de prosa, ambos postulan su novela: “Yo tuve, en tierra adentro, una novia muy pobre:/ ojos inusitados de sulfato de cobre./ Llamábase María...” (“No me condenes...”) Y “El tigre medirá un metro. Su jaula tendrá algo más de un metro cuadrado. La fiera no se da punto de reposo. Judío errante sobre sí mismo...” (“Obra maestra”). Pero este germen novelesco es, lo sabemos, la parábola que vuelve a llevar, como los ocho infinitos del tigre, al corazón; el nódulo narrativo emblematiza directamente los elementos del conflicto básico. Mefisto se cobra así la leve engañifa que intenta el poeta: le obsequia el espejo maléfico de sus propias palabras. El autor sabe que está condenado a nunca escribir de otra cosa que del desbarrancamiento de su vida en el vacío que porta consigo; no otra cosa simbolizan –no para él– las palabras.

Esta obra, como todas las que se logran, es consciente del proceso anterior. Asume y comunica a su autor un carácter trágico, pues una vez activado, es un conocimiento inevitable e irreversible, y trágico también por versar sobre un vacío o conflicto irresoluble. El nudo ciego de RLV es no una tragedia completa –no hay desarrollo– sino una instancia trágica, *una experiencia radical de lo irresoluble como constituyente básico del sujeto*. El sujeto del que hablo consolida su identidad: es el yo literario, verbalizador, el hombre-palabras.

RLV sabe que es él quien trae en su propia espalda el carcaj con las flechas que son él mismo, sus huesos desgajados, que él las arroja (ser el arco y la flecha como quería Heráclito), que en su caso ser víctima y sujeto es lo mismo: él es la venatoria. Podemos abstraer, extraerle, las flechas y clasificarlas como quien juega morbosamente a extirpárselas del lomo herido para incorporarlas a la más civilizada y morbosa de las necropsias. Pero el minucioso diagnóstico no se apartará de la primera impresión: todas ellas son concomitantes; se aliaron para dar vida y muerte a un cierto individuo que no es sino el espacio delimitado por ellas en su ejercicio de puntería.



## LA POLÉMICA DEL MERIDIANO INTELECTUAL DE HISPANOAMÉRICA



Matías Barchino Pérez

**E**l reciente libro de Jorge Schwartz (1991) sobre las vanguardias literarias hispanoamericanas nos ha recordado un episodio significativo en lo referente a las relaciones culturales y literarias entre España e Hispanoamérica, se trata de la polémica sobre lo que se llamó “el meridiano intelectual de Hispanoamérica”. Tal polémica constituye uno más de los conflictos que, desde su independencia política, los países hispanoamericanos sostuvieron con la antigua metrópoli en busca de una completa independencia cultural. Lo más sobresaliente de esta polémica es la existencia en ese momento, tanto en España como en América, de una tendencia cosmopolita derivada del movimiento vanguardista internacional, que contrasta con el cariz nacionalista e incluso con la postura neocolonialista que se observa en algunas de las opiniones sostenidas por ambas partes.

Las estrategias de la independencia cultural de los países de Hispanoamérica durante el siglo XIX fueron diversas pero tuvieron una característica común a muchos escritores y artistas americanos, el rechazo consciente o inconsciente de lo español y, a cambio, la mirada a veces obsesiva hacia otras culturas europeas, Inglaterra, Alemania y, sobre todo, Francia de donde, excluida España, nutrirse intelectualmente. París constituye especialmente un centro de interés simbólico y real para centenares de artistas románticos. Se trataba, lógicamente, de romper todo lazo con la antigua metrópoli y de dar a entender y demostrar, en definitiva, que no se le debía nada. Tal estrategia de distanciamiento, necesaria seguramente en unas naciones nuevas con necesidades de cohesión cultural, tuvo

verdadero éxito pues permitió rápidamente que a finales del siglo se crearan una serie de literaturas nacionales con géneros tan peculiares como la poesía gauchesca de los países del Plata. Es bien sabido que la irrupción del Modernismo y la figura de Rubén Darío y su influencia definitiva sobre toda una generación de artistas y escritores hispanoamericanos, pero también españoles, fue el culmen de este proceso. Por vez primera España recibía un influjo claro procedente de América. Además, los mundonovistas y Rubén Darío son, tal vez desde la independencia, los primeros convencidos españolistas; decepcionados los impulsos independentistas de las repúblicas, frustrados sus deseos ideales poéticos al conocer el sucio París de finales de siglo y escandalizados por el nuevo peso político imperialista de Estados Unidos de Norteamérica sobre el Sur, vuelven la vista a España como una tierra de ideales y virtudes heroicas frente a la racionalidad y la inhumana eficacia del anglosajón. Rubén se acerca a España justo en el momento en que ésta ha perdido la guerra en Cuba frente a Estados Unidos, como un hijo que consuela a una vieja madre. En *El triunfo de Calibán* explica su nueva postura:

Y yo que he sido partidario de Cuba libre, siquiera fuese por acompañar en su sueño a tanto soñador y en su heroísmo a tanto mártir, soy amigo de España en el instante en que la miro agredida por un enemigo brutal que lleva como enseña la violencia, la fuerza y la injusticia. "¿Y usted no ha atacado siempre a España?" Jamás. España no es el fanático curial, ni el pedantón; la España que yo defiendo se llama Hidalguía, Ideal, Nobleza; se llama Cervantes, Quevedo, Góngora, Gracián, Velázquez; se llama El Cid, Loyola, Isabel; se llama la Hija de Roma, la Hermana de Francia, la Madre de América (*Poesía Darío*, 1991: 166).

La nueva preocupación por la vieja madre patria se produce en un momento en que la propuesta modernista proveniente de América estaba triunfando en España; la imagen de Rubén, rodeado de sus acólitos modernistas conquistando la Gran Vía de Madrid, tal como lo retrata Valle en *Luces de Bohemia*, es una prueba inequívoca de que las tornas habían cambiado o habrían empezado a cambiar.

Pero no tanto como se podía suponer, las reticencias americanas con respecto a España continuaron. La llegada de los aires vanguardistas no cambia la actitud de recelo ante lo español de los artistas hispanoamericanos, incluso la incrementa, el viaje a París se hace obli-

gatorio y los ejemplos máximos de Huidobro y Vallejo, extranjeros en París, son sumamente claros. Especialmente la redacción del chileno de poemas en francés indica claramente la postura, por más que su teoría poética sostuviera ese bilingüismo. El París de los *ismos* se convierte en el polo de atracción de todos los países cultos y lo más sobresaliente es que no son franceses quienes en su mayoría llevarán el peso de la vanguardia; los casos de Marinetti, Tzara, Huidobro o Apollinaire entre otros son sintomáticos.<sup>1</sup>

De otro lado, la presencia de un hispanoamericano en París a la vanguardia de la vanguardia hace que grupos de jóvenes inquietos españoles lo acepten como maestro y le rindan pleitesía. Como en el caso de Rubén, otra vez un hispanoamericano lleva la voz cantante en los campos estéticos de España. Huidobro aprecia y agradece las atenciones de los jóvenes de España pero muestra cierta frialdad ante ellos. Prueba explícita es la postura de Guillermo de Torre, fundador junto a Cansinos Asséns y Borges del primer movimiento vanguardista genuinamente hispánico, el ultraísmo, y primer teórico de la vanguardia con su temprano *Literaturas europeas de vanguardia* (1925). De Torre escribe en 1918 a Huidobro mostrándole su admiración y la impronta que el chileno ha dejado tras su paso por España:

Mi queridísimo y admirado amigo. Al girar de los días, tras su partida, melancólicamente nostálgicos, se ha ido cristalizando vívidamente en nosotros, sus afines, la evocación estatuaria de su figura lírica, exornada de halos sugerentes. [...] Sin embargo, y, para su íntima consolación, en los repliegues psíquicos intersticiales de nuestros corazones flotantes quedaba pulsátil una cordial estela de perceptiva irradiación lírica dinámicamente creadora. Así, al glisar de las horas las fragantes semillas que Vd. arrojó magnánimo, los módulos inéditos, y las muecas dehiscentes que Vd. descubrió ante nuestros trémulos espíritus atónitos, han ido arraigando, purificados en su devenir de evolutiva gestación triunfal... [...] Noticias de Vd.: ¿qué nuevas trasmutaciones líricas ha encontrado ahí? ¿Lanzará en breve nuevos Poemas? ¿Persiste en retornar a esta acerva tierra de España? ¿Nos recuerda tan cotidianamente como nosotros a Vd.? Contésteme en breve, sabiendo han de hallar en mí todas sus palabras un apasionado eco receptivo (*Poesía V. H.*, 1989: 84).

<sup>1</sup> Cf. D. Bary (1971).

El chileno responde con palabras amables pero distantes, teniendo la mente en París, “sólo sueño en mi París y ardo en deseos de irme pronto”, dice en la respuesta.

Poco después, precisamente por el desprecio que Huidobro manifestó hacia el ultraísmo hispano, la distancia fue en aumento y fraguó en encendidas polémicas que, en el plano personal, durarán muchos años. Cuando De Torre acusó al chileno de plagio del poeta modernista uruguayo Julio Herrera Reissig, la respuesta de Huidobro llegó a tener tonos violentos, según le escribe a Juan Larrea en 1924:

Escribí sin nombrarle a usted al pobre Guillermo de Torre diciéndole que puede decir sobre mí lo que quiera como opinión literaria, que ello no me inquieta, pero que si en su libro hay mentiras y tergiversaciones hipócritas de la verdad de los hechos, voy a Madrid, le doy una vuelta de bofetadas y regreso a París.

Es un pobre niño demasiado arribista para lo tonto que es, y cree que el fracaso de su libro [*Hélices*] se debe a influencias mías (*Poesía V. H.*, 1989: 147).

Al margen de polémicas, hay una cosa innegable, el lugar donde la presencia y la actividad de Huidobro va a tener trascendencia literaria no va a ser París sino Madrid, donde llegará a tener sus dos discípulos más aventajados en la poesía: Gerardo Diego y Juan Larrea. A pesar de todo, Huidobro persistió en su obsesión parisiense durante muchos años.

De esta misma obsesión se hacen eco otros vanguardistas hispanoamericanos de primera línea. París es el centro natural para todo joven americano y Vallejo, que se sintió atraído, lamenta la pérdida de raíces que experimentan los recién llegados, así lo retrata en un artículo crítico de 1929 titulado “La juventud de América en Europa”:

Quando los jóvenes intelectuales de América vienen a Europa, no vienen a estudiar honradamente en la vida y en la cultura extranjeras, sino a “triumfar”. Traen en la maleta algunos libros o telas, hechos en América y, apenas llegan a París, no les agita otro apelo sino el del “triumfar”.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Publicado originalmente en *Mundial* (1 de febrero de 1929), reproducido en *Cuadernos Americanos* (1981: 145).

El ambiente intelectual hispanoamericano y especialmente el chileno de la juventud de Neruda aconsejaba seguir los pasos de Huidobro y emigrar a París. Así lo recuerda él mismo en *Confieso que he vivido*:

La vida cultural de nuestros países en los años 20 dependía exclusivamente de Europa, salvo contadas y heroicas excepciones. En cada una de nuestras repúblicas actuaba una "elite" cosmopolita y, en cuanto a los escritores de la oligarquía, ellos vivían en París. Nuestro gran poeta Vicente Huidobro no sólo escribía en francés sino que alteró su nombre y en vez de Vicente se transformó en Vicent.

Lo cierto es que, apenas tuve un rudimento de fama juvenil, todo el mundo me preguntaba en la calle: –Pero, qué hace usted aquí? Usted debe irse a París.<sup>3</sup>

La cita es elocuente, pero lo que nos importa a efectos de las relaciones entre América y España es que también en esta ocasión, como había sucedido con Rubén, la presencia de un americano en París, Huidobro, hace penetrar de paso todo el movimiento de renovación artística y literaria en España.<sup>4</sup> La figura de Huidobro como iniciador de la corriente vanguardista en el ámbito hispánico celebra, por fin, la completa independencia de las letras hispanoamericanas respecto a la literatura española, que desde entonces casi siempre le irá a la zaga. Conseguido este *status* parecía posible iniciar una nueva fase sin hegemonías en que el intelectual americano tomara su nueva función sin recelos ante lo español. No fue, sin embargo, así, algunas polémicas continuaron alimentando las suspicacias.

Pasados unos años de intensa actividad vanguardista tanto en España como en Hispanoamérica, frecuentemente con la presencia

<sup>3</sup> P. Neruda (1984: 81-82). Respecto al afrancesamiento de Huidobro he de recordar aquí que Antonio Espina le llamaba "Mr. Oui d'Aubrau", como Guillermo de Torre se encargó de recordarle en una de sus polémicas. De Torre se queja en 1924 de Huidobro: "¿A qué ese empeño de falsear voluntariamente mi nombre, escribiendo unas veces de Torres y otra Detorre?; –vengativamente yo pudiera ortografiar así su nombre: Mr. Oui d'Aubrau, como Antonio Espina le llamó para ridiculizar su fallido afrancesamiento", (*Poesía V.H.*, 1989: 147).

<sup>4</sup> Cf. Rafael Cansinos Asséns, "Un gran poeta chileno: Vicente Huidobro y el Creacionismo", *Cosmópolis*, 1 (1 de enero de 1919), recogido en René de Costa (ed.) (1975: 119-124).

de Huidobro, son bastante llamativas las relaciones literarias entre España y los países hispanos, especialmente con la Argentina durante los años veinte. En este contexto, el año de 1927 aparece como un momento decisivo en que se acentúa una tendencia general y casi consustancial de las vanguardias artísticas, su final por autodestrucción o por cambio generacional y el inicio de sus actividades marcadas muchas veces por una ideología nacionalista. Con este fondo general nos vamos a referir aquí al nacimiento de su revista en Madrid, *La Gaceta Literaria*, el declinar de otra revista vanguardista en Buenos Aires, la mítica *Martín Fierro* y el encontronazo que se produjo entre ambas aquel año de 1927, en que la primera se fundó y la otra dejó de existir, merced a la polémica levantada por un editorial redactado por Guillermo de Torre en la revista madrileña.

La llegada a Argentina de Jorge Luis Borges en 1921 cargado de experiencias vanguardistas y de noticias de Europa desencadenó dos procesos paralelos y contrapuestos. Uno fue la difusión del movimiento ultraísta en Argentina y la formación de un nutrido grupo vanguardista al estilo europeo en Buenos Aires, que fundó diferentes revistas que permitieron su expansión e influencia. Borges, recién llegado, promueve una revista en forma de cartel llamada *Prisma* que contiene el primer manifiesto de intenciones en continuidad con el espíritu ultraísta, en ella aparecen las firmas de sus amigos de Madrid, incluido De Torre. La continuación de este espíritu en 1924 la llevará *Martín Fierro*, revista generacional y de amplia repercusión, donde la participación de Borges, sin embargo, ya no es tan entusiasta.

El segundo proceso desencadenado –paradójico respecto al primero– es la progresiva negación de la vanguardia por parte del mismo Borges que se va recogiendo en los tonos nacionalistas y en la erudición y olvidando antiguas veleidades estruendosas.<sup>5</sup> La situación es paradójica pues, sin renegar del ultraísmo, al mismo tiempo que el grupo creado alrededor de *Martín Fierro* se va radicalizando en la expresión y en las proclamas, Borges va eliminando su obra ultraísta dejando su primer libro, *Fervor de Buenos Aires*, libre casi completamente de restos de la estética ultraísta, impidiendo la reedición de la parte de su obra que no le interesaba. Esta vuelta atrás

<sup>5</sup> Cf. Jorge Ruffinelli (1988).

se da también en otros ingenios de la primera ola vanguardista y es un proceso muy generalizado en Europa y América.

La revista *Martín Fierro*, promotora de una generación de escritores argentinos, se comenzó a editar en 1924. Su actividad publicista toma auge cuando se publica en su número 4 el llamado *Manifiesto Martín Fierro* redactado por Oliverio Girondo en el que trata de sintetizar las alusiones a la “nueva sensibilidad” en el arte, heredera de las vanguardias europeas con una forma de nacionalismo literario:

*Martín Fierro* cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical. Acentuar y generalizar, a las demás manifestaciones intelectuales, el movimiento de independencia iniciado, en el idioma por Rubén Darío, no significa, empero, que habremos de renunciar, ni mucho menos finjamos desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas toallas de Francia y de un jabón inglés.<sup>6</sup>

Obsérvese como se excluye en esta higiénica serie matinal la presencia de España, sólo aludida en calidad de “madre patria” por ese tijeretazo umbilical. El tono de los martinferistas es acre y burlón de acuerdo con los usos vanguardistas europeos, organizando y celebrando actividades diversas como la visita de Marinetti a Buenos Aires o un homenaje a Ramón Gómez de la Serna; haciendo encuestas sobre temas polémicos, como la del uso social de la literatura, en contra del grupo llamado de Boedo. Una de las más sobresalientes es la que pregunta: “¿Cree Vd. en la existencia de una sensibilidad, de una mentalidad argentina? En caso afirmativo ¿cuáles son sus características?”. Responden Lugones, Güiraldes, Figari, Girondo, Rojas Paz y otros, y las respuestas lejos de ser unívocas hacen más significativa, tal vez, la mera pregunta. En este sentido, ya es una especie de incoherencia perdonable que una revista de vocación cosmopolita y vanguardista invoque en su título al gaucho de José Hernández, mito del criollismo argentino.<sup>7</sup> No mayor, por supuesto, que la cometida por los ultraístas españoles, cuyos dos

<sup>6</sup> *Manifiesto Martín Fierro*, recogido en J. Schwartz (1991: 112-114).

<sup>7</sup> Cf. Emilio Carilla (1960: 66): “ateniéndonos exclusivamente al contenido de la revista, el nombre de *Martín Fierro* y lo que el poema de Hernández representaba llevó a algunos a señalar contradicción entre la avanzada intelectual y el sentido cosmopolita del periódico y el fuerte sentido que se daba o se asignaba a la obra de Hernández”.

órganos de difusión más conocidos habían sido *Grecia* y *Cervantes*. De una u otra forma esas incongruencias les son frecuentemente sacadas a relucir por sus contradictores. En el artículo que sirvió de espuela para la polémica entre Florida y Boedo, Roberto Mariani<sup>8</sup> se plantea como crítica cómo se conjuga la advocación al Martín Fierro criollo con su vocación francesa, y la defensa de “una cultura europea, un lenguaje literario complicado y sutil, y una elegancia francesa”, objeción que no tiene respuesta. Incluso las burlas y críticas, muchas de ellas injustas, al venerable Lugones eran estallidos juveniles y estaban en clara contradicción con muchas propuestas de los martinferristas. En el fondo de este movimiento la estruendosa vanguardia esconde una búsqueda de afirmación nacional literaria que se pondrá de manifiesto en la polémica con *La Gaceta Literaria*, de 1927, año en que, significativamente, cesó de publicarse.

En Madrid, mientras tanto, se inaugura ese año mítico la revista *La Gaceta Literaria* cuyo primer número lleva fecha de 1 de enero. La publicación tendría carácter quincenal y su director fue siempre Ernesto Giménez Caballero, cuya familia poseía un taller de imprenta y un almacén de papel que favoreció la duración de la revista. Aparecía como secretario el ya conocido poeta ultraísta y primer cronista y teórico de las vanguardias europeas, Guillermo de Torre, siempre prodigiosamente informado desde un pueblo manchego de las novedades literarias de París y de América. El vanguardista de primera generación estaba dando paso en ese 1927 al erudito, publicista y profesor universitario en que luego se convertiría. Igual que ante su colega Borges, con quien años atrás firmó los manifiestos ultraístas, estamos de nuevo ante un caso de renuncia a las propuestas vanguardistas, una huida hacia delante consecuencia de un proceso de maduración vital.

*La Gaceta Literaria* había inaugurado su actividad pública con una serie de puntos fundamentales que se recogían en el subtítulo “Ibérica, Hispánica, Internacional”. La intención era crear una revista seria de información cultural amplia, lo cual significaba un hito importante en la vida intelectual española del momento. Sus propuestas fueron cumplidas casi al pie de la letra y no cabe duda de la importancia de su labor como “órgano de la generación del 27” al repasar de

<sup>8</sup> “*Martín Fierro* y yo”, *M. F.*, núm. 7, reproducido en Prieto (1968).

nuevo sus páginas en las que colaboran casi todos sus miembros: Alberti, Dalí, Buñuel, Lorca, Arconada, Ayala. Además, la revista se alejaba de las fugaces experiencias vanguardistas, que tan bien conocía Guillermo de Torre, y tenía vocación de ser “constructiva” y de tener influencia real en la vida intelectual española e iberoamericana del momento. En este sentido, en proceso similar al de la generación literaria que representó, pretende construir, asumiendo la experiencia de la vanguardia destructiva y dar una alternativa válida que aproveche los experimentos anteriores.<sup>9</sup>

Su propuesta programática, con respecto al campo hispánico, dice: “*La Gaceta Literaria* mirará a América con todas sus fuerzas, sin molestarla con ninguna puerilidad de parentesco, con el arrebato de lo que habla y escribe (isubygadora magia!) como nosotros”.<sup>10</sup> La importancia que tuvo en cuanto a las relaciones y conocimiento de los escritores e intelectuales de América en España y viceversa la resume la nómina de colaboradores americanos que, de una forma u otra, escriben en sus páginas: Mariano Azuela, Borges, Girondo, Güiraldes, Neruda, Supervielle, Vasconcelos, entre un total de 41 escritores hispanoamericanos aparecen sólo el primer año de existencia de la revista,<sup>11</sup> sin contar los variados temas y autores americanos que son tratados.

Precisamente, en lo referente a su vocación iberoamericana, el asunto corre a cargo de Guillermo de Torre como él mismo recuerda:

Y respecto al de americana, en rigor he de asumir por entero la responsabilidad, no sólo por mis colaboraciones firmadas, dedicando desde los primeros números folletos críticos a la poesía argentina, chilena, uruguaya, mexicana, etc.<sup>12</sup>

De Torre se ha especializado, por decirlo así, en estar al tanto de las novedades de literatura hispanoamericana, vocación que permanecerá toda su vida crítica, mucha de ella transcurrida en

<sup>9</sup> Existe reciente edición facsímil de la revista, *La Gaceta Literaria, Ibérica-Americana-Internacional. Letra-Arte-Ciencia*, (Madrid, enero 1927-diciembre 1929), Varduz. Liechtenstein, Topos Verlag Ag, 1980. *La Gaceta Literaria* se citará en adelante *GL*.

<sup>10</sup> Cf. M. A. Hernando (1974: 41).

<sup>11</sup> *Ibid.* Hernando (1974: 37-38).

<sup>12</sup> Guillermo de Torre (1968: 294).

Buenos Aires, seguramente por su relación personal con Borges y con la que sería su esposa la pintora Norah Borges.<sup>13</sup> De hecho esta sección de *La Gaceta Literaria* sirvió para trazar un verdadero puente de enlace entre los dos continentes. Se publicó obra original de muchos autores conocidos y nuevos de América, comentarios sobre las novedades editoriales y noticias, se mantiene una sección dedicada a divulgar por países la nueva poesía hispanoamericana y nos ofrece un panorama al día sobre publicaciones y revistas. También se interesa por las visitas de españoles a América y de americanos a España. Por otro lado la difusión de *La Gaceta* entre las repúblicas americanas fue extensa y sirvió también para dar a conocer allí las novedades de Europa.

En este contexto surge la chispa y la polémica motivada por un editorial redactado por Guillermo de Torre, aunque no figure su firma, titulado, como ya hemos dicho, "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica". El volumen de Schwartz nos ha puesto al alcance el texto de este artículo y algunas de sus respuestas. Como él mismo nos recuerda, el texto se leyó, en Buenos Aires y otras capitales de América como una agresión española y desencadenó una auténtica cruzada anti-española y "un revuelo semejante al que hubiera podido suscitar una proposición de reimplantar el Virreinato", en palabras de González Lanuza.<sup>14</sup>

Su contenido, redactado en un principio sin afán polémico, trata de delimitar la actitud de la revista respecto al tema iberoamericano. Primero, reflexiona sobre el nombre más adecuado para la comunidad cultural hispanohablante en América, rechazando de plano el término América Latina o Latinoamericana como un nombre derivado de unas "turbias maniobras anexionistas" de Francia e Italia. El único nombre posible, en opinión del editorialista, es Iberoamérica, Hispanoamérica o, mejor, América española. De Torre denuncia la desviación constante de los intereses intelectuales hispanoamericanos hacia Francia y proclama el nuevo estado intelectual que alrededor de

<sup>13</sup> Cf. Guillermo de Torre (1970: 22-23): "Con todo, de mi aproximación a las letras argentinas, más ampliamente americanas (pues me interesa el continente en su totalidad), queda constancia en numerosas publicaciones sueltas y particularmente en *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana* y en *Claves de la literatura hispanoamericana*."

<sup>14</sup> Eduardo González Lanuza, (1971: 77), citado por J. Schwartz (1991: 553).

esa fecha se estaba creando en España, y en Madrid particularmente, hacia donde pide polarizar la atención de los americanos. Denuncia el latinismo y el panamericanismo como sendos intentos de predominio de Francia y Estados Unidos sobre las repúblicas del Centro y Sur de América. Decididamente, propone exaltar a Madrid como “meridiano intelectual de Hispanoamérica”, creando una imagen que hará fortuna. A continuación precisa el alcance de ese meridiano que “es absolutamente puro y generoso y no implica hegemonía política o intelectual de ninguna clase”, incluso, propone que el área intelectual americana sea “una prolongación del área española”. Los motivos que mueven a De Torre para esta propuesta están en la necesidad de cambiar un estado de cosas dominado por la incomunicación y desatención mutua, y la instauración de un nuevo espíritu amistoso, que ayude a paliar las dificultades de conocimiento de la producción intelectual mutua a que ha llevado un hispanoamericanismo oficial de tono retórico. Para finalizar hace una alusión, torpe a mi entender, al bajo índice de exportación de libros y revistas españoles en América frente a los intercambios con Francia e Italia.<sup>15</sup>

Siendo justos, desde el origen de la revista el hispanoamericanismo que se pretendía sostener se preocupó de librarse de la posibilidad de que los americanos interpretaran su preocupación como una nueva forma de hegemonía cultural, así lo precisa Lorenzo Luzuriaga en el segundo número de la revista.<sup>16</sup> El propio De Torre tiene buen cuidado en insistir en la generosidad de la propuesta de *La Gaceta*. En reacciones posteriores de Giménez Caballero, el director de la revista, siempre se interpretó el editorial como una búsqueda de la polémica y como un intento ponderado de exponer públicamente los temas olvidados de las relaciones hispanoamericanas. En un nuevo editorial redactado después de la reacción de los intelectuales españoles a la polémica y de la partida de Guillermo de Torre hacia Buenos Aires, se reconoce que el eco tenido por la palabra “meridiano” asombró a los promotores pero, con cierta jactancia, se atribuye un éxito respecto a unos planteamientos iniciales que creemos inexistentes:

<sup>15</sup> El texto completo se puede leer en Schwartz (1991: 554-557).

<sup>16</sup> Lorenzo Luzuriaga (1927: 5): “Nada de eso debe interpretarse, sin embargo, como un afán de imperialismo o de nacionalismo exacerbado. Se trata simplemente de dar señales de vida, de no estar ausentes de la cultura moderna.”

Porque, hora es ya de decirlo. ¿Tuvimos alguna otra pretensión que la juvenil de calentar los cascotes al tema hispanoamericano? Estábamos ya aburridos de ver cómo se deslizaba ese tema a través de mil protocolos y reverencias. Sabíamos que por debajo corría una vena espontánea que era preciso herir y hacer brotar. Nuestro venablo dio en el blanco. Hoy el tema de las relaciones españolas con Suramérica –nadie puede negarlo– se ha remozado.<sup>17</sup>

Pensamos que ésta es una visión algo interesada y *a posteriori* del propio Ernesto Giménez Caballero. Por su temperamento luchador y polémico, en la reacción compulsiva de los martinferistas vio un lugar apropiado para entablar una batalla en toda regla que incluso se disfrazó, en los titulares, de tonos deportivos y bélicos: “Un debate apasionado. Campeonato para un meridiano intelectual. La selección argentina *Martín Fierro* (Buenos Aires) reta a la española *Gaceta Literaria* (Madrid)”, titula en página 3 el número 17 de *La Gaceta* (1/9/1927). Y continúa: “*Gaceta Literaria* no acepta por golpes sucios de *Martín Fierro* que lo descalifican.” Pero no es cierto, pues sí aceptó y se utilizaron argumentos tan poco intelectuales como en el otro bando en este envite. En el artículo editorial antes citado se escribe:

Los complejos subconscientes de las razas, las sillas de los argumentos, los consejos de la historia y los gritos de los adalides –al estallar– han entretendido entre Argentina y España un lazo de unión mucho más fuerte y eficaz de los, hasta hoy, existidos. El enorme lazo de unión que significa una lucha. Un cuerpo a cuerpo.<sup>18</sup>

Está aquí anticipando una visión de las relaciones de la realidad como lucha que luego será muy grata a Ernesto Giménez Caballero. Si comparamos este tono belicoso con el conciliador del creador del “meridiano”, De Torre, hemos de anotar la sorpresa de éste por el cariz que, sin pretenderlo, sus palabras habían tomado. De hecho, su viaje a América determinó un progresivo alejamiento entre ambos, aunque siguió colaborando más esporádicamente desde Buenos Aires. Es cierto que, antes de partir, en entrevista de Francisco Ayala, se reafirma punto por punto en el contenido de su editorial, sin embargo

<sup>17</sup> “La verbena del meridiano”, *GL*, 18 (15 de septiembre de 1927), p. 1.

<sup>18</sup> *GL*, 17 (1 de septiembre de 1927), p. 1.

su tono es mucho menos jactancioso e irrespetuoso que el de su director:

—Antes —es cierto— se reaccionaba de un modo desagradable —o indiferente— frente a lo americano. Hoy, no. Hay que ir destruyendo muchos tópicos. Empezando por el del hispanoamericanismo habitual. Y creando otro más verdadero —sin gachupinadas ni retóricas—, basado en un mutuo y leal conocimiento... Yo estoy convencido de que en Argentina, Chile, Uruguay, Méjico... se produce una literatura tan excelente, tan interesante como la de aquí. Y como la de los demás países europeos. Es necesario (sin que esto implique patriotismo) que la capitalidad máxima de nuestra literatura —España-América— sea Madrid. Que Madrid sea el gran meridiano literario. No lo digo por restar hegemonía a cada una de las grandes metrópolis americanas, sino porque hay que reaccionar contra la influencia de París: la “América Latina” es un absurdo. No existe tal América Latina. En América —hablo de valores espirituales—, lo no español es autóctono... Y ahora se empieza a ver —empiezan a comprenderlo ellos mismos— cómo los jóvenes americanos deben venir a Madrid, donde les espera un interés auténtico, en lugar de ir a París. En París sólo interesan a unos cuantos *profiteurs*.<sup>19</sup>

En el siguiente número de la revista, en el que se plantea claramente la confrontación con los de *Martín Fierro*, la opinión de Guillermo de Torre, embarcado en ese momento hacia América, donde permanecerá hasta 1932 y contraerá matrimonio con Norah Borges, es mucho más conciliadora. Quiere De Torre que quede manifiesta su opinión partidaria de la completa autonomía intelectual americana. Los críticos de Buenos Aires la habían tomado especialmente con el uso de la palabra “meridiano”, al parecer, con connotaciones técnicas inesperadas. De Torre, ilusamente, cree que ahí está todo el malentendido y trata de explicarse:

Probablemente el editoralista de *La Gaceta Literaria* empleó aquel término un poco al azar y, aproximadamente, sin pretender insuflarle su significación literal y rigurosa. Al margen de la geografía y el horario. Sin ánimo de apadrinar imperialismos ni tutorías, ni cuadrantes reguladores, emplazados en esta ribera del Océano.

<sup>19</sup> *GL*, 16 (15 de agosto de 1927), p. 1.

Nosotros amamos demasiado nuestra propia independencia intelectual para no respetar igualmente la independencia ajena: la legítima y aliboreante y admirable autonomía intelectual americana.

Precisamente, en el fondo de las argumentaciones amistosas enarboladas por nuestro periódico, más que una tendencia a contrarrestar el influjo francés sobre América -otorgando este predominio a España-, vibraba subterránea y vehementemente una cordial incitación hacia la absoluta independencia americana. Latía allí implícitamente una fervorosa exhortación para que la América intelectual, prescindiendo de todo tutelaje directivo europeo -y sin perjuicio de mantener el contacto cultural con nosotros-, se adentre valientemente en esa línea de autonomía ya iniciada, hasta crear una literatura oriunda y un pensamiento genuino, de irrefragable singularidad.

Por ello, considero totalmente inmotivado e inexplicable ese recelo surgido entre los jóvenes escritores argentinos. Se necesita poseer una susceptibilidad juvenil -y por tanto, exacerbada, propensa a la hipérbola- para tratar de descubrir una intención hegemónica e imperialista en aquel editorial incriminado de *La Gaceta Literaria*.

¿Por qué nuestros compañeros "martinferristas" no han sabido verlo así y por qué han tomado este concepto de *meridianismo* español, demasiado al pie de la letra? En este término impropio de *meridiano* radica a mi juicio, el origen del error producido.<sup>20</sup>

Ante esto propone un cambio del nombre con el propósito de deshacer el equívoco, que ese "meridiano" sea sinónimo de "vértice" o de "punto de confluencia" y que, junto a Madrid esa situación pueda ser compartida por "cualquier gran ciudad al otro lado del mar. Y desde luego, con caracteres acusadísimo en la metrópoli bonaerense." En ese momento en que está cruzando el Atlántico hacia Buenos Aires no parece muy apropiado una confrontación directa con los jóvenes intelectuales argentinos concediendo: "Voy a dar por terminadas las conjeturas a distancia y persuadirme, en breve, sobre el terreno, de esa posición crucial -dejemos ya lo de 'meridiano'- que -pareja e independientemente de Madrid- disfruta el Buenos Aires intelectual."<sup>21</sup>

Las posturas marcadas a costa de este debate tanto en España como en América estuvieron muy influenciadas por tendencias ajenas a lo puramente literario que, curiosamente, Guillermo de Torre,

<sup>20</sup> *GL*, 17 (1 de septiembre de 1927), p. 4.

<sup>21</sup> *Ibid.*

que había sabido valorar desde su creación la importancia de los movimientos de vanguardia europeos, no supo ponderar. Por un lado, el de América, tras los éxitos conseguidos por las vanguardias y sus adalides americanos, existe un movimiento muy fuerte en todo el continente a la búsqueda de una verdadera expresión americana que excluya toda acción por parte del exterior, paso siguiente en el proceso de formación de la idea intelectual americana. Esto encierra una suerte de nacionalismo o de mirada hacia adentro que hace incómodo todo intento exterior por ejercer una hegemonía e incluso, como en este caso, la simple insinuación de un camino por el que transitar. Los intelectuales están buscando un camino propio autóctono y cosmopolita a la vez, asumiendo el papel liberador de las vanguardias. Las propuestas más radicales y claras en este sentido son tal vez las de dos peruanos, José Carlos Mariátegui y César Vallejo, ambos desde una postura ideológica definida, aunque por todos los países se produzcan obras en esta línea. El estado intelectual del continente hace que se produzcan matrimonios de conveniencia y extrañas actitudes como la de Mariátegui comulgando con los burgueses martinferistas en el tema del “meridiano”. Mariátegui ha de reconocer sus diferencias y sus suspicacias hacia la revista bonaerense, declaradamente apolítica y que había disputado por ello con el grupo de Boedo:

Mi sinceridad me obliga a declarar que *Martín Fierro* me parecía en sus últimas jornadas menos osado y valiente que en aquellas que le ganaron mi cariño. Le notaba un poco de aburguesamiento, a pesar de su juvenil desplante que encontraba siempre en sus columnas polémicas (el espíritu burgués tiene muchos capciosos desdoblamientos).<sup>22</sup>

Sin duda uno de esos desdoblamientos es ese nacionalismo costumbrista que ofrece motivos a Borges para terciar en el caso. Pues, a pesar de sus recuerdos de Madrid, también Borges protesta contra la imposición del “meridiano”:

La sedicente nueva generación española nos invita a establecer ien

<sup>22</sup> José Carlos Mariátegui (1960: 115), reproducido por J. Schwartz (1991: 560).

Madrid! el meridiano intelectual de nuestra América. Todos los motivos nos invitan a rehusar con entusiasmo la invitación. [...]

Madrid no nos entiende. Una ciudad cuyas orquestas no pueden intentar un tango sin desalmarlo; una ciudad cuyos estómagos no pueden asumir una caña brasilera sin enfermarse; una ciudad sin otra elaboración intelectual que las gregerías; una ciudad cuyo Irigoyen es Primo de Rivera [...]<sup>23</sup>

Borges termina por plantear la posibilidad de que ese predominio sea el italiano más que el español, por más que sus razones no sean de mucho peso, con lo que añade un motivo más a la polémica:

Hay que enfrentar los hechos. Ni en Montevideo ni en Buenos Aires –que yo sepa– hay simpatía hispánica. La hay, en cambio, italianizante: no hay banquetón sin su fuentada itala de ravioles; no hay compadrito, por más López que sea, que no italianice más que Boscán.<sup>24</sup>

La reacción en América fue total, tan desbordante que no extraña que los propios responsables de *La Gaceta* se sientan orgullosos de tan amplio eco y acuerdo, aunque sea en contra. En el resumen de actividades que abrió el año 1928 de la revista figura una nota significativa:

Otro acontecimiento extrapeninsular fue el suscitado por nuestro editorial del núm. 8: “Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica”. En lenguaje periodístico, creemos que desde hace años (creemos que nunca) se ha batido un récord literario como ése en difusión, comentario y pasión. No es ésta hora de resumir tal debate. El día que se haga asombrará a la cantidad de plumas puestas en circulación a su servicio.<sup>25</sup>

Efectivamente esto fue así. La reacción inicial más visceral y conocida es la del grupo bonaerense de *Martín Fierro* en cuyas páginas escribieron al respecto Pablo Rojas Paz, Molinari, Borges, Pereda Valdés, Nicolás Olivari, Roberto Ortelli, Lisardo Zía, Santiago Ganduglia y Scalabrini Ortiz, entre otros. Pero ya hemos visto la

<sup>23</sup> Jorge Luis Borges, “Sobre el meridiano de una gaceta”, reproducido en Adolfo Prieto (ed.) (1968: 71-72).

<sup>24</sup> *Idem.*

<sup>25</sup> *GL*, 25 (1 de enero de 1928), p. 1.

respuesta de Mariátegui, también tenemos la de la revista *La pluma* de Montevideo y su director Zum Felde,<sup>26</sup> casi todas las revistas que entonces se publicaban en Hispanoamérica se sintieron obligadas a dar su opinión. En general tachan de imprudentes las palabras de *La Gaceta* y manifiestan la independencia de cualquier tutelaje. Santiago Ganduglia rehuye cualquier tipo de protectorado y exalta la nueva cultura americana y, específicamente, argentina:

Estamos elaborando una entidad nueva que va a dar al mundo más de una sorpresa. Y en tal sentido no seremos sino argentinos, criollos, para decir mejor. Nosotros somos dueños de una recia fisonomía intelectual. Nos hemos acuñado un espíritu propio. Somos insurrectos de España. Nosotros repudiamos cualquier tutelaje intelectual, así venga con el rótulo de iberoamericanismo. Nosotros tenemos, por último jactancia de proclamar metrópoli a Buenos Aires desde que contamos con Girondo, Olivari, Borges, Arlt, González Tuñón, etc.<sup>27</sup>

Roberto Scalabrini acusa con cierta razón de falta de tacto y de oportunidad, pues la España de la dictadura de Primo de Rivera no tiene fuerza moral para apadrinar a nadie y, de nuevo, aparecen signos de tipo nacionalista:

Nuestra pampa, que asoma a la vuelta de toda bocacalle, es fértil y triste, y nos ha dado un cuerpo viril y un espíritu melancólico. Algo de caldeo hay en nuestra alma, ansiosa de cielo y de sol. [...]

No existe una ciencia positiva capaz de calcular la inecuable distancia que nos separa de Madrid. Nuestro meridiano –magnético al menos– pasa por la esquina de Esmeralda y Corrientes, si es que pasa por algún lado.

Estos datos de la geografía argentina se ignoran en Europa, pero a nosotros su despreocupación no nos interesa. Europa absorbe el trigo de las pampas y nosotros algunas ideas de Europa. No sé quién sale ganando.<sup>28</sup>

La mayoría de las intervenciones están en esta línea nacionalista, incluso con esas menciones a la euforia de la expansión económica ar-

<sup>26</sup> Cf. J. Schwartz (1991: 557-559).

<sup>27</sup> Cit. por Adolfo Prieto (ed.) (1968: 73).

<sup>28</sup> R. Scalabrini Ortiz, "La implantación de un meridiano. Anotaciones de sextante", reproducido en A. Prieto (ed.) (1968: 74-75).

gentina de los años veinte, pero alguna de ellas sobresale como la de Roberto Ortelli que titula desenfadadamente “A un meridiano encuentro en una fiambarrera”, y que espeta sus maldiciones contra el “meridiano” en lengua lunfarda, para demostrar, quizá, la independencia lingüística argentina:

Aquí le patiamo el nido a la hispanidá y escupimo el asao a la doncsura y le arruinamo la fachada a los garbanzulis. [...]

Par'algo lo encendimos al tango entre guitarras broncosas y salió de taco alto y pisando juerte. No es al pepe que entramos en el siglo a punta de faca y tiramos la bronca por San Cristóbal y fuimos la flor del Dios nos libre en Tierra del Fuego y despachamos barbijos en el bajo e la batería y biabas agalludas al portador.<sup>29</sup>

Lisardo Zía, más comedido, entona un himno a la nueva América:

España y América. Madrid y Buenos Aires, son fuerzas adyacentes no convergentes. La solución del mañana procederá de América, no de Europa. ¿Por qué ha de ser Buenos Aires una prolongación espiritual de Madrid? Buenos Aires es América, y en América caben todas las posibilidades, mientras que Madrid y España tienen en Buenos Aires y en América su última posibilidad. Esta es la diferencia.

Escritores de *La Gaceta Literaria*: América, o América del Sur, si así es más claro, sabrá encontrar su propio meridiano.<sup>30</sup>

Si la reacción argentina y americana es explicable por el momento “en que la conciencia nacionalista comienza a consolidarse y en que la vanguardia se ve a sí misma como gesto de afirmación de lo nacional”.<sup>31</sup> la contrarreacción española también estaba animada por un momento de la historia intelectual de España, especialmente eufórico, sobre todo para los jóvenes que, alrededor de esta revista o de órganos como la *Revista de Occidente*, estaban forjando una de las generaciones más importantes. El mismo éxito y la repercusión que tuvo el periódico de Giménez Caballero hace envanecerse, sin duda, a sus impulsores y colaboradores.

De todas formas, la respuesta en España no fue unívoca, frente a

<sup>29</sup> Cit. en Adolfo Prieto (ed.) (1968: 75).

<sup>30</sup> Lisardo Zía, “Para *Martín Fierro*”, reproducido en A. Prieto (ed.) (1968: 76-78).

<sup>31</sup> J. Schwartz (1991: 552).

las posturas radicalizadas teñidas de ironía y de sarcasmo están otras más comedidas, incluso críticas con la posición de *La Gaceta*. Sabemos por el propio Giménez Caballero las reacciones que tuvieron algunos de los nombres más conocidos del momento, como Concha Espina y Ricardo Baeza, que les llaman criaturas inocentes, o como Unamuno, Araquistain, Castro, Vayo, Maeztu, Gaziol, Baquero, Castrovido y Ruiz y Pablo, entre otros que los tacharon de ilusos e inconscientes por semejante intento.<sup>32</sup>

En la revista argentina Pablo Rojas Paz pide que el problema del meridiano se proponga como tema de una encuesta entre los jóvenes intelectuales españoles. *La Gaceta* lo hace y recibe las respuestas de un buen número de firmas con diferentes posiciones pero, en general, hay una tendencia al comedimiento y a la autocrítica, pese a algunos artículos descalificativos, lo que realmente se ataca es la reacción ultranacionalista que se dio en Buenos Aires ante la propuesta española. Intervienen en el número 17 (1/9/1927) junto a Giménez Caballero y Guillermo de Torre, Ramón Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés, Gerardo Diego, Ángel Sánchez Rivero, Melchor Fernández Almagro, Enrique Lafuente, Antonio Espina, Gabriel García Maroto, César M. Arconada, Francisco Ayala, Esteban Salazar y Chapela.

Ya hemos visto de la posición prudente de Guillermo de Torre frente a la radical de Giménez Caballero. Ramón Gómez de la Serna manifiesta su fe en América y propone olvidar la cuestión para no agravarla y Gabriel García Maroto duda de la facultad estética de Madrid para ser un meridiano. Contra el nacionalismo argentino surgen la mayoría de las opiniones de los participantes. Benjamín Jarnés clama contra esa lengua forjada “con materiales de derribo”.<sup>33</sup> Gerardo Diego alaba el entusiasmo de la juventud argentina y propone olvidar los meridianos o convertirlos en paralelos, pero les aconseja “no hurgar demasiado en su criollismo. Por ese lado no van a ninguna parte –dice– a no ser que quieran encontrarse a España, a una de las maneras de España. [...] Librellos Dios de ser más gauchistas que el gaucho”. Igualmente antinacionalista es la posición de César M. Arconada:

<sup>32</sup> “La verbena del meridiano”, *GL*, 18 (15 de septiembre de 1927), p. 1.

<sup>33</sup> Todas las citas hasta la próxima r.ota proceden de *GL*, 17 (1 de septiembre 1927), pp. 3 y 6.

Yo siempre pienso que se es nacionalista cuando no se puede ser universal.

[...] Cuando faltan alas es necesario exaltar las virtudes de las patas.

[...] Precisamente lo más simpático del arte de vanguardia está en sus entronques universales. [...] Los escritores argentinos se han disfrazado de gauchos para atacarnos.

Sánchez Rivero tacha de jactanciosos a los jóvenes argentinos y, a la vez, de inoportunas las propuestas de *La Gaceta* y urge la necesidad de encontrar “una conciencia profunda del hispanoamericanismo”, al margen de cuchufletas. Melchor Fernández Almagro, en el mismo sentido considera disparates ambas posiciones:

El disparate de acá ha sido tratar de imponer a América –en plenitud de su fe y de su experiencia– el meridiano de Madrid. [...] Y aquí está el disparate de los de *Marín Fierro*: negar la casta, considerarse como nacidos esta mañana y libres hasta el capricho para escoger influencias.

Y termina con una alusión a Borges:

que Madrid desalma los tangos y hace humorismo de retruécano... (*¡Tu quoque*, Jorge Luis Borges!) ¡Pamplina y zonzada! Yo celebraré que los escritores españoles no nos hayamos contagiado al replicar.

No creo necesario insistir más, siguieron apareciendo algunas otras opiniones durante ese año y el siguiente con matizaciones sobre las ya expuestas, pero poco a poco se fue calmando el conato de incendio. Las posiciones españolas, como se ve, son varias y no tienen el carácter aglutinante que tuvo la reacción americana, se matiza y se llega a aconsejar a los responsables de *La Gaceta* que se olvide el fallido intento imperialista.

La actitud de Guillermo de Torre fue esta misma, al contrario que sus otras muchas pendencies respecto a la vanguardia, como la que le enfrentó a Reverdy o a Huidobro en las que siempre mantuvo sus posiciones, cuando se trata de mencionar esta polémica siempre la procura disimular o ignorarla, recordando el hecho como algo “no del todo grato” y que “levantó una polvareda polémica de equívocos”.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> G. de Torre (1968: 294).

Actitud que contrasta con la sostenida por Giménez Caballero que siente cierto gusto al haber provocado aquella polvareda.

En conclusión, en el caso de la polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica, se hicieron patentes ciertas posturas y tendencias generales de las literaturas y de las situaciones culturales de aquel momento que chocaron, como fue la conversión en nacionalista de la vanguardia argentina y la búsqueda iniciada de los intelectuales de América de una auténtica expresión continental tras el éxito del modernismo y de las vanguardias. Al auge de las vanguardias siguió una época de regreso hacia las raíces y de construcción, que aprovechó los materiales y experiencias vanguardistas. Esto desencadenó una vuelta hacia valores tradicionales que la eclosión cosmopolita casi había ocultado. Tras la humorada vanguardista latía una forma de reafirmación patriótica y un revanchismo hacia España y su tradición. Bastó rasgar un poco para que todo saliera a la luz, la guerra colonial no había acabado. Igualmente, por parte española, un poco de autosatisfacción por el nivel conseguido por la joven cultura de los años veinte, dejó ver que latía una forma de complejo de superioridad gratuito, que al ser puesto en entredicho dejó exteriorizar antiguas formas. Se esgrimía un optimismo intelectual derivado de la gran generación de artistas y escritores de excepcional calidad que alrededor de 1927 surgieron y, en el caso de Giménez Caballero, de la incorporación de las tesis de un movimiento nacionalista español que en esos momentos empezaba a calar entre cierta juventud española.

Afortunadamente, las aguas volvieron por su cauce y la negación de España practicada por los intelectuales hispanoamericanos en ese momento fue compensada por la atención dispensada pocos años después en la guerra civil y en el exilio americano de, precisamente, muchos de los que entonces daban su opinión. Son significativas las palabras de Huidobro en el Congreso de Intelectuales Antifascistas de Valencia en 1937, en el que participaron muchos escritores hispanoamericanos en apoyo de la República, allí, de nuevo, se vuelve a mencionar la frase “madre patria” –y puede ser que esta vez no fuera en vano. Estas son las palabras de presentación de Huidobro en el Congreso:

Al llegar a este país, al entrar en la España que estáis viviendo y que quiero vivir con vosotros, debo presentaros el saludo fervoroso de los jóvenes escritores de Chile. España es la tierra de la emoción, del entusiasmo, de la fe, o sea la tierra de la juventud, la tierra de los grandes gérmenes y de las grandes transformaciones. La juventud de América tiene sus ojos puestos en España y en ella todas sus esperanzas. Todos los hombres que piensan saben que de vosotros depende el porvenir del mundo y el nuestro en especial. América sigue emocionada y llena de pasión los acontecimientos de España, se alegra con sus alegrías y llora sus dolores, vuestro entusiasmo es nuestro entusiasmo, vuestras lágrimas son nuestras lágrimas. España es hoy más que nunca la Madre Patria, la Madre España.<sup>35</sup>

A partir de este momento difícilmente se planteará otro choque gratuito semejante, aunque las suspicacias siempre han estado latentes, además, desde entonces casi todo lo nuevo ha viajado desde América.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Bary, David (1971). "Apollinaire y Huidobro: dos extranjeros en París", en *Ínsula*, 291, pp. 1, 12-13.
- Carilla, Emilio (1960). "El vanguardismo en la Argentina (Sobre un momento literario y una revisión)", en *Nordeste* (Resistencia, Argentina), 1.
- Costa, René de (ed.) (1975). *Vicente Huidobro y el Creacionismo*, Madrid, Taurus.
- Cuadernos Americanos* (1981). *Cuadernos Americanos*, 8, "Homenaje a César Vallejo".
- González Lanuza, Eduardo (1971). *Los martinfernistas*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- Hernando, Miguel Ángel (1974). *La Gaceta Literaria (1927-1932). Biografía y valoración*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Luzuriaga, Lorenzo (1927). "Política cultural", en *La Gaceta Literaria*, 2, (15 de enero de 1927), p. 5.
- Mariátegui, José Carlos (1960). "La batalla de Martín Fierro", en *Temas de nuestra América*, I ma, Biblioteca Amauta, p. 116.
- Neruda, Pablo (1984). *Confieso que he vivido*. Barcelona, Seix Barral.
- Poesía V.H.* (1989). *Poesía*, 30, 31, 32, número monográfico dedicado a Vicente Huidobro.

<sup>35</sup> *Poesía V.H.* (1989: 329).

- Poesía Darío* (1991). *Poesía*, 34-35, número monográfico dedicado a Rubén Darío.
- Prieto, Adolfo (ed.) (1968). *El periódico "Martín Fierro"*. Buenos Aires, Galerna.
- Rufinelli, Jorge (1977). "Borges y el ultraísmo: un caso de estética y política", en *Cuadernos Americanos*, 9, pp. 155-174.
- Schwartz, Jorge (1991). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Gredos.
- Torre, Guillermo de (1968). "Mis recuerdos de *La Gaceta Literaria*", en *El espejo y el camino*, Madrid, Prensa Española, pp. 293-297.
- Torre, Guillermo de (1970). *Doctrina y estética literaria*, Madrid, Guadarrama.





## LA SIEMBRA Y LA COSECHA.<sup>1</sup> Alfonso Reyes, hispanoamericanista



Víctor Díaz Arciniega

**M**anuel Ugarte, en su libro *Escritores iberoamericanos de 1900* [1942], se refiere a “una generación malograda” de escritores del Continente que salen de América para ir a radicar a París y/o Madrid, no porque se sintieran atraídos por “un nuevo medio”, sino porque sienten “ahogarse” en su medio: “se carecía de oxígeno en su propia tierra”.<sup>2</sup> La nómina que registra es: Rubén Darío, Amado Nervo, Enrique Gómez Carrillo, José Santos Chocano, Luis G. Urbina, Francisco Contreras, Leopoldo Lugones, José Ingenieros, Francisco y Ventura García Calderón, Rufino Blanco Fombona y algunos otros en los que distingue tres características comunes: hacen homenaje y rinden tributo a sus maestros precursores (cita a Asunción Silva, Del Casal, Martí, Gutiérrez Nájera, Díaz Mirón y Rodó); no hacen juicios sumarios y sí buscan la ponderación aprendida en los clásicos, y fortalecen para el escritor una concepción de responsabilidad arraigada en “un hondo sentido de la vida”. En suma, ellos “pensaron en cuerpo, sintieron en generación y representaron un empuje” que, en conjunto, está cifrado en una exclamación de Rubén Darío:

<sup>1</sup> El presente texto es un capítulo del libro *Reyes y Don Alfonso. Tareas, afanes y días, 1914-1938*, que espera su publicación en algún futuro próximo.

<sup>2</sup> Sus palabras son elocuentes: para el año de 1900 “... nuestra América seguía siendo el campamento árido y ceñudo, levantado por hombres que sólo tenían el afán de gobernar o hacer fortuna, el anhelo de triunfar en el momento en que vivían, desdeñando toda fuerza de elevación para el futuro y arrasando cuanto puede preparar, de una generación para otra, mayor jerarquía o grandeza en la vida espiritual”, *Escritores iberoamericanos de 1900*, México, Vértice, 1947, p. 16.

“Nosotros no hemos salido de América; traemos a América a compartir la civilización de Europa...” Líneas después, Manuel Ugarte caracteriza con estas palabras:

Ninguno de nosotros –ni el mismo Carrillo, que se enquistó en el Bulevar, sin dejar de ser meteco– perdió sus distintivas iberoamericanas y su enlace con la tierra. Llegamos algunos a escribir directamente en francés y a publicar con éxito nuestras producciones en diarios y revistas de París. Fueron nuestros nombres familiares y cotizados en los grandes órganos de publicidad de España. Pero nadie aprovechó la victoria circunstancial para plegarse al nuevo medio. Por los propósitos perseguidos, por los temas tratados, por el nacionalismo retador, estuvieron los espíritus siempre tendidos hacia nuestra América; y esta espontánea cruzada, que ningún gobierno alentó, ni advirtió siquiera, hizo más por el prestigio de nuestras repúblicas en el mundo, que toda la representación diplomática que dilapidó por aquel tiempo caudales y nos puso, más de una vez, en ridículo...

No existían en 1900 lazos de amistad o de conocimiento entre ellos. No obedecían a un propósito estudiado, ni a una consigna. Salían instintivamente, sin programa en la mayor parte de los casos, de ciudades distantes y sin comunicación frecuente. Sólo cambiaron de ideas cuando la casualidad los reunió en Europa. Y, sin embargo, obedecían, inconscientemente, a idénticas esperanzas de emancipación. Formaban un conjunto perfectamente homogéneo. Las mismas diferencias de temperamento los completaban. Los orquestaban. Por fuerza de las circunstancias, más que por voluntad propia, establecían identificación espiritual en las zonas más diversas de la América hispana, identificación semejante –conviene meditar sobre la analogía– a la que, también sin compromiso ni cálculo, determinó, a principios del siglo XIX, en una sola llamarada, la independencia política de las mismas regiones...<sup>3</sup>

Alfonso Reyes, como gran parte de la Generación del Centenario mexicana –que coincide con la de 1900 identificada por Ugarte–, sigue patrones similares: mientras son estudiantes en la Escuela Nacional Preparatoria o en la Universidad se empeñan en un esfuerzo común: transformar las estructuras educativas vigentes. Para ello, según recuerda Reyes, la “sola vocación fervorosa” de “muchachos autodidactas” carentes de “verdaderos maestros en el orden de las aficiones”, sin “público ni estímulo de ninguna especie” sale a la “liza” cuando “no había estudios organizados de filosofía, de humanidades,

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 17-18.

de letras...”, al punto de “echar los cimientos para la futura Facultad de Filosofía y Letras”.<sup>4</sup> Es decir, desde su juventud en México, Reyes contaba con la probada vocación participativa y el rigor del autodidacta disciplinado que le permitieron una mayor libertad para incorporarse al torrente latinoamericanista entonces en Francia.

También, mientras en México forma parte del Ateneo de la Juventud, sabe de la obra de, o tiene un trato directo o epistolar con, algunos de los enlistados por Ugarté. Durante sus primeros meses en París traba amistad y participa en las actividades por ellos desempeñadas; por ejemplo, colabora en las revistas que hacen Darío, los García Calderón o Blanco Fombona. Pero, sobre todo, no fue difícil dejarse permear por el espíritu latinoamericanista de la Generación de 1900 y aun adoptar como propios los modelos por ellos impulsados. “Ante su ejemplo –escribe Paulette Patout–, el escritor mexicano empezó a forjarse una alta idea de la doble misión que espera al hombre de letras latinoamericano residente en París: por una parte, poner al tanto a los franceses sobre las cuestiones que atañen a las repúblicas latinas; por otra, interpretar ‘para uso de América, todos los temblores del inmenso corazón de Francia’.”<sup>5</sup>

Un generoso y prácticamente desconocido ejemplo se encuentra en la prolongada amistad entre Ventura García Calderón y Alfonso Reyes. Según el epistolario –que en mucho reconfirma el *Diario* de Reyes–, podemos observar que desde diciembre de 1913 hasta marzo de 1949 –fechas de la primera y la última carta–, entre ambos hay un punto común que unifica y da continuidad a la amistad: la colaboración recíproca en proyectos y actividades literarias o, en un sentido más amplio, la mutua simpatía y coincidencia en hacer por Latinoamérica una ardua y constante labor cultural y política, ya sea como editores, escritores o diplomáticos. La lección del epistolario (pese a ser exiguo el número de cartas de Reyes que se conservan) está en el permanente entusiasmo para imaginar y llevar a cabo proyectos donde el centro sea Latinoamérica. Colecciones de libros, secciones de revistas o revistas completas publicado todo en París

<sup>4</sup> Cf. *Historia documental de mis libros*, pp. 156-157.

<sup>5</sup> *Op. cit.* p. 91. Las palabras que cita son de Francisco García Calderón. A esto debe añadirse la provechosa influencia que Adré Gide ejerció sobre Alfredo Reyes (AR), quien pronto se aficionó a la *Nouvelle Revue Française*, en donde descubrió una “literatura militante”, *ibid.*, p. 163.

y pensado en función de dar a conocer en Europa la vida y la cultura del Continente. Más aún: mediante sus muchas amistades, los dos promueven tareas culturales redundantes en provecho de una reflexión constante sobre las características continentales.<sup>6</sup>

Mientras permanece en España, durante la primera etapa (de fines de 1914 a fines de 1919), en la que se sostiene “exclusivamente de la pluma, en pobreza y en libertad”,<sup>7</sup> Reyes establece una doble estrategia para realizar el “sitio de Madrid”, como se refiere a su ingreso a la comunidad intelectual española. Una remite a procedimientos que no oculta rasgos militares, o por lo menos con ese ánimo se los describe en 1917 a su “leal y verdadero” Julio Torri:

Yo vivo enteramente de la literatura iparece mentira! Y no te puedes figurar tú lo que se aprende. Soy capaz de escribir (mal) de todo. Sin embargo ya me daré tiempo y haré un libro y otro más. Este año ha tenido para mí todo el carácter de una preparación de artillería antes de la toma de una trinchera; dos años estudié el plan de ataque, un año he cañoneado; ya he abierto brecha... ¿Necesito decirte lo que aquí va a pasar? Así, pues, el mayor gasto de material de guerra ya acabó. Lo que viene será menos apresurado, y más sobreeseguro.<sup>8</sup>

La otra estrategia es simple y la expresa así: “Senté fama de hombre que no se dormía sobre el yunque.”<sup>9</sup>

Es decir, en forma abreviada, Alfonso Reyes conquistó para

<sup>6</sup> Conviene aclarar que el epistolario es poco, muy poco sustancioso en conceptos –salvo por la carta que más adelante referiré–, no obstante, es muy rico en cuanto al interés por rescatar y promover a los escritores y temas americanos. Sobre este vértice (al que debe sumarse Rufino Blanco Fombona, del que AR procuraba guardar cierta distancia) se cimenta una amistad cuyos resultados convergen en la depuración del Continente. Cf. Capilla Alfonsina, expedientes “Ventura García Calderón”, “Francisco García Calderón” y “Rufino Blanco Fombona”.

<sup>7</sup> AR, *Historia documental...*, op. cit., p. 173. Conviene no perder de vista que Torri forma parte de la labor de intercambio y promoción continentales realizadas por AR, quien logra ante Jesús García Monge, en Costa Rica, la edición de *Ensayos y fantasías* (1918) e intenta hacer publicar sus artículos y notas en las más variadas publicaciones periódicas de Francia, España, Argentina, Brasil, sólo que Torri siempre se queda en la promesa del envío; un último detalle: Torri publica su *De fusilamientos* (1940) en la Casa de España en México gracias a los urgimientos de su amigo AR. Así como con Torri, AR hace lo equivalente con otras personas, como ilustraré en páginas adelante.

<sup>8</sup> Julio Torri, *Diálogo de...*, op. cit., p. 212.

<sup>9</sup> AR, *Historia documental...*, op. cit., p. 211.

sí mismo un lugar dentro de la intelectualidad española, francesa, europea en general y latinoamericana, desde el cual procura ejercer alguna influencia en favor del Continente, como su intervención en el Ateneo de Madrid o como su tarea de intercambio cultural realizado como Embajador en Francia. Esta influencia redundará en provecho de una labor de promoción cultural –por calificarla de un modo flexible y amplio– que repercute sobre hombres, obras y actos; labor en la que no desaparecen sus propias ideas respecto a la literatura y la cultura en general de Latinoamérica, tales como se ilustran, amplia y detalladamente, en una valiosa carta enviada a Ventura García Calderón, en la que Reyes precisa algunos conceptos sobre el valor de la literatura hispanoamericana, su transformación de la lengua castellana –sin regatear la provechosa influencia francesa– y su repercusión sobre España.<sup>10</sup>

Como ya se alcanza a delinear, las actividades de promoción cultural que realiza Alfonso Reyes continúan las tareas que animaban a los miembros de la Generación de 1900 referidas por Manuel Ugarte, cuyos objetivos puntualiza: “estuvieron los espíritus siempre tendidos hacia nuestra América”. Para realizar esas tareas, Reyes elabora una estrategia promocional basada en una red prácticamente mundial de amistades recíprocas, la cual se apoya en las convicciones, entusiasmos y recursos materiales individuales; estrategia que termina por establecer una cadena, cuyo circuito paulatinamente se extiende mediante colaboraciones editoriales, sólo editoriales, porque el centro de gravitación de estas tareas es única y exclusivamente cultural. Por lo tanto y a partir de su permanencia en Argentina y Brasil, se puede decir que Alfonso Reyes divide en dos grandes áreas su estrategia: una es la creación, fortalecimiento y distribución de colecciones editoriales o revistas; la otra es la depuración de conceptos. Hay una tercera área que realiza de manera subrepticia mediante su profusa correspondencia individual.

<sup>10</sup> Cf. *ibid.*, pp. 317-319. En su *Diario*, Reyes contrapone a la verdadera literatura latinoamericana aquella que los europeos demandan como “auténtica”; con regular frecuencia se enfrenta a este problema: “Expliqué [a Jules Romains] que el problema de la literatura hispanoamericana en París era éste: aquí sólo piden al americano que sea pintoresco y exótico.” Es decir, piden una literatura “mediocre”, cuyos exotismos y pintoresquismos son falsos, de aquí que Reyes concluya: “más vale fracasar que mentir”, *op. cit.*, p. 122.

En *Historia documental de mis libros* Reyes deja constancia de su riquísimo aprendizaje en el complejo medio editorial español; en su *Diario* registra pormenorizadamente sus actividades en el “Jardín de Academus” para fomentar “encuentros agradables entre personas que convenía poner en contacto...” Con ambas experiencias a cuestas y precedido por su propio prestigio personal llega a una Argentina poseedora de un grupo activo y participativo de escritores, con el que incluso y mediante Pedro Henriquez Ureña –quien lleva algunos años residiendo ahí– ya se había puesto en contacto y aun colaboraba desde París.<sup>11</sup>

Instalado en Buenos Aires y sin perder contacto con su amigo Genaro Estrada, a quien califica de “centro geométrico de las letras mexicanas”,<sup>12</sup> comienza una verdadera campaña en pro de la revista mexicana *Contemporáneos*; logra colaboraciones de sus miembros en revistas españolas, francesas y argentinas, así como consigue para aquella colaboraciones de autores de estos países, aparte de ayudar a distribuirla por todo el orbe.<sup>13</sup>

Simultáneamente y luego de desasirse del fatuo y superficial ambiente de estancieros, diplomáticos y funcionarios, Reyes se acerca al ambiente de los escritores, quienes pronto lo invitan a participar en la creación de la fallida –un solo número– revista *Imán* (1931), y en el fortalecimiento y distribución de *Don Segundo Sombra* y de *Libra* (1931), en la que, según Poulette Patout, a partir de su participación comienza a delinearse con nitidez un enfoque americanista. También participa en la fundación, coordinación y selección de la colección Cuadernos del Plata, cuyo objetivo es publicar en *plaquettes* los valores jóvenes de la literatura latinoamericana; por ejemplo, hace publicar

<sup>11</sup> P. Patout atribuye a ciertos escritores franceses (Superville, Groussac, Larbau) y a la huella de Güiraldes en París, entre otros, el interés de AR por La Plata. Cf. *op. cit.*, pp. 374-375.

<sup>12</sup> *Monterrey*, 4 (1931), p. 7.

<sup>13</sup> Cf. Miguel Capistrán (selec.), “México, AR y los Contemporáneos”, *Revista de la Universidad de México*, XXI, 9 (mayo de 1967), pp. azules centrales; Florence Olivier, “Correspondance entre AR et Genaro Estrada”, *L'ordinaire du mexicaniste*, núms. 54-56, febrero, marzo, abril de 1981 (Institut d'Etudes Mexicaines, Université de Perpignan) y AR, *Diario*, los años de 1929 y 1930, donde se encuentran notas dispersas sobre envíos y recepciones de materiales; por ejemplo: “Me escribe Juana de Ibarbourou enviándome cinco espléndidos poemas inéditos para *Contemporáneos*...” o las tareas para conseguir colaboraciones francesas para el número dedicado a Marcel Proust, como el artículo de Ramón Fernández.

*Línea* del mexicano Gilberto Owen –quien radica en Filadelfia– e intenta lo equivalente con Julio Torri –quien una vez más le queda mal. En su *Diario* indica las tareas que para estas revistas realiza y la “alegría” de la “plena” “actividad” y “ubicuidad”.

Sin embargo, el gozo se va al pozo: la crisis del 29 repercute en todo y las publicaciones son las más vulnerables; las fricciones y desacuerdos no se hacen esperar. Reyes opta por guardar prudente distancia, sobre todo porque acordar con los mecenas se hacía paulatinamente más conflictivo, debido a que discrepaba respecto a los intereses con grupos locales. Más aún: lo que observa en los círculos culturales de Argentina lo llega a reconocer en otras partes del Continente, por lo que en adelante optará por una estrategia de colaboración editorial más cautelosa, selectiva y, en lo posible, concordante con sus convicciones latinoamericanistas. Mientras llega esto, conviene observar su decepción, que en su *Diario*, el 8 de enero de 1930, merece esta anotación:

Flores cada vez más mis impresiones del ambiente literario argentino, donde a nadie le importa la literatura sino la política literaria de grupos o *patotas*, y donde los individuos de los grupos se traicionan entre sí constantemente. A la realidad sustituyen un fantasma de murmuraciones. Muy raro todo. Quédense solos. Yo, para mí solito, he decidido alejarme prácticamente y vivir con la mente en otra parte. Y no es queja contra personas; sería ingrato.<sup>14</sup>

Por razones oficiales, el Embajador debe trasladarse a Río de Janeiro. A bordo del barco que lo conduce escribe las primeras notas para el “Propósito” de su *Monterrey. Correo literario de Alfonso Reyes* (1930-1937). Desde Brasil y de manera más intermitente que regular, él personalmente lo elabora de todo a todo, financia y distribuye (300 ejemplares) hasta lugares tan lejanos como Madagascar. En 14 números de que consta la colección se observa un propósito: establecer un diálogo con unos corresponsales con los que comparte

<sup>14</sup> En una carta de enero de 1930 a José Ortega y Gasset hace una larga, pormenorizada descripción de sus peripecias en el mundillo literario argentino. Cf. Capilla Alfonsina, exp. “José Ortega y Gasset”. Más adelante referiré a la conferencia “En el día americano” y al artículo “A vuelta de correo”, en los que AR deja ver su enojo ante las conductas y los conceptos de los grupúsculos argentinos y mexicanos.

sus inquietudes y curiosidades literarias, facilitar el acercamiento recíproco entre estos lectores y fomentar el conocimiento de las actividades y obras que realizan los autores en sus respectivos países; las secciones son muestra inequívoca de esta voluntad de apoyo, como lo ilustra una pequeña nota publicada en la sección “Publicaciones recibidas” y que se podría rotular como “autor en busca de editor”:

El gongorista polaco Zdzislas Milner, profesor del Colegio de Normandía y traductor de las *Novelas ejemplares* al polaco, que en 1928 publicó un espléndido volumen con veinte sonetos de Góngora traducidos al francés [indica referencia], tiene para publicar una tesis escrita originalmente en francés, sobre *La formación de las figuras poéticas en la obra cultista de Góngora*.<sup>15</sup>

A partir de su desencuentro con el mundillo literario argentino y de proponerse para sí mismo la consigna: “Yo, para mí solito, he decidido alejarme prácticamente y vivir con la mente en otra parte”, en Río de Janeiro modifica su estrategia respecto a su participación en proyectos editoriales y actividades intelectuales—que continuará por el resto de su vida. Es decir, dictará conferencias, colaborará en revistas y seguirá publicando artículos en los cuales no queden dudas respecto al uso y abuso de conceptos.

Para seguir con el hilo de las publicaciones, la cautela de Reyes asomará en tres grandes proyectos, dos de los cuales se concretan con generosidad. El primero de éstos es la revista *Sur* (1931-1970). En palabras de Héctor Perea:

<sup>15</sup> *Monterrey*, 2 (1930), p. 7. Otro ejemplo: gracias a las amistades de AR y a su Correo literario, Mariano Azuela entra en contacto con el que será su traductor al checoslovaco de *Los de abajo*. Conviene aclarar un detalle de P. Patout, quien motivada por su tesis de encontrar sólo lo francés en la obra de AR, considera que en *Monterrey* “él deseaba dar a su revista el tono de la vida, ver como en ella se iniciaban discusiones, polémicas, gracias al concurso y a las respuestas de sus colegas y en particular de sus amigos franceses.” (Cursivas de VDA). Un párrafo adelante señala: “Ninguno de los amigos franceses de Reyes aprovechó este medio de expresión, como no fuera Camille Pitoulet...” (pp. 570-571). No, es evidente que no, AR no tenía su mirada puesta en sus colegas franceses, sino en los latinoamericanos y españoles. El reclamo que poco más tarde y desde México le hace Héctor Pérez Martínez (que suscita “A vuelta de correo” que referiré adelante) obedece a esa cercanía a la literatura hispana y no a la gala.

Durante la primera estancia de Reyes en Argentina, éste concibió el proyecto de la revista como un capricho con poco futuro, pues se tendría que enfrentar al enorme problema de la distancia geográfica y cultural que separaba a los posibles miembros y colaboradores, ya que Victoria Ocampo pensaba en dos comités de redacción para *Sur*: uno bonaerense y otro internacional, con miembros en Europa y el resto de América. En efecto, años después esto provocaría serias dificultades dentro de la revista. Pero al recibir el primer número, Reyes aplaudió este esfuerzo que venía a dar cuerpo a sus propias ideas sobre las distintas Américas del Continente y su vinculación, viva, con Europa y el resto del mundo. La publicación constituía un puente, un acuerdo de fuerzas, una puerta que daría acceso a lugares y temas desconocidos. La revista mostraba lo más antiguo y lo más nuevo del viejo continente, pero también proyectaba al mundo lo que las tierras americanas producían. *Sur*, con un antecedente mexicano en *Contemporáneos* y otro español en la *Revista de Occidente*, dio a conocer en Hispanoamérica el pensamiento de André Malraux, Henri Michaux, James Joyce, Graham Green, Carl Jung y muchos otros personajes contemporáneos; pero también lanzó más allá de las fronteras nacionales los nombres de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Villaurrutia, Reyes.<sup>16</sup>

El escepticismo de Reyes respecto al proyecto original de *Sur* queda manifiesto en sus primeras dos colaboraciones, “Un paso de América” y “Los dos augures”, en los que reconoce la importancia y legitimidad de lo propiamente americano; son dos artículos que contrarrestan el impulso y el carácter francamente elitistas que identificaban a la revista, los cuales no eran del todo bien vistos por Reyes ni por algunos de sus amigos, como el peruano Luis Alberto Sánchez, quien en su correspondencia la criticaba por su poco arraigo en los problemas, sensibilidad, historia y expresiones continentales, crítica en parte compartida por Reyes.

Con el colombiano Germán Arciniegas aparece el segundo de los proyectos editoriales continentales; proyecto que no prospera en ninguno de sus dos intentos. En 1938 lo invita a participar en la creación de la *Revista de Indias*, cuyo plan surge del establecimiento de la Asociación de Escritores de América y España en Bogotá (1938),

<sup>16</sup> AR y Victoria Ocampo. *Cartas echadas. Correspondencia 1927-1959*, Héctor Perea (ed. y present.), Universidad Autónoma Metropolitana (Col. Cultura Universitaria, Serie Correspondencias, núm. 8), Difusión Cultural, 1983. Véase, también, el espléndido libro de John King, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*, México, FCE, 1989.

que se propone crear una “gran publicación de nuestro continente”; considera “importantísima” la presencia de Reyes. Sin embargo, el patrocinio gubernamental colombiano no llega como se había prometido.<sup>17</sup>

Si bien este proyecto se frustra, muestra el impulso por hacer una publicación periódica realmente continental donde se den cita los mejores escritores con los más importantes temas; impulso de unificación humana, rescate histórico y cultural y proyección conjunta. En 1942 el proyecto cristaliza gracias a la fortaleza de un espíritu tan utópico, idealista y perseverantemente americanista como el de Reyes, el de Jesús Silva Herzog, quien se echa a cuestras la responsabilidad de *Cuadernos Americanos* —desde entonces todavía activa gracias a otro espíritu similar: Leopoldo Zea.

En el número inaugural de la revista a la que permanece vinculado de muchas maneras, Reyes resume buena parte de sus concepciones humanísticas ligadas a las actividades militantes. Primero: “Entendamos nuestra tarea [de escritores] como un imperativo moral, como uno de tantos esfuerzos por la salvación de la cultura, es decir, la salvación del hombre.” Después puntualiza su concepto de cultura:

La cultura no es, en efecto, un mero adorno o cosa adjetiva, un ingrediente, sino un elemento consustancial del hombre, y acaso una misma sustancia. Es el acarreo de conquistas a través de las cuales el hombre puede ser lo que es, y mejor aún lo que ha de llegar a ser. Luchando milenariamente contra el primitivo esquema zoológico en que vino al mundo como enjaulado. La cultura es el repertorio del hombre. Conservarla y continuarla es conservar y continuar al hombre.

Inmediatamente después y sin perder de vista las condiciones globales provocadas por la segunda guerra mundial, describe algo que bien podría identificarse con una metáfora que él sugiere en su “Discurso por Virgilio”: la siembra y cosecha de la palabra, porque, como dice, “para las cosas de la razón, la lengua es bastante”:

<sup>17</sup> Cf. Capilla Alfonsina, exp. “Germán Arciniegas”. En septiembre de 1946, Arciniegas solicita a AR su opinión sobre las condiciones culturales del continente; la contestación es: “Me temo que mi respuesta es algo sombría, así es nuestro porvenir, según me lo represento. No debo disimularle que estoy triste. Sin embargo, creo que en público hay que insistir siempre en la esperanza.”

[...] los pueblos magistrales abandonan ahora este empeño fundamental (el de salvaguardar y continuar la cultura); los unos porque, fascinados satánicamente por la sangre, vuelven con frenesí a los estímulos de la bestia; los otros porque, heridos en su ser mismo, no pueden filosofar. Y he aquí que ha caído en nuestras manos la grave incumbencia de preservar y adelantar la religión, la filosofía, la ciencia, la ética, la política, la urbanidad, la cortesía, la poesía, la música, las artes, las industrias y los oficios: cuanto es lenguaje que guarda y transmite las conquistas de la especie, cuanto es cultura en suma.<sup>18</sup>

La segunda de las estrategias de Alfonso Reyes en sus actividades como promotor cultural continental aparece de manera simultánea a la recién referida y consiste en un hecho que mucho le preocupa: “corregir el abuso de ciertas nociones”. Esta labor de depuración conceptual conlleva una buena dosis de afán polémico y la realiza en foros públicos como entrevistas periodísticas, conferencias o cartas abiertas. Ante los reporteros que lo abordan en busca de declaraciones, la común de las ocasiones responde el Embajador; tales son el tono y propósito de sus palabras cuando se ve precisado a corregir versiones noticiosas sobre las animadversiones del gobierno mexicano contra la religión católica, las transformaciones de México a partir de la Revolución, su cercanía personal a España, la efervescencia política mundial o los grupos literarios mexicano y argentino.<sup>19</sup>

Las conferencias las dicta en ámbitos académicos locales, diplomáticos o intelectuales internacionales, como el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual. En cualquiera de estos ámbitos pretende depurar sus propias nociones conceptuales, que de alguna manera busca hacer extensivas en sus interlocutores mediante la suscitación de la reflexión crítica implícita en sus “reactivos”; por ejem-

<sup>18</sup> En *Vocación de...*, op. cit., pp. 315 y ss.

<sup>19</sup> Ninguna de estas entrevistas están recogidas; sólo con afán de rescatarlas un poco del olvido hemerográfico argentino las refiero aquí: “Soy viejo amigo de los literatos argentinos –nos dice el Embajador de México Dn. AR”, *La Acción*, 2 de julio de 1927; [Manuel Calzada], “Debemos hacer nuestra propia tabla de valores”, *La Nación*, 3 de julio de 1927; [Manuel A. Bedoya], “Una de las más vigorosas personalidades de la intelectualidad joven de Méjico llegó a Buenos Aires”, *La Época*, 3 de julio de 1927; “Nuestras entrevistas. Con Don AR, su personalidad literaria”, *El Diario Español*, 10 de julio de 1927; “En la Escuela República de México”, *La Nación*, 3 de abril de 1930 y “El ex-Embajador de México Sr. AR partió para Río de Janeiro”, *La Prensa*, 3 de abril de 1930.

plo, en “Palabras sobre la nación argentina” (1930) comienza por abrir brecha: “Va siendo tiempo de que nos preguntemos qué significa nuestra América. Todos sabemos que es un injerto del vigor español de la mejor época, trasplantando a la mejor geografía y encauzado por otras venas. En suma, pueblos de juventud, donde los choques de las sangres diferentes no se han equilibrado del todo.”<sup>20</sup>

En la inauguración de la VII Conferencia Internacional Americana (Montevideo, 1933) retoma sus mismas ideas, empero con otro énfasis y perspectiva:

Desde entonces [la Antigüedad] América ha recibido su bautizo, y con razón el señor Ministro de Relaciones Exteriores insistía en el concepto ya clásico de que América es el nombre de una esperanza humana. Fue el escape de la aventura o del ensueño, de afán místico o del simple afán de poder, que es como la forma primaria de virtud y como la roca en que la conducta habrá de tallar sus esculturas. Fue el refugio de la libertad de conciencia. Fue el semillero de los anhelos republicanos. Fue, es y será el sueño de Bolívar. Las vicisitudes históricas nunca igualarán el ideal. Vivimos muy por debajo de nuestra esperanza. Pero, contestaba Rodó, hay un orgulloso “¡No importa!” que surge del fondo de la vida. El destino de América está en seguir amparando los intentos por el mejoramiento humano, y en seguir sirviendo de teatro a las aventuras del bien.<sup>21</sup>

Con idéntico sentido Reyes escribe “Discurso por Virgilio”, dicta “En el Día Americano” y envía “A vuelta de correo”. En el primero, se apoya en Virgilio para precisar el concepto de clasicismo, como una forma de nacionalismo; el cauce de las tareas para una educación “nacional”, la definición del concepto de “autóctono”, “tradicción” y “propio”; el credo político: “igualar hacia arriba, no hacia abajo”; el valor de lecturas que enriquecen como la *Eneida* y las que empobrecen como *Cuore*; la dimensión de un territorio y la “hora de América”:

No: hora de América, porque apenas va llegando América a igualar con su dimensión cultural el cuadro de la civilización en que Europa la metió de repente; porque apenas comenzamos a dominar el utensilio europeo. Y hora de América, además, porque este momento [1930] coincide con una crisis de la riqueza en que nuestro Continente parece salir mejor librado,

<sup>20</sup> En *Vocación de...*, op. cit., pp. 181 y ss.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 283 y ss.

lo cual hará que la veleidosa fortuna se acerque al campeón que mayores garantías físicas le ofrece...

En el crisol de la historia se prepara para América una herencia incalculable. Pero será a condición de vivir alerta, de aprovechar y guardar todas las conquistas... y de no tomar partido prematuramente. Vale la pena de ser cauteloso. Está en juego un alto interés humano y no una mezquina ambición. Lo que ha de salir no será oriental ni occidental, sino amplia y totalmente humano. De nosotros, de nuestros sucesores más bien, dependerá el que ello, por comodidad de expresión pueda llamarse, en la historia, *americano*. Saber esperar es lo que importa.<sup>22</sup>

En la conferencia “En el Día Americano” amplía y matiza sus ideas sobre la mezquindad y utilitarismo que agobian a los hombres y, por lo tanto, a las naciones; el uso de la poesía no sólo para romper la incomunicación entre los pueblos, sino para ir varios pasos adelante de la política; el valor de la juventud como cifra del porvenir del Continente, sobre todo si no se deja arrebatar por los impulsos ciegos de la pasión, la violencia, y concluye con un pronunciamiento que apunta hacia la acción en la utopía, en el reino del espíritu:

...sin una sociedad de los espíritus no hay sociedad de las naciones; que en la época actual, cuando la magnitud y el prestigio de los problemas técnicos amenazan perturbar las conciencias y provocar graves inquietudes sobre el porvenir de la civilización, importa dar al cambio de pensamiento mayor energía, mayor organización y mayor constancia...

Por sobre los intereses de clases, de partidos y de países, están los intereses supremos del hombre, y son éstos los que quedan a cargo del orden intelectual...

Entendámonos: un optimismo candoroso no pasa de ser una cobardía. Lo mejor para el intelectual absoluto, lo mejor para la inteligencia es conservarse en un término moderado respecto a la acción, reservándose un sitio de orientación y consejo.<sup>23</sup>

En la larga y polémica epístola “A vuelta de correo” prácticamente termina por atar todos los cabos de sus ideas concernientes a sí mismo en su relación con el Continente y a las de América como cifra del porvenir global. Su exposición comienza con una aclaración:

<sup>22</sup> *Ibid*, pp. 199 y ss.

<sup>23</sup> *Ibid*, pp. 181 y ss.

es falsa la supuesta desvinculación de México que se le atribuye; continúa con el análisis de temas como la importancia del servicio diplomático; la necesidad de ensanchar para los espíritus el horizonte de los hombres; la conveniencia de introducir “reactivos” sobre el pensamiento americano (como: proyectar la luz de Virgilio y Goethe sobre tierra india, hacer el examen de las influencias europeas sobre las letras americanas, establecer una filosofía histórica sobre la obra armonizadora de la inteligencia americana para, con ella, ensanchar las relaciones continentales); definir el concepto de inteligencia americana, con el propósito de crear “un cerco” de protección contra “los charlatanes” y “los señores de cartón”; precisar el lugar de los países en su individualidad dentro del Continente; la discreción para invocar el origen nacional (“¡Señores: un poco de pudor en los amores más entrañables!”); fomentar una mirada dueña de largueza y generosidad, más si trata de establecer las “literaturas nacionales”, a las que conviene cuidar su higiene.<sup>24</sup>

Por último, dentro de las estrategias de Alfonso Reyes para llevar a cabo una promoción cultural continental, queda la menos visible y la más directa: emplear su privilegiado lugar como intelectual y diplomático para establecer una amplia red de ayuda recíproca, más cuando ésta concierne a asuntos políticos delicados. Un rico ejemplo de esto lo encontramos en la correspondencia que sostiene con Luis Alberto Sánchez, quien, debido a su militancia en la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA), sufre persecución y exilio. Desde 1929 y con el pretexto literario comienza la relación epistolar. Pronto asoman los asuntos políticos, que llegan a ocupar las más de las cartas: las persecuciones que sufre, el destierro, las tareas políticas de propaganda y subversión, etc.; pese a esto, no desaparece el interés literario ni los intercambios de publicaciones y comentarios. Entre éstos, Sánchez celebra que Reyes se acerque y ocupe de los problemas hispanoamericanos y que adopte posturas favorables; aplaude que lo marginal desaparezca a cambio de un compromiso activo. En este sentido hay dos telegramas de 1933 procedentes de Quito, en los que Sánchez solicita al Embajador que intervenga en un asunto delicadísimo: el envenenamiento de Haya de la Torre, preso, y la

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 240 y ss.

huelga de hambre de seis mil presos políticos en Perú. El tono es dramático, desesperado quizás; la situación política en Lima es violenta y Sánchez urge un apoyo para su causa.<sup>25</sup>



<sup>25</sup> La correspondencia se prolonga hasta la muerte de AR; su importancia se reduce cuando abordan temas secundarios: envíos de libros, comentarios escuetos, recomendaciones, etc. Llama la atención que Sánchez esté *muy* al tanto de los valores literarios más nuevos del México de entonces: Revueltas, Tario, Hernández, Arreola, etc. Cf. Capilla Alfonsina, exp. "Luis Alberto Sánchez".



LA NOVELA Y LA HISTORIA:  
LA HIJA DEL JUDÍO  
DE JUSTO SIERRA O'REILLY



Leticia Algaba

1

**D**urante el siglo XIX mexicano fue el periódico el medio de difusión de una buena cantidad de obras literarias, hecho que explica el que se haya conocido tardíamente a algunos autores de relieve. Tal es el caso de Justo Sierra O'Reilly (Yucatán 1814-1861), autor de las novelas *Un año en el Hospital de San Lázaro* (1845), *El filibustero* (publicada en 1923) y *La hija del judío* (1848). Acorde con la tradición de su época, escribe también algunas leyendas (publicadas en 1892) y con sus *Impresiones de un viaje a los Estados Unidos y al Canadá*, de 1851, el escritor yucateco se convierte en uno de los iniciadores de la literatura de viajes. La escritura literaria se combinaba en Sierra O'Reilly con la investigación histórica; su obra más importante es *Consideraciones sobre el origen, causas y tendencias de la sublevación indígena, sus probables resultados y su posible remedio*, la cual rebasa el título y llega a ser una historia de Yucatán, lamentablemente inconclusa.

*La hija del judío* es quizá la novela más conocida y mejor lograda de Sierra O'Reilly. Ha sido considerada por la crítica como la precursora de la novela histórica en México y a la vez paradigma del folletín. La obra se publica por vez primera en el periódico *El Fénix* de Campeche, entre los años de 1848 a 1851, con el anagrama de José Turrisa, uno de los seudónimos de Sierra O'Reilly. Esto explica el desconocimiento

temprano de la novela pues no fue sino hasta 1874 cuando se imprime en un volumen. Desde entonces se han producido una decena de ediciones.

La novela histórica en México tuvo cultivadores que antecedieron a Sierra O'Reilly; así, en 1835 José Joaquín Pesado publica *El Inquisidor* y el conde de la Cortina, *Don Juan Manuel*. Habría que afirmar, sin embargo, que el folletín de tema histórico sí comienza con Sierra O'Reilly y cobra auge con Vicente Riva Palacio, entre 1868 y 1872. El desarrollo del género constituye un hito natural en la atmósfera romántica americana alentada por la lectura de los grandes escritores europeos de novela histórica, como son Walter Scott, Eugenio Sue y Alejandro Dumas, de cuyas obras aprendieron buenas lecciones los mexicanos. Tanto Sierra O'Reilly como Riva Palacio muestran un interés apasionado por la historia colonial y ambos ponen en contraste el pasado con su presente.

Sobre *La hija del judío* Sierra O'Reilly declaraba: "Casi nada ha sido inventado por mí; la combinación, la fábula, es lo único que me pertenece".<sup>1</sup> Y a lo largo de la novela el lector encuentra alusiones a fuentes históricas consultadas y la promesa de fidelidad a ellas. Falsas promesas, pues al construirse una trama novelesca lo extraliterario cae en la ambigüedad, no sólo porque ha ingresado a la ficción, sino porque procede de otro relato, el historiográfico, en el cual los sucesos han sido reorganizados y reinterpretados. Así, en toda novela histórica van a convivir personajes históricos con personajes imaginarios y sus acciones ocurren en secuencias no siempre apegadas a una exacta cronología.

La lectura de *La hija del judío* me llevó a indagar sobre el contexto de los hechos históricos seleccionados por Sierra O'Reilly; ello me permitió, naturalmente, notar las transformaciones de aquéllos en el universo novelesco. La provincia de Yucatán a mediados del siglo XVII constituye el contexto; el autor muestra las pugnas entre tres grupos privilegiados: los gobernantes, el clero y la burguesía. Y, simétricamente, en la trama novelesca figuran tres historias que reúnen los vaivenes de aquellos sectores sociales. Entrelazadas, las historias convergen eficazmente a un asunto central; se aderezan con

<sup>1</sup> Ermilo Abreu Gómez, *Clásicos, románticos, modernos*, México, Ediciones Botas, p. 122.

calculadas dosis de suspenso y se rodean de secretos, pivotes de la expectativa del lector. El conjunto transcurre en un espacio temporal que abarca 37 años; los hechos novelescos inician en 1660, se remontan a 1640 y terminan en 1677. Este periodo de la historia de Yucatán abarca los gobiernos del conde de Peñalva, quien realmente ocupó el poder entre 1649 y 1652, y el de José Campero, en 1662.<sup>2</sup> Como ya había mencionado, Sierra O'Reilly establece nexos entre el pasado colonial y su presente, de manera tal que es posible trazar paralelismos en algunas situaciones políticas a pesar del cambio de regímenes; ello da pie a la crítica acerba del escritor. Dichos paralelismos permiten, por otra parte, interpretar la selección de hechos históricos, elemento clave para descubrir la intención por novelar la historia, siempre en consonancia con una actitud plenamente romántica. Pero antes de analizar lo anterior conviene primero detenernos en el tejido de la trama novelesca.

2

Ceñida a los cánones del folletín, la vasta intriga de *La hija del judío* posee un resorte sentimental, una historia amorosa entre María, la hija del judío —el título de la novela— y Luis, descendiente de una familia acaudalada. Notable acierto de esta historia es la discreción, la ausencia de lirismos excesivos y de diálogos de amor edulcorantes, incluso, éstos son escasos. María sí es la típica víctima necesitada de un redentor; no otro destino podría esperarse de quien descubre que su verdadero padre ha sido acusado de judaizante, y no obstante haber sido amada como hija adoptiva de un matrimonio de la élite social, se encuentra en la desazón de pertenecer a una raza maldita y, por ello, impedida para contraer matrimonio con el joven criollo. La condición de víctima del personaje se ve favorecida por la disposición del Santo Oficio para que ingrese a un convento, y así dejar a este tribunal el goce de los bienes económicos del judío. Es fácil notar que la identidad maldita atribuida al personaje simboliza el injusto rechazo de la sociedad hispana a la raza judía, perseguida infatigablemente por

<sup>2</sup> Edmundo Bolio, *Diccionario histórico, geográfico y biográfico de Yucatán*, México, 1944, p. 93.

la Inquisición, tanto en la península como en los dominios americanos. Y el encierro conventual de María provee un personaje angustiado pero capaz de resistir la espera hasta el logro de su vindicación. Se trata entonces de un personaje más bien pasivo, verosímil en su situación y, sobre todo, congruente con una joven de la alta sociedad novohispana que ha sido educada en la mejor tradición religiosa.

El personaje de Luis, el novio de María, constituye un galán típico por cuanto sus acciones se orientan a rescatar a su amada del convento para casarse con ella, intención que a nosotros, lectores del siglo XX, puede parecer un tanto inverosímil en un joven de la alta sociedad que repudia a los judíos, pero explicable en el tópico del amor imposible tan común en las obras románticas. En el personaje existe, sin embargo, una ambivalencia porque su conducta se inscribe más en lo racional que en lo sentimental, rasgo que proviene de la educación jesuita. A lo largo de la novela, el joven enamorado está sujeto a un autoritarismo vertical de parte de los jesuitas, quienes logran así favorecer su lucha por el poder. La manipulación del personaje a favor de esta causa le obliga a actuar mediante la reflexión. Por lo tanto, la factura del personaje delata un narrador desinteresado en dotarlo de fuerza para realizar la vindicación de la amada.

El melodrama alcanza un desenlace exitoso: los jesuitas, convertidos en vindicadores de María, se encargan de sacarla del convento y casarla con Luis, quien se compromete a facilitar el usufructo de la fortuna del judío, padre de María, por parte de la orden religiosa. Y para evitar el desprestigio social de la pareja, ésta se transierra a Portugal.

### 3

La segunda de las historias de *La hija del judío* está colmada de elementos extraliterarios. El poder político colonial constituye el centro de la ficción. En el gobernador de Yucatán de la época, el conde de Peñalva, Sierra O'Reilly moldea un personaje dotado con la prepotencia y la maldad dignas del peor de los gobernantes: “—En medio de los horrores del hombre, en presencia de tantos objetos pavorosos y aflictivos, cuando todos temían la completa destrucción de la provincia, sin esperanza de alivio o consuelo alguno, el malvado conde de Peñalva, el único responsable de tan estupendas calamidades

y desgracias, no sólo se mantenía contento y satisfecho cuidando de extraer hasta la última gota de sangre de ese pueblo infortunado, sino que maquinaba nuevas intrigas para saciar todas sus malas pasiones”.<sup>3</sup>

En la novela de Sierra O'Reilly, el conde de Peñalva llega a Yucatán por una turbia imposición del poder central, hecho que desencadena la oposición de los cabildos regionales. Luego, el malestar de las acciones del gobernante logra reunir a los políticos y burgueses más connotados en una cofradía cuya finalidad es asesinar a Peñalva.

El asesinato de Peñalva provoca efectos heroicos en la trama novelesca, porque los dirigentes de la cofradía pactan con la esposa del judío, Altagracia, para que ella cobre venganza pues Peñalva fue quien delató a su marido ante el Santo Oficio. El narrador tiene así la excelente oportunidad de construir una heroína reivindicadora de su pueblo: “He allí al conde: marche usted, nueva Judith, que velaremos por su honor y su seguridad”.<sup>4</sup> La atmósfera nocturna del crimen resulta excelente y el trueque de metas inmejorable: una cita de amor deriva en el último acto vital de Peñalva.

La verdadera personalidad del gobernante Peñalva carece de certeza, porque la historiografía registra diversas versiones. En su prólogo a *La hija del judío*, el crítico de la literatura Antonio Castro Leal<sup>5</sup> se apoya en Francisco Molina Solís, quien en su *Historia de Yucatán durante la dominación española* (1913) coloca a Peñalva como un buen gobernante que gozaba de las simpatías de los vecinos del puerto de Campeche (entonces parte de Yucatán); supone el historiador que la severidad de la conducta de Peñalva frente a encomenderos y funcionarios le hizo mala fama, según se confirma en las actas del Cabildo de Mérida, en las que Peñalva es tachado de “azote de la provincia” y “monstruo abominable”. El hallazgo más interesante de Molina Solís es el acta de defunción del gobernante, donde consta su muerte natural. Este suceso echa por tierra el asesinato de Peñalva que, según otro historiador, Lanz Trueba (*Estudios históricos*, 1938) proviene de la fantasía popular. Castro Leal se adhiere a la versión de los historiadores citados y considera que el personaje novelesco es hijo de la imaginación de Sierra O'Reilly.

<sup>3</sup> Justo Sierra O'Reilly, *La hija del judío*, Antonio Castro Leal (pról.), t. I, México, Porrúa, 1982, (Escritores Mexicanos, 79), p. 250.

<sup>4</sup> *Ibid.*, t. I, p. 261.

<sup>5</sup> *Ibid.*, t. I, p. xvi.

Si bien el juicio de Castro Leal es válido por cuanto que la novela histórica es ante todo novela y no historia, resulta interesante notar que en *México a través de los siglos*, una de las obras historiográficas más importantes de la segunda mitad de siglo XIX e, incluso, de una parte del XX, se lee lo siguiente: “La noche del 1º de agosto de 1652 el conde de Peñalva fue encontrado muerto a puñaladas en su propio lecho. No pudo nunca descubrirse quiénes fueron los asesinos; atribuyeron unos aquel crimen al odio que Peñalva se había concitado por sus inconvenientes manejos y su inmoderado deseo de acumular riquezas y presentáronlo otros como resultado de una intriga amorosa”.<sup>6</sup> Esta versión es por demás parecida a la de la novela de Sierra O’Reilly. Entonces ¿reforzaría la novela el juicio historiográfico? La interrogante no resulta forzada si recordamos que *México a través de los siglos* se escribió treinta años después que la novela y que el autor del capítulo sobre “El Virreinato” es Vicente Riva Palacio de quien podríamos suponer conocía la obra de Sierra O’Reilly; ambos escritores, por lo demás, novelan la historia colonial.

La suposición anterior confirma en todo caso la reinterpretación de un dato histórico en el siglo XIX, al parecer enmendado en nuestro siglo. En el terreno literario, el personaje de Peñalva imaginado por Sierra O’Reilly trascendió su novela: en 1877, José Peón Contreras publica el drama intitulado *El Conde de Peñalva* y dos años más tarde, Eligio Ancona escribe una novela con igual título.

La verdad sobre el asesinato de Peñalva es el secreto más importante en la novela. De nuevo, el recurso del narrador es sumamente eficaz: el juego entre las distintas versiones del suceso pone en riesgo el descubrimiento de la verdad, elemento que produce tensión. Sierra O’Reilly crea un personaje para dicho juego: el hortelano del colegio jesuita de San Javier, sabedor a medias de muchos asuntos delicados, materia prima de unos relatos que los discípulos del colegio –y el lector– disfrutan envueltos en la complicidad:

Una noche, también tempestuosa... itodavía se me eriza el cabello al recordarlo!... entré a la habitación del hortelano para que concluyese un

<sup>6</sup> Vicente Riva Palacio, “El Virreinato”, en *México a través de los siglos*, 17 ed., México, Edit. Cumbre, s.f., t. IV, p. 162.

cuento... habló del conde, y me dijo con mucha gravedad: “hoy hace años de la venida del embozado”... ¿pues no recuerda el señorito aquel personaje que vino una noche a llamar a la portería del colegio, y después de cruzar algunas palabras con el padre portero, fue conducido a la antesacristía?... “Pues bien –prosiguió el señor Juan Perdomo– hoy hace años de aquel suceso, y aunque todo quedó en silencio, lo cierto es que desde el día siguiente desapareció el individuo, que era uno de los grandes favoritos del conde y se llamaba el capitán Juan de Hinestrosa”. Confieso a usted, padre mío, que su nombre y las circunstancias del caso hirieron mucho mi exaltada imaginación. Así es que, al escuchar el nombre del marino, que dice usted condujo al conde, de Veracruz a Campeche, no he podido menos de traer a la memoria la conversación del hortelano. ¡Y el Prepósito –pensó el jesuita– creyó haber hecho un gran descubrimiento...! ¡Y me reveló el misterio con satisfacción! ¡Y yo que lo había reservado tan profundamente en estricto cumplimiento de mi deber...! ¡Mientras que esa historia estaba a disposición de un viejo charlatán, que se entretiene en difamar a sus bienhechores! ¡Oh, este descuido es imperdonable!<sup>7</sup>

Indudablemente este recurso del narrador permite recargar la intriga, pero también es el reflejo del quehacer de un novelista como Sierra O'Reilly: contar historias acerca de la Historia, dar distintas versiones para proponer la verdad.

4

La tercera de las historias de *La hija del judío* ocurre en el presente de la novela y en ella llegan a su resolución asuntos del pasado. De esta historia depende el desarrollo y el desenlace del melodrama –la primera historia– y también el desenlace de la segunda historia. El asunto central es la pugna entre los jesuitas y los representantes del Santo Oficio, a propósito de la confiscación de la fortuna del judío. Los contrincantes son el Deán de la Catedral de Mérida, el bachiller Gaspar Gómez y Güemes, comisario de la Inquisición y el Prepósito del Colegio de San Javier, un jesuita inominado. Ausencia esta última que actúa por contraste: el personaje comparte las funciones del narrador; éste le ha dado la omnisciencia, de ahí que esta tercera historia sea la medular en la novela, y de ahí también que el personaje pueda rebasar los dictados del Santo Oficio y con ello llevar a buen

<sup>7</sup> *Ibid.*, t. I, p. 168.

fin el melodrama. Dicho de otro modo, el Prepósito es el único que posee las pruebas de la inocencia del judío, conoce la verdad sobre el asesinato de Peñalva y debe resolver la aplicación de la justicia a los asesinos de aquél. Semejante empresa descansa en una meta: apoderarse de la fortuna del judío, para que la Compañía de Jesús la administre y la aplique a obras pías. Y para salir exitoso de la vasta tarea, el personaje solamente se valdrá de las armas conceptuales y de tácticas eficazmente fabricadas. Desde luego, contará con la ayuda de un socio, su colega el padre Noriega, fiel discípulo.

Así, el jesuita pone en marcha una estrategia que se va desplegando sabiamente en el acaparamiento de la información sobre los asuntos clave, la manipulación de los datos según el destinatario, el almacenamiento bien administrado de los secretos, el espionaje de los pasos que sus enemigos pueden dar en su contra, el uso bien calculado de aliados según las situaciones. Y todo lo anterior al servicio de una fe inamovible en la justicia. Domina entonces en el personaje la fina inteligencia, la sagacidad, el arrojo, la habilidad, la prudencia. Es capaz de dominar a sus adversarios por la sola observación de su conducta, capaz de criticarlos agriamente y de burlarse de ellos porque él se sabe intachable. En suma, Sierra O'Reilly ha creado a un héroe, según los cánones del folletín, calidad que sí alcanza en cuanto a ser el reivindicador de María, la víctima, pero un tanto singular por cuanto que en su conducta se privilegia la racionalidad.

Los diálogos entre el Deán y el Prepósito denotan un narrador impecable en la argumentación y, además, resultan francamente disfrutables. He aquí un fragmento en que los contendientes están midiendo fuerzas:

—Por fin, señor Prepósito —dijo al Deán haciendo un violento esfuerzo para reprimirse— ¿me hace el favor de comprenderme? —Mientras usted no se explique más claramente, eso no está en mi mano. Soy así... como Dios me hizo: un poco obtuso de entendederas, y ya ve usted que no es culpa mía. —¿Consiente usted ahora en dar por allanadas las dificultades que antes nos pusieron en desacuerdo? —¿Qué dificultades, señor Deán?... Pregunto a usted, señor Prepósito, si todavía quiere que se aplique a la Compañía de Jesús las fincas rústicas y urbanas que se han secuestrado a Felipe Álvarez, ese maldito judío. —¡Ah! No, señor. —¿Decididamente? —¡Sí, señor! —Entonces ¿está usted resuelto a oponerse a las disposiciones del Santo Tribunal? —¡Oh! No, señor —¿Y qué? —Estoy decidido a cumplir con

mis deberes. –Sin embargo, usted fue quien hizo acaloradamente aquella proposición. –No puedo negarlo. –¿Y cómo es que ha cambiado usted de conducta? –¿Y qué? –replicó el jesuita–. ¿Nunca puede uno volver sobre un mal paso? –¿Y por qué califica usted hoy de malo aquel paso, cuando usted lo dio exagerando su rectitud? –¿Me pregunta eso, en su calidad de Comisario del Santo Oficio? –Sí, señor, como tal. –Pues luego que mi proceso se encuentre en estado, responderé a la pregunta. Por ahora permítame usted que no hablemos más sobre el particular.<sup>8</sup>

Respecto de las burlas constantes que el Prepósito hace sobre el deán Gómez y Güemes, el escritor yucateco Gabriel Ferrer de Mendiola opina que es un defecto de la novela la ridiculización del “más notable filántropo que ha tenido Yucatán”, hecho que efectivamente constata la historiografía; pero el crítico matiza y añade: “Don Gaspar Gómez y Güemes pudo haber sido nuestro más notable filántropo, lo que moverá nuestra gratitud, históricamente; pero bien ha podido tener y acariciar las pasiones, sordas o violentas, que el novelista le atribuye y aprovecha, sin obstáculo de sus demás buenas prendas. Que aquellas pasiones eran frecuentes en el ámbito colonial de aquellos felices y románticos tiempos, nos lo atestigua la historia de las rencillas entre franciscanos, obispos, ediles y gobernadores, algunas de ellas verdaderamente escandalosas”.<sup>9</sup> Obviamente Ferrer de Mendiola respalda la verosimilitud del personaje y acaba por reflejar el gusto de las atribuciones fantásticas a los personajes históricos presente en los lectores de todas las épocas.

Si el Prepósito es el personaje omnisciente de la novela es porque la Compañía de Jesús funciona como una especie de inteligencia del poder. Sierra O'Reilly le atribuye una sensibilidad notable frente a las vicisitudes de la provincia de Yucatán, distante del poder central novohispano. Así, en la voz del jesuita Noriega –socio del Prepósito– el narrador desecha los dictados morales y justifica un orden social desapegado de la justicia institucional: “...al punto a que habían venido las cosas con el conde, era de temerse una asechanza de parte de éste, en que las armas no podían ser iguales, toda vez que rehusaba remitir la satisfacción de las ofensas que había inferido a la víctima de su odio

<sup>8</sup> *Ibid.*, t. I, pp. 88 y ss.

<sup>9</sup> *Enciclopedia yucatanense*, México, Gobierno del Estado de Yucatán, 1946, t. V, p. 630.

gratuito a un combate singular, al que, sin embargo estar vedado por la ley y la religión, los buenos hidalgos de nuestra provincia siempre han apelado como juicio de Dios, cuando faltan otros recursos para vindicar sus agravios. Acaso esto es inmoral... pero como la sociedad es como es, y no puede reformarse con un solo golpe de mano, es preciso tomarla cual se encuentra.”<sup>10</sup>

Los jesuitas de la novela se muestran como sagaces políticos, más que como predicadores de la religión cristiana. De tal modo que el mismo padre Noriega llega a postular que: “Los principios de la moral no tienen aplicación alguna en los hechos consumados. Un hecho es una piedra fría e inerte, colocada en un momento histórico.”<sup>11</sup>

Como puede suponerse, la preponderancia de los jesuitas en la pugna clerical de la novela tiene el referente de la combatividad de la Compañía de Jesús, cuya consecuencia fue su expulsión de los dominios españoles en América el año de 1767. En el contexto de la novela –siglo XVII– existe un referente particular; Sierra O’Reilly menciona muy rápidamente el pleito de esa orden religiosa con el obispo de Puebla, Juan de Palafox y Mendoza. Según la historiografía, en 1647 el obispo Palafox suspendió a los jesuitas las licencias para predicar hasta que probaran su suficiencia para el desempeño de su misión. Tal disposición fue desobedecida, con lo cual se armó un gran escándalo; fueron y vinieron alegatos de ambas partes, se formó una especie de consejo para arbitrar y, finalmente, la resolución favoreció a la Compañía de Jesús.<sup>12</sup> Aunque Sierra O’Reilly no detalla el pleito, tal vez se inspiró en él de modo tal que en la novela, los jesuitas, rebeldes a la autoridad eclesiástica, obtienen la victoria nada menos que sobre el Santo Oficio, acción que define la lucha por el poder: “¿Y a dónde no se extiende el poder de la Inquisición de España? –preguntó enfáticamente el señor Deán... –La Inquisición de España –respondió con cierto orgullo el jesuita– se extiende a los dominios españoles nomás.– La Sagrada Compañía de Jesús tiene poder sobre todo el mundo.”<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Sierra O’Reilly, *op. cit.*, t. I, p. 231.

<sup>11</sup> *Ibid.*, t. I.

<sup>12</sup> Cf. Vicente Riva Palacio, “El Virreinato”, en *México a través de los siglos*, pp. 146-148.

<sup>13</sup> Sierra O’Reilly, *op. cit.*, t. II, p. 367.

“En Yucatán, por la incuria y el abandono, por la falta de una imprenta, por las repetidas invasiones de los filibusteros, la memoria de los sucesos más interesantes está perdida.”<sup>14</sup> Esta carencia recibe alusiones reiteradas en *La hija del judío*. La insatisfacción de Sierra O’Reilly frente a la historiografía lo llevaron, sin embargo, a novelar la historia. Así, en su obra podemos revivir la ciudad de Mérida durante el siglo XVII presidida por el Palacio Real, la Catedral y otros edificios públicos; podemos conocer la entonces Villa de Valladolid, y una hacienda, la de Chicuaxim, en logrados cuadros que realzan las virtudes provincianas y que delatan un tono explícitamente regionalista del autor.

Como señalé al principio de este estudio, la selección de hechos históricos del siglo XVII deja entrever nexos con el presente de Sierra O’Reilly, es decir la década del cuarenta del siglo XIX. En ese período se reitera la vocación federalista del estado de Yucatán; así, en 1839 estalla un movimiento que exige al gobierno centralista de México la vuelta al federalismo. Y ante la nula respuesta, el Congreso del estado de Yucatán declara rotas las relaciones entre la provincia y la nación, hasta que se restableciera el federalismo. Más tarde, en 1843, Yucatán vuelve a ser entidad federativa, hecho que dura apenas tres meses pues una ley aduanal que lesionaba los derechos de Yucatán, lleva a una nueva escisión, la cual se mantiene hasta 1846. Al año siguiente, 1847, México es intervenido por Estados Unidos de Norteamérica y estalla la guerra; mientras tanto, en Yucatán se inicia la lucha de castas, el gobierno del estado se declara neutral frente al conflicto con Estados Unidos e, incluso, pide ayuda a este país. Finalmente, en 1848 Yucatán restablece las relaciones con México.<sup>15</sup>

Sierra O’Reilly no fue sólo espectador de tales vicisitudes políticas; fue miembro del Partido Federalista Yucateco y, también, representante de su estado ante el gobierno de Estados Unidos cuando se buscaba apoyo de parte de éste. Y la experiencia política del escritor tiene su correlato en *La hija del judío*. Leemos entonces fuertes críticas so-

<sup>14</sup> *Ibid.*, t. I, p. 239.

<sup>15</sup> Ignacio Rubio Mañé, *El separatismo de Yucatán*, Mérida, Imp. de Oriente, 1935, pp. 52 ss.

bre la supuesta autonomía del Municipio: "Los Ayuntamientos de hoy son los cabildos de marras, sin peluca y espadín, con todos los inconvenientes del flujo y de caras nuevas, sin ninguna de sus verdaderas ventajas. Son de elección popular; está bien, no lo disputemos; pero ¿eso es bastante?"<sup>16</sup> Sierra O'Reilly incluso exagera adrede y señala cierta nostalgia del pasado colonial: "...dejemos a los ilustrísimos y respetables Ayuntamientos de ogaño en quieta y pacífica posesión del extraordinario poder de gastar hasta cien pesos de sus propios fondos sin real permiso, y de su nobilísima atribución de ser los dependientes y correveidiles de los agentes del gobierno. Atengámonos a nuestros buenos pelucones de antaño que, al menos, sabían cocinar a sus anchas un buen pavo de la tierra y merendárselo con mucha gravedad y mesura."<sup>17</sup>

A lo largo de la novela, nunca aminora el reproche por la distancia geográfica y política de Yucatán respecto del poder virreinal, al que los yucatecos intentaban menospreciar y con ello dirigirse directamente al rey de España, quien según Sierra O'Reilly, tampoco respondía: "...de paso para Roma, fui admitido a la real presencia de Su Majestad el señor don Felipe IV, quien al escuchar el fiel relato de las injusticias e iniquidades cometidas en su nombre en aquella parte de sus dominios, airóse sobremanera contra los ministros, hizo llamar al presidente del Consejo de Indias y le previno que en lo sucesivo fuese mejor tratada su *predilecta* provincia de Yucatán encargándose al virrey de Perú tuviese especial cuidado en su administración. ¡Ni siquiera se sabía cuál era la posición geográfica de Yucatán!"<sup>18</sup> Seguramente el lector que recibía por entregas *La hija del judío* durante los años de 1848 a 1851 tenía en su memoria la reciente desincorporación de Yucatán y, sobre todo, una separación del gobierno central mexicano desde la colonia. Sin duda este gran punto de contacto entre el pasado y el presente otorgan plena verosimilitud a los hechos novelescos, de aquí que no resulte tan forzado suponer que aquellos lectores del siglo XIX leyeran la novela como una verdadera historia.

Ciertamente Sierra O'Reilly seleccionó hechos históricos del siglo XVII yucateco que tocan las cuerdas más sensibles del coloniaje, como

<sup>16</sup> Sierra O'Reilly, *op. cit.*, t. II, pp. 220-221.

<sup>17</sup> *Ibid.*, t. II, pp. 221-222.

<sup>18</sup> *Ibid.*, t. I, p. 150.

son los gobiernos provinciales corruptos, las luchas clericales y los excesos del Santo Oficio. La mirada al pasado se inscribe plenamente en la inspiración romántica; el escritor construye una historia ideal, narra no lo que sucedió realmente, sino lo que él hubiera querido que sucediera. El dato histórico se pervierte aunque se le somete a la prueba de la verosimilitud, elemento bien logrado en *La hija del judío*, y si acaso esto no ocurre –sobre todo para nosotros, lectores del siglo XX– como el triunfo de los jesuitas sobre el Santo Oficio, recibimos el deleite de un sabroso pleito regido por la inteligencia y la sagacidad de un buen narrador. Tales son los procedimientos que en el siglo XIX edificaban una novela histórica, en la que el escritor buscaba atrapar al lector para entretenerlo, divertirlo y, además, darle lecciones de historia, elemento explícito en *La hija del judío* y absolutamente inmerso en el contexto literario del siglo XIX mexicano, que desde la Independencia y hasta después del triunfo de la República, hizo suya la máxima de Horacio de enseñar mediante la diversión.





## LA PASIÓN SEGÚN BUTOR



Frédéric-Yves Jeannet y Antonio Marquet

Con orígenes que remontan hasta los años cincuenta, *Le Génie du Lieu* es sin duda la serie más extensa, temporal y espacialmente, entre las que conforman la obra de Michel Butor. El primer volumen, publicado en 1958, y que describe por ejemplo algunos aspectos de su larga estancia en Egipto, en 1950-1951, incluye textos sobre ciudades del Mediterráneo adonde Michel Butor viajó en esa década. Actualmente la serie, tal y como se ha desarrollado, se proyecta hacia fines del siglo, puesto que el quinto volumen, intitolado *Gyroscope*, apenas esbozado, todavía se quedará algunos años en el tintero del escritor antes de incorporar en su estructura una materia prima que se encuentra en proceso de maduración: existen algunos textos, como *Hallucinations simples*, *L'embarquement de la Reine de Saba* (ambos descartados de *Transit*), *Elseneur*, *Saga*, *La rose des voix* o *Franchir l'espace*; quedan otros más, todavía por escribir.

La extensión misma de esta serie, le confiere una importancia particular en la obra de Butor. Al parecer, la ambición del *Génie du Lieu* es asir el mundo entero, proyecto que también se plasma en el resto de la obra, y en este sentido la empresa de Butor es comparable a la de Julio Verne. Su escritura intenta abarcar y cubrir en esta serie algo más que un solo terreno del arte o del conocimiento; se trata de la geografía misma, del atlas y de toda la historia comprendida en este último.

*Transit*, publicado por Gallimard en 1992, es el cuarto tomo del *Génie du Lieu* y como tal, debería estudiarse en el amplio contexto de la serie entera, puesto que retoma en cierta medida la

estructura de *Oú* y *Boomerang*.<sup>1</sup> Sin embargo, aquí sólo analizaremos el funcionamiento de las diferentes regiones de este cuarto volumen, dando particular énfasis al texto mexicano, el único de los siete que componen *Transit* que había permanecido inédito.<sup>2</sup>

### GÉNESIS DE UNA OBSESIÓN

Buscar los orígenes de *Transit* implica explorar el trabajo interior y los diversos “actos preparatorios”<sup>3</sup> del escritor a lo largo de más de una década. La correspondencia de Michel Butor y las entrevistas que concedió durante los años 1977-1991 permitirían encontrar las fuentes y claves más seguras para acercarse a ese estrato de su trabajo preliminar. En efecto, el “texto mexicano” de *Transit* se menciona en gran número de cartas y entrevistas de esa época, y esa mención recurrente le permitió existir por lo menos en el plano fantasmal, aún sin ser escrito. De no haber sido por la correspondencia y las entrevistas en las que se menciona con insistencia el proyecto, éste tal vez se hubiese desvanecido. De ahí la importancia de esos géneros a menudo considerados “menores”, que permiten rescatar el trabajo subterráneo del inconsciente.

Desde 1977, existía el proyecto de incorporar en el cuarto volumen del *Génie du Lieu* un texto sobre México:

Mire usted por mí, lea por mí, escuche y sienta por mí. Una visita a México seguramente desencadenaría en mí un cuarto *Génie du Lieu*. Yo que ahora ya rechazo las conferencias, estaría dispuesto a pronunciarlas en México. (*St Régis du Coin*, 16 de agosto de 1977).<sup>4</sup>

El proyecto iría tomando forma en los dos años siguientes. En una carta del 18 de julio de 1979, Michel Butor escribió:

<sup>1</sup> *Oú*, Gallimard, París, 1971; *Boomerang*, Gallimard, París, 1978.

<sup>2</sup> Más adelante se precisa el lugar donde fue publicado cada uno de los textos.

<sup>3</sup> *Travaux d'approche*, según el título de uno de sus libros, publicado por Gallimard en 1973.

<sup>4</sup> Los fragmentos de correspondencia de Michel Butor provienen de *De la distance*, Ubacs, Rennes, 1990.

Me siento ya en México, entre mis últimas lecturas de Julio Verne ya me introduzco en los historiadores de la Conquista. Seguramente se hallará allí el germen de un cuarto *Génie du Lieu*.

Asimismo, en una entrevista realizada en abril de 1979, había contestado:

No hago demasiados planes porque lo esencial será aprovechar las oportunidades que se presenten. Comienzo a documentarme para poderlas utilizar. De todas formas buscaré la mejor manera de regresar. Será necesario que me convierta, aunque sea parcialmente, en mexicano. [...] Este viaje a México será la realización de un viejo sueño. Desde la primera vez que fui a los Estados Unidos, en 1960, la visita a México ya formaba parte del proyecto. El nacimiento de mi segunda hija me obligó a cambiar de planes. No obstante, en los dos años que pasamos en el estado de Nuevo México, sólo logramos cruzar la frontera para ir a Ciudad Juárez. Eso ya me produjo el efecto de un alcohol fortísimo. Ideas de toda laya comienzan a agolparse en mi cabeza con una violencia que me da vértigo. Estoy seguro de que esta incursión será un acontecimiento decisivo en mi vida; pero tal vez no sea capaz de escribir inmediatamente, será necesario que esto germine y madure... [...] Los cursos y conferencias que impartiré no serán más que un pago insignificante si se compara con lo que yo obtendré. Pagaré mi deuda con un libro, el cuarto volumen del *Génie du Lieu*, donde México tendrá un papel esencial, obra que todavía me aparece como misteriosa y sobre la cual buscaré indicios a los cuatro vientos.<sup>5</sup>

El primer viaje de Michel Butor a la Ciudad de México y a algunas capitales de provincia (Oaxaca, Mérida) tuvo lugar en octubre de 1979. Pero después de ese viaje, la maduración del proyecto todavía necesitaría trece años; la parte mexicana que faltaba para completar *Transit* sólo pudo ser escrita en el invierno de 1991-1992.

Fragmentos de una entrevista realizada en octubre de 1991 para el diario *La Jornada*, en vísperas de su tercer viaje a México (el cual inicialmente debía coincidir con la publicación del *Retrato hablado de Arthur Rimbaud*,<sup>6</sup> y que se pospuso a mayo de 1992, debido a varios contratiempos), permiten mostrar el singular proceso de fermentación

<sup>5</sup> F.-Y. Jeannet, "Michel Butor en tránsito", entrevista en *La Jornada Semanal*, México, 16 de diciembre de 1990.

<sup>6</sup> Siglo XXI Editores, México, 1991. Este libro es nuestra traducción al castellano de *Improvisations sur Rimbaud*, Editions La Différence, París, 1989.

y destilación de la escritura de *Transit*; el proyecto descrito entonces por Michel Butor todavía era muy "lábil":

—¿Cuál será el motivo de esta segunda estancia en México?

—De hecho será la tercera, si tomo en cuenta la escapada a Ciudad Juárez cuando estábamos en Albuquerque. Pero será la segunda vez en la Ciudad de México. El motivo, el móvil, es la pasión interrogadora. México es para mí el principal lugar de exposición del enorme enigma americano, una de las principales caras ocultas de nuestra historia. Por lo tanto, intentaré escuchar donde quiera que me lleven.

—¿De qué manera complementará esta estancia la anterior, de 1979?

—¡Tan lejos está pues! ¡Tanto tiempo hace que no logro empezar ese texto! Como ése debía ser principalmente autobiográfico, con un toque novelesco y pesadillesco, se formará una segunda capa. En doce años muchas cosas habrán cambiado. Por ejemplo, visitaré las excavaciones del Templo Mayor; podré explorar el Metro, meditar sobre sus pictogramas. Sin duda añadiré algunos sitios. Iré por ejemplo a Guadalajara, que no conozco, a Cuernavaca, si estás allí. Pero lo esencial será la propia Ciudad de México. Aunque como sabes también tengo ese proyecto sobre los mayas con Marco Dejaegher, el joven fotógrafo belga que hizo ese bello libro sobre Perú. Entonces, si tengo la oportunidad, también me impregnaré de eso.

—¿Cuál será la posición de México en *Transit*?

—Hace tanto tiempo que ese *Transit*, ese cuarto volumen de la serie *Le Génie du Lieu* navega, transita en mi mente que ya ha conocido múltiples avatares, múltiples aventuras. Dos polos quedaron fijos en todas las combinaciones proyectadas: México y Japón. Me gustaría conservar para este volumen la fórmula de los dos anteriores: 5 + 2. Entonces podría ser: dos lugares de trabajo, de origen: Ginebra (*Baudelaire à Genève*) París (*Suite parisienne*). Cinco lugares de lejanía: México (obsesión mexicana); Japón (*Flottements d'Est en Ouest*); Canadá oeste (*Fenêtres sur le passage intérieur*); Egipto (*Pique-nique au pied des pyramides, Un jour nous construirons les pyramides*); Mar Rojo (*L'embarquement de la Reine de Saba, Hallucinations simples*).

El problema es que esto haría un libro enorme y hubiera querido que fuese mucho más delgado que *Boomerang*. La solución tal vez sea publicar dos volúmenes a la vez: 1) desde Ginebra: México, Japón, Elsinor; 2) desde París: Canadá, Egipto, Mar Rojo. Este último volumen titulado *Retour*. Como ves, todo esto es muy lábil todavía; y me queda mucho trabajo para fijarlo.

—¿Existen puntos específicos del atlas que necesites volver a ver, ambientes que quisieras volver a sentir, o lugares que te haga falta conocer para escribir la parte mexicana y llevar a cabo el ensamblaje de *Transit*?

—Quisiera volver a ver todo, porque ya nada es como lo había visto;

quisiera medir la distancia, y naturalmente ver lo que no he visto. Por el momento, exceptuando a México, tengo materia más que suficiente, ya lista. Me verá forzado a eliminar mucho. Pero, pongo por caso, tengo ganas de volver a ir a Japón para escribir algo sobre ese país, pero algo que formará parte del post-*Génie du Lieu*, como muchas cosas más.

—*Estos sucesivos viajes a México, ¿se podrían comparar a las estancias escalonadas en Australia, que aparecen en el telón de fondo de Boomerang (las primeras estancias resurgen en la memoria por debajo de la estancia de 1976 descrita en el Courier des Antipodes)?*

—Sí, se puede decir eso, como también para los viajes a los Estados Unidos o a Japón. Teniendo en cuenta que el intervalo entre cada estancia tiene casi tanta importancia como las estancias mismas. Pero no hay que separarlas demasiado. Ha llegado para mí el momento de volver a México, ya sea ahora o dentro de algunos meses.

—*¿Cómo piensas relacionar y hacer interactuar México, Canadá y Japón, que serán, según parece, tres protagonistas esenciales de Transit?*

—Sobre todo quisiera que aparezcan como muy diferentes. Por lo tanto, el enfoque estilístico está contrastado. También quiero que paulatinamente se descubran relaciones secretas, subterráneas de comunicación. Tal vez retome la idea de los sueños de *Boomerang*. En todo caso habrá leves citas-señales retomadas de los volúmenes anteriores.<sup>7</sup>

Veremos cómo se modificará en la versión final el esquema propuesto en la tercera respuesta anterior: parte del material disponible, sobre el Norte (Elsinor) y el Mar Rojo, se quedará en reserva para el volumen siguiente, y los dos volúmenes contemplados (desde París/desde Ginebra) se convertirán en las dos entradas, A y B, del actual *Transit*.

## EL CUERPO DE OSIRIS

Como ya se ha dicho, salvo la parte mexicana, cada uno de los textos que conforman *Transit* había sido publicado por separado en la década anterior, algunos de ellos incluso varias veces. Cada uno funciona pues en forma independiente. Existe, en efecto, una diferencia en la concepción del trabajo de la escritura que ha desarrollado Michel Butor entre el texto (materia prima sujeta a múltiples combinaciones)

<sup>7</sup> F.-Y. Jeannet, "En busca de México", entrevista con Michel Butor, en *La Jornada Semanal*, México, 3 de mayo de 1992.

y el libro, tal y como lo aclaró Raphaël Monticelli acerca de *Boomerang*, volumen anterior del *Génie du Lieu*, también compuesto por siete textos independientes:

Lo realmente notable es que cada texto es tratado como una materia que puede ser manipulada, recortada, distribuida distintamente en el libro, como si libro y texto fueran primero independientes uno de otro y la obra resultante de su encuentro o de su choque, los transformara.<sup>8</sup>

Tomemos en *Transit* algunos ejemplos de esas manipulaciones que desembocaron en la estructura actual: el texto canadiense, que aparece aquí con el título general *Huit éclaircies dans l'épaisseur du Nord-Ouest* había sido publicado anteriormente como *Fenêtres sur le passage intérieur*, primero en una edición limitada ilustrada por Jirí Kolár<sup>9</sup> y en un volumen bilingüe con su traducción al alemán, luego en el volumen *Chantier*<sup>10</sup> y en *Avant-goût III, L'appel du large*<sup>11</sup> antes de aparecer en *Transit* con algunas variantes estructurales.

Otro ejemplo interesante es el texto que aparece en *Transit* como *Vingt et un classiques de l'art japonais*, que ya se había publicado parcialmente en una revista<sup>12</sup> como *Flottements d'Est en Ouest*, y en su totalidad en *Avant-goût IV*,<sup>13</sup> antes de integrarse a *Transit*.

En el momento de realizar su ensamblaje, durante el invierno 1991-1992, después del proyecto esbozado en la entrevista de octubre de 1991 arriba citada, Michel Butor todavía introdujo algunos cambios en la estructura de *Transit*. En su versión final, el volumen abarca siete regiones principales, algunas de ellas compuestas por varios textos o subcapítulos:

Finalmente decidí construir este libro en torno da cuatro países lejanos: México, Japón, Egipto y Canadá (Costa Noroeste), y de dos regiones de residencia y reflexión: París y Ginebra, a las cuales se añaden algunos recuerdos de los tomos anteriores a través de páginas del *Carnaval*

<sup>8</sup> Cf. "Aproximación al continente Butor", *Texauras*, Vitoria, 1992.

<sup>9</sup> Editorial Aencrages & Co., Bordeaux, 1982.

<sup>10</sup> Ed. Dominique Bedou, Gourdon, 1985.

<sup>11</sup> Editions Ubacs, Rennes, 1989.

<sup>12</sup> *Texe en Main*, Grenoble, verano de 1984.

<sup>13</sup> Editions Ubacs, Rennes, 1992.

*trasatlántico* dentro de *Boomerang* en las cuales ya se encuentran algunas reminiscencias de los volúmenes precedentes.<sup>14</sup>

Tenemos pues las siguientes regiones y subregiones:

1. *Seize hommages à l'artisan de la vallée* que incorpora los textos:
  - 1.1. *Pique-nique au pied des pyramides* (publicado anteriormente en una edición limitada con ilustraciones del pintor Henri Maccheroni, reproducida parcialmente en facsímil en *Le Génie du Lieu*,<sup>15</sup> y retomado en *Avant-Goût II*.<sup>16</sup> Este texto, a su vez, incorpora dos textos de juventud:
    - 1.1.1. *Poème écrit en Egypte* (1950, publicado en *Travaux d'approche*<sup>17</sup> y
    - 1.1.2. Algunas citas –“*repères*”– tomadas del texto *Egypte* en el primer volumen *Le génie du Lieu*.<sup>18</sup>
  - 1.2. *Un jour nous construirons les pyramides*, publicado en una revista mexicana<sup>19</sup> y en un libro de arte sobre vajillas pre-dinásticas editado en Suiza.
  - 1.3. *Constellation*, montaje de citas clásicas sobre Egipto.
2. *Huit éclaircies dans l'épaisseur du Nord-Ouest* (varias versiones publicadas como *Fenêtres sur le passage intérieur*, ver apartado anterior).
3. *Quatre échappées dans le miroir de Boomerang* (citas del texto brasileño *Carnaval transatlantique* del volumen anterior, las cuales incluyen breves citas de los dos primeros tomos del *Génie du Lieu*).
4. *Treize stations dans le tourbillon parisien*, región donde se retoman y completan algunos textos reunidos anteriormente con el título:
  - 4.1. *Suite parisienne* (publicados por separado y en una versión más corta en *Avant-goût IV*).
    - 4.1.1. *Paris-Londres-Paris*.<sup>20</sup>
    - 4.1.2. *Fourmillement*.
      - 4.1.2.1. El poema V de *Mouvement Brownien* (1948).<sup>21</sup>

<sup>14</sup> *Transit*, A, p. 17.

<sup>15</sup> Ed. Alessandro Vivas, 1991.

<sup>16</sup> Editions Utacs, Rennes, 1987.

<sup>17</sup> Gallimard, París, 1973.

<sup>18</sup> Grasset, París, 1958.

<sup>19</sup> *Alfil*, núm. 6, IFAL, México, 1990.

<sup>20</sup> Ed. de la Différence, París, 1988.

<sup>21</sup> Fata Morgana, Montpellier, 1968.

5. *Vingt et une lettres à propos du Mexique*, inédito salvo los poemas:
  - 5.1. *Derrière l'horizon du temps* (publicado en una revista mexicana<sup>22</sup> y en un libro de arte editado en Suiza).
  - 5.2. *Le fantôme de l'Inca Garcilasso regarde par-dessus l'épaule du photographe* (publicado en un libro de arte para acompañar fotografías de Marco Dejaegher).
6. *Treize lectures dans le calme genevois* publicado como *Le trajet du 12* (1986) y retomado en *Avant-goût III*,<sup>23</sup> con el título de *Baudelaire à Genève*.
7. *Vingt et un classiques de l'art japonais*, publicado en *Avant-goût IV* como *Flottements d'Est en Ouest*.

Estas siete regiones están distribuidas entre los dos “tomos” o laderas de *Transit*, A y B, impresos pies con cabeza (“*rête-bêche*”) y que siguen dos rutas paralelas, según una estructura simétrica que aparece claramente en el índice de capítulos de *Transit A*. Cada serie empieza de un lado del volumen y continúa en el otro. Como lo aclaró Michel Butor en una entrevista con André Clavel:

Ce livre est une pyramide à deux cônes. Ils se répondent, ils se font face comme deux yeux qui observent le monde. Aussi y a-t-il une entrée de chaque côté du volume, *Transit A* étant la symétrie de *Transit B*, avec la même grille de composition de part et d'autre. Les deux moitiés se rejoignent exactement au milieu: la table des matières se trouve donc au centre du livre, contrairement à nos habitudes. (*L'événement du jeudi*, 25 de febrero de 1993).

Como el título mismo lo anuncia, el lector está sometido a un estado de tránsito permanente entre los diferentes textos que ora lo llevan de Tokio a Vancouver, o de Ginebra a Tenochtitlan..., está acorralado en una espera ansiosa, desgastante, de la continuación del relato, a la manera del viajero en un interminable entredós, siempre en medio de dos esperas: que se anuncie el vuelo y llegue el momento de abordar, el despegue, que se apaguen las señales luminosas, que se vuelvan a iluminar los anuncios, etc., hasta pasar migración, aduana..., los lapsos se atomizan así en pequeñas sucesiones que parecen prolongarse casi

<sup>22</sup> *La Jornada Semanal*, 151, 3 de mayo de 1992.

<sup>23</sup> Editions Ubacs, Rennes, 1989.

indefinidamente, al igual que el relato es dosificado al lector.<sup>24</sup> El abanico de los textos que Butor despliega en *Transit* mantiene al lector en permanente suspenso.

Cada vez que se retoma el viaje, suspendido al ir a otro destino, el lector, después de un primer momento de extrañamiento, se ve gratificado con el reencuentro del desarrollo de la trama en que entroncan el extrañamiento y la anagnórisis que se decuplican al infinito, en *mise en abyme*.

*Transit* es una construcción giratoria, lo cual parece sobreentendido en el título previsto para el volumen siguiente: *Gyroscope*. En una entrevista inédita, posterior a *Transit*, realizada en México en mayo de 1992, Michel Butor señalaba asimismo:

Quand j'étais jeune –encore maintenant, mais un peu moins–, quand j'arrivais dans une ville nouvelle, je sortais de la gare, et j'étais comme un gyrophare, je regardais tout autour de moi au point de buter dans les arbres, au point de tomber par terre parce que je trébuchais sur le bord du trottoir tellement j'étais envahi et fasciné par le spectacle que j'avais autour de moi...

Seguir cada uno de los destinos propuestos por Butor requeriría de un mayor espacio. Nos limitaremos a formular algunas observaciones sobre el “texto mexicano”, texto que desde el principio evoca una serie de dificultades, de pequeños obstáculos.

Está compuesto por veintiún “cartas”; se extiende a lo largo de 84 páginas repartidas en forma desigual entre los dos tomos: 19 cartas en el volumen A (desde París) y sólo dos en el B (desde Ginebra). En esas “cartas” inventadas, dirigidas a un corresponsal mexicano, se entrecruzan en un sutil *patchwork*, textos muy variados:

–un discurso “epistolar” que relata el proyecto inicial de escribir una ficción basada en la primera estancia de Butor en la ciudad de México, y el abandono posterior de este esquema;

–descripciones tomadas del segundo libro de la *Historia General de las Cosas de Nueva España*, de Bernardino de Sahagún, vertidas y resumidas en francés por Butor, en una típica traducción-traición

<sup>24</sup> De tal forma en *Boomerang*, el relato del viaje por Australia se posterga a través de una descripción minuciosa de los trámites aduanales y de las entrevistas, al llegar a Sidney.

(como las que había hecho anteriormente de textos clásicos en *Retrato del Artista como Joven Simio*, en *Degrés* o *La Modificación*, alejándose cada vez más de un afán compulsivo de “fidelidad”);

–dos fragmentos de la *Historia de la Conquista de Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo.

–descripciones de las estaciones del metro de la Ciudad de México tomadas de la *Guía Práctica del Metro*;<sup>25</sup>

–dos poemas circunstanciales sobre el viaje de Colón y el Inca Garcilaso;

–textos de Antonin Artaud tomados del guión de su primer espectáculo para el *Teatro de la Crueldad* sobre la Conquista de México;

–evocaciones de otros textos, personajes (sor Juana Inés de la Cruz) y objetos (los biombos mexicanos y su relación con los japoneses, descritos entre los *Vingt et un classiques...*).

### EL TRÁNSITO DE LA ANGUSTIA

La estructura descrita del texto mexicano de *Transit* exige interrogarse sobre su entramado. Algunos elementos en particular merecen contemplarse como el sitio del lector, la escritura como sustituto del viaje, la función detonante del destinatario, la dimensión epistolar del relato, el estatus de la cita histórica y las fluctuaciones –que asoman en los subtítulos– del estado anímico del creador *vis-à-vis* de su obra en proceso de hacerse ante los ojos del mismo lector.

La misma nominación, dispositivo muy butoriano,<sup>26</sup> se encuentra paralizada. Butor se refiere al “texto mexicano” sin lograr acuñar con un nombre que le sirva de continente ese “*magma obscur et confus*”.<sup>27</sup> Pero desde la invocación, al presentificar a un destinatario,

<sup>25</sup> Editada por el Departamento del Distrito Federal a través del Sistema de Transporte Colectivo, México, 1988.

<sup>26</sup> Conocido es su engolosinamiento por la palabra en desuso, por la genealogía de la palabra, por presentar a toda la familia léxica transformando el itinerario filológico en relato. Para sólo citar un ejemplo, recuérdese el recorrido por las diferentes denominaciones, antiguas y modernas, del papel en “Viaje sobre el papel” en *Degustación*, UNAM, México, 1993.

<sup>27</sup> Nathalie Sarraute, “Ce que je cherche à faire”, en *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, 10/18, París, 1972.

esa dimensión inefable y amorfa, empieza a desvanecerse. El bautizo será posterior.

Sin mencionar el motivo preciso, en la parte inicial de la trama se encuentra la postergación del viaje. Tal inconveniente coloca al infatigable viajero en una antesala que le permitirá realizar preparativos que juzga convenientes. ¿Preparativos para qué? Y sobre todo ¿de qué naturaleza es lo que vendrá, que exige tal preludio? En todo caso, es preciso señalar, por un lado, que dentro de los supuestos del relato, el sitio desde el que se narra es justamente esa antesala al viaje, o debería decirse, *en lugar del viaje*. Ese algo desconocido, deseado y temido, provoca a la vez la angustia, genera esa antecámara, y es piedra de toque del relato que sustituye al viaje por un itinerario escritural que ilumina esa oscuridad. Por otra parte en la primera carta del texto mexicano se presenta enigmática una frase: "*mon véritable rêve était de passer la frontière*", frontera que no es sólo política sino de otro orden.<sup>28</sup>

En el texto se instaura inmediatamente, a través de la primera cita de Sahagún, una expectativa masoquista en forma de ritual inmolatorio.<sup>29</sup> Lo que genera angustia es justamente ese goce perverso, esa vuelta al ritual del sacrificio evocado en el texto de Sahagún. El goce masoquista, bañado en la historia y en la etnología, se disfraza con los atuendos de la coartada: entregarse a un goce masoquista, o sádico, y confesarlo públicamente deja de ser un problema para la conciencia ya que se engañan a las pulsiones superyóicas con la máscara de rituales crónicos de fertilidad, con adornos de plumas y vestidos ceremoniales. Las inclinaciones sádico-masoquistas se parapetan tras la pantalla de una cultura establecida e incluso prestigiosa. Ese goce pasaría del ámbito individual, que no se atreve a decir su nombre, al dominio de la necesidad para el funcionamiento del nivel simbólico de la sociedad. Este pasaje, semejante inversión, exigió una serie de elementos: en primer lugar estar fuera de Europa, en un país conocido tanto por su originalidad

<sup>28</sup> Dentro de ese deseo de cruzar fronteras, y derrumbar los *cloisonnements* hay que señalar que el proyecto de Butor es escribir una especie de "autobiografía novelada", lo que tiene por objetivo el mestizaje de dos géneros, que puede ser puesto en paralelo con la acompañante, mestiza, del narrador a su descenso a los infiernos.

<sup>29</sup> El relato tiene la función explícitamente señalada por su narrador de "satisfacer todo lo que hay de masoquismo en mí". Segunda carta.

como por su exotismo. El hecho de que ese país goce de una tradición propia, de una cultura que nada tiene que ver con lo que en la perspectiva butoriana representa lo familiar, no es un dato desprovisto de interés. Además, esto se realiza en una atmósfera doblemente particularizada. Se ha mencionado la demora como antesala del goce; pero también es preciso fijar la matriz diégetica en un sitio ubicado entre el imaginario activado por el texto histórico y la lectura de una guía de Metro que en apariencia pretende ser sólo una referencialidad topográfica pero, en realidad, envuelve todo en la dimensión simbólica de una tradición: el viaje en Metro es un trayecto por la historia que se desborda desde cada estación, evocando un sitio desaparecido pero que dejó una huella en el toponímico, y desde el frágil baluarte del nombre, retorna para exigir sus derechos antelatorios.

Todo ello se produce en la dimensión epistolar en que el destinatario tan sólo sirve como un lugar vacío al que se le puede dirigir un discurso que se va estructurando paulatinamente, al ritmo de una correspondencia que lleva una clara línea de desenvolvimiento, aunque esté fragmentada tanto en su temporalidad como por otros relatos de viaje a otros sitios que problematizan una diégesis que no puede recorrer una secuencia lineal.

Ese texto histórico también cumple con una función especular: de la misma manera que se fragmenta el cuerpo de la víctima para ofrecerlo a Tláloc o a Huitzilopoztli, que se reparten sus pedazos, que se da la piel al dueño del esclavo para que éste la vista durante un mes..., *Transit* está fragmentado en numerosos hilos conductores que llevan de Tenochtitlan, a El Cairo, a Tokio, a Vancouver..., vistos desde Ginebra y París. Esa ritualización de un acto considerado vital y necesario para una sociedad, tiene su contraparte en la ritualización de la escritura butoriana.<sup>30</sup> De esta forma la fragmentación del cuerpo, su despedazamiento, tiene algo que ver con la atomización de un relato que parte en diversas direcciones con diferentes escalas. Al final, la fragmentación será conjurada en el momento en que, uno a uno, los diversos hilos de la historia llegan a su desenlace,

<sup>30</sup> En "Viaje sobre el papel", cf. *supra*, el acto mismo de escritura en su forma más física, ocupa el primer plano: se describe la manera en que se desplaza la palma de la mano por el papel, el tic de rascarse el bigote al escribir, etc. Al mismo tiempo que se presentan los mismos soportes de la escritura, el papel con sus características: tamaño, textura, color...

restableciendo no sólo la unidad de cada una de las historias que con ese final se resignifican en una perspectiva *après-coup* en la que la fragmentación resultó ser tan sólo una ilusión, ya que el texto cobra un nuevo sentido reconstruido en su unidad.

A primera vista, el hecho de citar ampliamente el texto de Sahagún, podría parecer poco creativo: la cita usurparía el sitio de la invención. Sin embargo, en la correspondencia, ese texto encuentra una función liberadora de otros sustratos del inconsciente. A través del segundo libro de la *Historia General de las cosas de Nueva España*, se habló de sacrificio, de víctima, de amo y esclavo, relaciones que quedaron del otro lado de la legalidad en la Francia moderna.<sup>31</sup> El texto ejerció una fascinación que propició un discurso sin ambages sobre sadismo y masoquismo. Como en el cuento de Borges, "Pierre Ménard, autor del *Quijote*", la cita, la reescritura del texto es "más" rica, en el sentido de que tiene un *plus* aportado tanto por el lector como por el narrador, quien habiéndose apropiado del texto, le imprime su lectura y lo incorpora en otro texto.

El viaje imaginario por el Metro permite desenterrar la historia antigua que emerge a la superficie, de la misma manera que las pesadillas del narrador emergen a la conciencia con una carga de goce masoquista.

Por otra parte, los dieciocho meses del calendario azteca se ponen en paralelo con las dieciocho pesadillas que iban a conformar la novela. Existe una oposición entre el discurso etnológico (que pretende ser descriptivo, apoyado en el saber de informantes fidedignos, y es un texto que se ha probado en la confrontación de diferentes estudiosos de las antigüedades mexicanas), entre el texto histórico que es vehículo de una verdad factual, y el discurso del sueño que convoca a una escena de diferente naturaleza. El sueño, sin embargo, reproduce simétricamente algunas coordenadas del texto, el narrador se somete a la temporalidad azteca. Esa otra escena permite actualizar al discurso histórico.<sup>32</sup>

Tres paneles se abren en el texto, que se caracterizan por diferencias

<sup>31</sup> Cf. "Conversaciones con Michel Butor", en *Plural*, México, septiembre de 1992, donde se aborda el tema del sacrificio en la sociedad azteca.

<sup>32</sup> Es preciso recordar que el proyecto declarado de Butor es el de "*opposer des passages diurnes en grande partie fidèles à ce que je pourrais reconstruire, et des rêves entièrement inventés.*" Primera carta.

en el tiempo del relato: a) existe el presente en el que escribe las cartas el narrador y en el que se refiere a b) un condicional que corresponde al tiempo novelesco, volcado hacia un futuro que conscientemente es falso: lo que se narra no pertenece al orden del acontecimiento; es absolutamente imaginario. Y c) el pasado dividido a su vez en el copretérito del texto de Sahagún, y un presente histórico –que es en realidad pasado– de la descripción de las estaciones del Metro, antenas que transmiten un pasado. De esta forma, el presente en el que se ha producido un obstáculo que interfiere la realización del viaje, queda superado por un condicional que usurpa o desplaza al presente del gabinete del escritor y permite que el relato despegue.

La indecisión del condicional contingente, se fuga del carácter categórico del acontecer perfectivo o del envolvente iterativo del texto sahanuniano, como un papalote que toma vuelo y está amenazado por el peligro de irse a pique. De esta forma lo contingente se constituye en relato, desplazando al presente.

La situación inicial instaure un dispositivo en el que se plantea la ilusión de un epistolario y que supone un emisor, el destinatario y la serie de cartas, escritas con intervalos que bien podrían tener una regularidad. El Otro aparece como un destinatario que desencadena la narración y a quien se le coloca en un lugar del que ninguna palabra proviene. Su silencio, la falta de respuesta contribuiría al desarrollo de la trama.

En las diferentes etapas de escritura del relato sobre México, o se podría decir estaciones de esta pasión butoriana, el proyecto ficcional se va transformando, dejando la marca del estado anímico del autor durante la concepción y escritura del texto: de “¿es esto una novela?”, pasando por “ruinas de una novela sobre México”, “bosquejos de una novela”, “adiós a una novela sobre México”, “despegue de una novela”, “materiales de una novela”... hasta “desaparición de una novela”. Al mismo tiempo que el lector asiste en presente a la escritura del relato con la impresión de estar “mirando por encima del hombro” del epistológrafo, el autor deja plasmada en los títulos de cada una de las cartas su dificultad, incertidumbre, escepticismo, desaliento ante la escritura novelística. De esta forma se produce tanto la ficción como un diario del escritor.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> La interrogación sobre el género del texto, nos remite a una reflexión del autor

## LA FORMA GIRATORIA

“*Il y a si longtemps que je tourne autour de ce pays*”, indica el narrador en la primera carta. El texto mexicano se convierte de esta manera en espejo del libro entero, puesto que el movimiento giratorio desenmaraña una obsesión convertida en el *modus operandi* del volumen.

Lo más notable tal vez en esa disposición de las dos laderas de *Transit* impresas pies con cabeza (lo cual responde por supuesto a la estructura misma de cada hemisferio y de la totalidad del libro) es que produce la sensación de una verdadera esfericidad del volumen; de cualquier lado que se abra, es imposible encontrar el verdadero comienzo; no lo hay; de esta perversión del concepto mismo de *incipit*, tan importante en nuestra cultura, se desprende una consecuencia igualmente importante: esa disposición del texto impide una lectura lineal del volumen, la cual todavía es posible, tal vez, en *Boomerang*, si el lector decide leer tal y como se presenta, como si se tratara de un recorte “normal” de capítulo, cada secuencia o bloque textual –aun cuando se interrumpen arbitrariamente y se continúan más adelante en otra sección del mismo color. Son entonces las mismas nociones de linealidad y espesor del volumen las que se pervierten en *Transit*. En efecto, si se abre el volumen del lado A, rápidamente se encuentra la doceava *Lecture dans le calme genevois*, lo cual obliga al lector a efectuar una vuelta por *Transit B*; de la misma manera, si abre este último, se topará inmediatamente con el noveno *Hommage à l'artisan de la vallée*, que lo remite necesariamente a la otra ladera.

El texto “Fourmillement” de *Suite parisienne*, distribuido entre la décima y la doceava “*station dans le tourbillon parisien*” se encuentra a caballo sobre los dos hemisferios A y B. Significativamente se trata del texto que figura de alguna manera en el “origen” del conjunto puesto que es el material más antiguo que se utiliza (el poema del cual proviene fue escrito en 1948).

Por un lado, la cesura central (“*Il y a donc une coupure entre les deux à laquelle on ne peut jamais donner une épaisseur définie. [...] La fissure centrale s'éloigne de nous*” se leerá en “*Les pins sous la brume*”,

en torno a su obra anterior y a su periodo novelesco triplemente clausurado con *Degrés* (1960), *Portrait de l'artiste en jeune singe* (1967) e *Inuvalle* (1973).

*16ème classique de l'art japonais*) y el hecho de que el volumen deba voltearse constantemente para proseguir la lectura, operan un efecto vertiginoso, pues en realidad el libro no tiene ni principio ni fin y no podría tenerlo: es interminable –aunque esté acabado. Por otro lado, el libro contiene sobre todo en las reflexiones en torno a los rollos japoneses y el Horyu-Ji, dentro de la región *Vingt et un classiques*, una serie de indicaciones –¿su posología?– que lo ponen constantemente *en abyme*.

Concluiremos con Bossuet, citado en la novena constelación egipcia de *Transit B*: “*Encore ceux qui nous ont décrit ce prodigieux édifice n'ont-ils pas eu le temps d'en faire le tour, et ne sont pas même assurés d'en avoir vu la moitié; mais tout ce qu'ils y ont vu était surprenant*” (B16).



## CONVERSACIÓN CON ANGELINA MUÑIZ-HUBERMAN



Severino Salazar y Joaquina Rodríguez Plaza

**A**ngelina Muñiz-Huberman llama “claustro” a la habitación en donde escribe sus relatos poéticos; pero el claustro es el espacio recoleto del monasterio-departamento donde ella habita con otro monje trabajador: su marido, Alberto Huberman. El monasterio no es un lugar cerrado, está abierto religiosamente para los alumnos y los amigos; al igual que lo está el huerto-balcón para los colibríes que acuden al bebedero de agua azucarada preparada *ex profeso*.

Allí se respira calma y orden un tanto severo; aunque Angelina diga que no se ve con los atributos con los que define a Mercucio –uno de los personajes en *De magias y prodigios*–: “cuya ciencia era síntesis del estudio, del rigor y de la voluntad”; pues ¿se es como uno se ve, o como lo ven los demás? Quizá la respuesta está en todas esas miradas juntas: la de quien se mira escribir y la de quien lee la ya abundante obra de la escritora.

La obra de esta prolífica escritora consta de cuatro novelas: *Morada interior* (1972), *Tierra adentro* (1977), *La guerra del unicornio* (1983) y *Dulcinea encantada* (1992); cuatro libros de cuentos: *Huerto cerrado, huerto sellado* (1985), *De magias y prodigios* (1987), *Primicias* (1990) y *Serpientes y escaleras* (1991); tres poemarios: *Vilano al viento* (1982), *El libro de Miriam* (1990) y *El ojo de la creación* (1992); una antología de literatura sefardí: *La lengua florida*; y una pequeña autobiografía: *De cuerpo entero*.

–En casi toda su obra me ha parecido percibir siempre un tono de pérdida, muchos tipos de pérdidas; y búsqueda de diferentes tipos.

Por ejemplo en “Las capas de cebolla”, uno de los relatos de *Serpientes y escaleras* (1991), donde las dos voces femeninas, yo y ella, levantan capa por capa para escudriñar lo que hay en la siguiente. ¿Sería esto la búsqueda del centro?

—Sí, sería eso. En *El ojo de la creación* (poesía, 1992) tengo un poema que se llama “El centro mismo”; que sería una respuesta a eso que ha dicho. Y sí, todas las ocupaciones, las obsesiones que van saliendo en mis cuentos, novelas o poemas, son dos brotes que son un tú y un yo, que pueden ser en realidad un solo yo que se está hablando a sí mismo. Como yo lo pensé en ese cuento, eran dos personajes. Y casi estaba reproduciendo una conversación que tuve con una amiga, cuya vida es muy parecida a la mía. De hecho, la frase, las capas de cebolla, es de ella. Eso me dio la idea para ese cuento.

—También veo que hay una búsqueda del origen, de la fuente, de las raíces. ¿Siente que en ese origen está trazado su destino?

—Hay búsqueda muy personal y también búsqueda general, digamos, de todo lo que preocupa al hombre y a la mujer. Sobre los orígenes, precisamente. Porque tenemos un padre y una madre, pero hay algo más. Estoy tratando de buscar eso. De ahí lanzo situaciones imaginativas, por ejemplo, de hijos que no saben si sus padres son sus padres, y todo lo que es parte de la invención literaria.

—¿Usted cree que en la búsqueda del origen está trazado su destino?

—Eso no lo he podido resolver. Es decir, puede ser que haya un destino, pero sigo creyendo en el libre albedrío, en la posibilidad de escoger. Puede ser que tu destino te ponga delante algunas cosas, de esas tú vas a escoger un camino. Se te ofreció una elección. Y tú al escoger una, dejas la otra. Yo creo que hay una combinación de destino y elección. Y eso me preocupa muchísimo.

—Resolver qué tanto es determinista y qué tanto no.

—Eso es difícil de definir. ¿Por qué en determinado momento conoces a una persona o te encuentras con un problema y cómo lo resuelves? Se me hace que en esas complicaciones está la gran interrogante de la vida.

—En términos generales creo que su obra es una búsqueda de identidad, de raíces, del padre, del hermano, o más ampliamente de la figura masculina.

—También de la femenina. Me preocupa mucho la madre. Y en varios de mis cuentos está esa preocupación. Los orígenes otra vez,

pero no sólo en la figura masculina. Y eso va unido, en mi búsqueda de la palabra, al destino: de todas las palabras ¿cuál voy a escoger para expresar lo que quiero expresar? Y eso me preocupa mucho. Por ejemplo, ahora estoy escribiendo un texto con determinadas palabras. Supongamos que se perdiera esa hoja y la tuviera que escribir otra vez, ¿serían las mismas palabras o serían otras? Eso me preocupa muchísimo, porque quiere decir que no está determinada la escritura tampoco. Porque si esa página la tuvieras que escribir nuevamente a lo mejor algunos ejes fundamentales aparecerían, pero otros serían diferentes. Es como con la vida, que depende de qué te va a pasar al salir a la calle. Si sales a las ocho es diferente que si sales a las nueve. Igual el hecho de ponerte a escribir en la mañana o en la tarde o en la noche, o perder la hoja y volverla a escribir. Entonces sería un poco esa búsqueda del destino de la vida, pero del destino de lo escrito.

—Ocurre en la escritura y en la conversación. Nos autocorregimos continuamente porque no acertamos a decir lo que se quiere expresar. Siempre se está un poco aproximando. ¿Por eso se escribe todo el tiempo?

—Por eso esa como impotencia de decir: ¿estoy realmente llegando o no? Todas son aproximaciones.

—Si se llegase, ¿qué pasaría?

—No creo que se pudiera llegar. Entonces sería Dios, ¿no?

—¿Eso sería como un concepto de la cábala?

—Sí. No hay texto definitivo, todos son sólo interpretaciones y nuevas lecturas. No se puede decir: me quedo tranquila, llegué hasta el punto, ya no hay nada más que hacer. Al contrario, se vuelve a retomar y sale algo diferente.

—En “Cáliz embebido”, de *Serpientes y escaleras*, ahí sí veo que se trata de la búsqueda del padre. ¿Hay algo más en ese cuento?

—Sí. Algunos de estos cuentos que parecen muy cargados de simbolismos o de mito o de arquetipos, resulta que son los que más se apegan a una historia que me han contado. Que, claro, yo luego la dramatizo como en este caso que termina con un incesto. Pero toda esa obsesión de buscar al padre perdido en la guerra es una historia que me contó una persona. Lo del incesto fue un agregado mío, porque nunca encontró al padre. Nunca supo cuál había sido el destino del padre. Yo era una persona mayor que no podía estar satisfecha en la vida con esa duda. ¿Cuándo murió, dónde, de qué forma?

Desapareció. Me pareció una historia tan tremenda que le di un tratamiento dramático.

–Al inventar la parte del incesto, ¿está ahí buscando el amor puro?

–Ese es un tema que yo trato desde mis primeros cuentos, por ejemplo en “La ofrenda más grata” que salió en el volumen *Huerto cerrado, huerto sellado*. Ahí se da entre dos hermanos. Pero se trata de una ofrenda a Dios, de este amor que sería del amor sin otra interferencia, dentro del ámbito de lo conocido.

–También el cuento “Yocasta confiesa” y la novela *Dulcinea encantada*.

–Ahí Dulcinea y Amadis son hermanos, además hermanos gemelos. Ahí llegué al máximo, creo. Antes era el padre y la hija, la madre y el hijo, había cierta distancia. En *Dulcinea encantada* se da el reflejo del espejo: te quiero porque eres exactamente igual a mí. Eres mi otro yo.

–Ni siquiera otro: eres yo mismo.

–Sí, exactamente.

–Es tal vez lo que se busca en el incesto: es la única manera de no tenerle miedo al otro.

–Sí, el incesto es la identificación total.

–Ahora, en *Dulcinea encantada*, son tres Dulcineas, son tres las vertientes que van por el Periférico. Pero yo siento que hay sólo dos que convergen, la otra es una historia aparte. No sé si está correcta mi lectura.

–Ahí pueden entrar las interpretaciones libres de cada lector. Yo como lo vi... que ahora sería una interpretación mía, porque el texto ya se me escapó. También yo me pongo a pensar qué es Dulcinea. Hay la Dulcinea del Periférico, la contemporánea, que está dialogando con otro yo, que sería un poco como el de las capas de cebolla, que no sabemos si es otra Dulcinea o el diálogo interno, y luego hay tres Dulcineas: la actual, la medieval y la del siglo XIX, la que llegó con la marquesa Calderón de la Barca.

–Por cierto que la escena en el convento de San Joaquín es uno de los más hermosos de esa novela.

– Sí, es una recreación. Y ahí Dulcinea cree ver a Amadis. Nunca se sabe si Amadis existe o ella lo está inventando. La primera vez lo ve a través de un espejo una noche de posadas. Es cuando ve lo igual que es a ella. De hecho sí existe, pero queda siempre la duda.

–Aquí me gustaría que nos dijera cómo ve el asunto de la llamada

postmodernidad. Porque es en esta escena, en San Joaquín, cuando se ven las diferentes edades de Dulcinea, las tres juntas. Se están dando cita. En su obra se da una constante: siempre se están citando otras edades, otras épocas, sobre todo la medieval y el Siglo de Oro. En sus novelas como *Morada interior*, *Tierra adentro* y *La guerra del unicornio*, el elemento de citación es muy fuerte.

—Cuando yo escribo yo no estoy pensando en ninguno de esos términos. Ya me han dicho eso de la postmodernidad en relación con Dulcinea. Sale así porque tal vez sea el momento. Es una novela que yo escribí en 1984. Y que venía escribiendo desde mucho antes, pero que no servía como novela. La empecé muchas veces. Y por muchos años dije: no sirve, tengo que seguir pensándola. Aunque la última versión salió de un tirón, yo quería sacar ahí muchas inquietudes mías, muchas burlas, sobre todo al estructuralismo. Hay toda esa parte irónica. Cuando yo la escribí todavía no se hablaba de esto de la postmodernidad.

—Yo veo muchos elementos de la llamada postmodernidad en su obra. Por ejemplo, la estructura, la ironía en el uso del lenguaje, la puntuación, sobre todo cómo destruye la frase, cómo la corta, cómo usa los párrafos; ya que éstos tienen una mecánica muy especial. Nos gustaría saber cómo llegó a escribir *Dulcinea encantada*, cuando en *Huerto cerrado*, *huerto sellado* ya se venía perfilando este fraseo muy corto, a veces elemental. Hay frases de dos palabras. Incluso de una.

—Sí, en *De magias y prodigios* hay un cuento titulado “El hombre desasido” donde incluso corto la palabra “que”, y al final queda solo la “q” y luego un punto y luego un punto más. Que siempre me lo borran los tipógrafos. Pero finalmente logré que lo dejaran. Esto no es gratuito: el personaje es un exiliado que se va quedando sin nada y esto debía de expresarse también por el lenguaje. La búsqueda, cualquier búsqueda, debe ir unida con el lenguaje. Yo quería precisamente decir qué es el exilio. La respuesta es el vacío. “La puerta que da a otra puerta. Que da a otra puerta. Que da a. Que da. Que. Qu. Q.” ¿Cómo llegué a eso? Bueno, desde *Morada interior* lo estoy tratando.

—Sí, pero en *De magias y prodigios* y en *Dulcinea encantada* se llega a estos excesos, por decirlo de alguna manera.

—Creo que eso ya es producto de la madurez. Al principio uno no se atreve a hacer todas esas cosas, hay miedos. Aunque creo que yo

me lancé a hacer muchas cosas nuevas. Creo que para eso sirvió mi enfermedad porque dije: ya no me importa nada, ya tengo poco tiempo para vivir: me lanzo. Por eso, todo lo que iba adentro lo pude sacar. Y sobre todo, eso del exilio, que es tan obsesionante, quería darle toda la idea de vaciedad. Y ahora, que ¿cómo llegué a este tipo de puntuación? Fue algo intuitivo, que nacía de la necesidad de lo que estaba escribiendo y sintiendo.

—Creo que la adecuación que hay entre lenguaje y temas en *De magias y prodigios* y *Dulcinea encantada* está bien lograda. Y por las características del ensamble entre las estructuras de las historias, las estructuras del lenguaje, las citas a otras épocas y a otros ámbitos, la recreación de mitos y la búsqueda del origen hacen de estas dos obras ejemplos de lo que la postmodernidad ha hecho en la literatura mexicana. Ahí están los elementos de la postmodernidad.

—Yo sí lo creo. Y también la tipografía es un elemento importante para mí. Cuando me llegan las pruebas de galera, me quitan los espacios. Por ejemplo en *Dulcinea encantada* son fundamentales, si no hay cuatro espacios no hay forma de indicar de qué Dulcinea se está hablando. Es una lucha que yo tengo siempre con los tipógrafos. Un espacio, un blanco, dice mucho. Y puede echar a perder un texto. Un libro es un libro, no es televisión u otra cosa, es importante cómo se van a acomodar los párrafos o una frase. Cómo se va adelgazando un párrafo hasta que se convierte en otro, es importante verlo impreso. Aunque esto lo tengo también en *La guerra del unicornio*.

—Pero no tan insistente, tan claro y que funcione tan bien. Por ejemplo, en *Huerto cerrado* los espacios blancos son importantes puesto que nos dan el tiempo, hacen pasar un tiempo que puede ser de años entre la oración que dejó y la que va a empezar. ¿En las traducciones a otro idioma han respetado estos espacios blancos? —Sí, porque he tenido la suerte de trabajar con mi traductora.

—¿Está de acuerdo en que después de *La guerra del unicornio* empezó una nueva etapa en su escritura?

—Sí. *Morada interior*, *Tierra adentro* y *La guerra del unicornio* los pensé como una trilogía. Aunque la última debió ser la primera. La idea era recuperar ese mundo que yo amo tanto en la literatura. La mística por un lado, la épica y la idea de la salida de España de los judíos. Así termina una etapa.

—Pero *La guerra del unicornio* abre una puerta a lo medieval.

Ahí están todos los elementos que permanecían en su obra: la reinterpretación de elementos postmodernos como el mito, lo épico, la mística. Y esto implica una nueva interpretación y una hermenéutica en función de los textos tanto literarios, sagrados, como el Zohar, la Biblia y con la literatura medieval y la del Siglo de Oro. ¿Por qué esta mezcla?

—Porque para mí esos son temas claves; es de lo más importante del hombre, que es esta búsqueda milenaria. Es muy extraño porque yo no soy religiosa, pero la búsqueda mística y cabalística me interesan mucho porque implica trascender lo cotidiano, pero también la mística se da en lo cotidiano. Como decía Santa Teresa: Dios está en los pucheros. No sé cómo expresarlo, pero es ir a lo fundamental del hombre, que para mí es lo espiritual. Entonces lo busco por estos caminos. Pero quiero traerlo a nuestra época ¿y cómo lo hago? Ha habido estos intentos, estos libros. Intentos nada más.

—Me ha parecido ver mucho de Ramón Lulio. Yo pensé que a lo mejor también estaba influida por el *Ars Combinatoria*: llegar al conocimiento de todo a través del arte de la palabra.

—Lulio es parte de todo. “El peregrino de Randó” en *De magias y prodigios* es Lulio. Todos estos personajes e historias que están entre artistas, místicos, herejes, rebeldes es lo que a mí me atrae. Me identifico con todo ese mundo de ellos porque siento que ahí están los pilares. Giordano Bruno es el otro. Ellos se atrevieron a ir contra la corriente y a presentar un mundo espiritual, interno, muy especial.

—Porque está siempre presente ese misticismo, me atreví a pensar si en *Dulcinea encantada* acaso no había querido también plantear las tres vías: la iluminativa, la purgativa y la unitiva. La Dulcinea que va por el Periférico es la que llega a la unión, al cielo.

—Eso sería un tema. Y también el apocalíptico, por lo de los siete sellos. Siempre va a haber una cita del Apocalipsis. Es también fin de tiempo, fin de algo, apoyado en textos revelatorios.

—La revelación está desde el *incipit*: “Un día, yendo en automóvil por el Periférico, y apenas escuchando las palabras de los otros viajeros, te llega la revelación.”

—Este principio del libro en realidad a mí me sucedió en el Periférico. Y así nació la primera frase. Y dije ya está. Aquí comienza la novela. Y así lo dejé.

—Para mí es uno de los *incipits* más hermosos y efectivos de la

actual novelística mexicana. Hermoso por sus dos verbos en gerundio, y efectivo porque la primera línea de la novela ya nos está dando la sensación del movimiento, que no para y que va a arrastrar a Dulcinea hasta el final del Periférico y de la novela. A ese final hermoso y temible al mismo tiempo.

–Es un final que dejo abierto, puede ser que muera, puede ser la unión mística, o puede ser que se va al manicomio. Además por ahí es la zona de los hospitales psiquiátricos.

–Se queda abierto y al mismo tiempo son tres finales, se resuelve la historia en tres vertientes.

–Y se recogen las tres vidas de Dulcinea. Es como recoger todo. Hacer la síntesis de los tres personajes.

–Hable más de *La guerra del unicornio*.

–Con esa novela creí que terminaba una etapa. Ahí hice un juego que no he vuelto a hacer. Como trataba de imitar el lenguaje medieval, sobre todo el romancero, hice muchas partes como versificadas irregularmente como es el romancero: siete, ocho, nueve sílabas. Pero lo puse seguido. Sin embargo, lo que aparecía como verso, eran ideas matrices. Yo lo que hago es pedirle mucho al lector. Quiero establecer un diálogo con el lector porque le estoy dando muchas posibilidades, pienso yo.

–Se le exige mucho. No puede ser un lector corriente. Tiene que ser un lector muy sofisticado, muy preparado.

–Supongo que para entender los otros mensajes sí. Porque se puede leer como una historia. Sí, porque hay muchas cosas que nada más están sugeridas. Porque no puedo escribir dando todos los detalles. Sólo cuando entro en el terreno de la transgresión detallo mucho. Me gusta hacer esto aunque es un juego a ciegas porque no sé quién me va a leer.

–Sí, se ofrecen muchas posibilidades, pero todas ellas son de orden muy intelectual, muy culto.

–Pero creo que también hay otra parte que es de análisis de sensación, de calidad o de cualidad humana. Porque a veces sí pongo análisis profundos sobre la conducta cotidiana del hombre o de la mujer.

–En efecto, se analizan rasgos del ser humano. Uno de los cuentos que más me gusta es “Perdices para la cena”. Un cuento cabalístico, que echa mano del juego del tiempo, los números y la magia. Con la

estructura moral de las fábulas del *Zohar*. Ahí se nos enseña cómo puede funcionar la ambición en cualquier ser humano, de cualquier latitud: es un cuento lleno de descripciones, lineal, que puede ser leído y entendido por todo el mundo. Sin embargo, tiene muchos niveles de interpretación. Tiene muchas capas como la cebolla.

—Sí, ese cuento está basado en *El Conde Lucanor*. Toda la versión cabalística y alquímica que sugiere, yo la quería tratar en esta nueva versión, y jugar con el tiempo. Sin embargo, me refiero a este otro tipo de cuentos que hay en *Serpientes y escaleras* donde hay un análisis de sensaciones, de situaciones. De situaciones de relación humana. Que ya no es esta parte culta, de hermenéutica, de mística y cábala. “La vela encendida” es en realidad la relación del padre con el hijo y cómo se rompe esa relación. Y cómo el hijo al final tiene que cuidar al padre que se está muriendo, y ya quiere que se muera. Me interesa profundizar en esas relaciones que la gente tiene miedo de mencionar. Esto es lo que yo llamo transgredir. Todos los temores que llevamos dentro, que no queremos decir, que no queremos reconocer. Aquí ya no se trata de la búsqueda del principio de esta conversación. Yo veo como varias facetas en lo que escribo. Una es esa: sacar todo lo negro de dentro, pero de una forma que no sea hiriente, que puede ser tremenda, pero verla con naturalidad. Sería eso: ¿por qué no ver el incesto con naturalidad? ¿Por qué no desear la muerte del padre con naturalidad? En vez de escandalizarse o considerarla con complejo de culpa. Como el cuento “Las urnas”.

—En el que al final la mujer sale a abonar las rosas con la ceniza de las urnas.

—Ahí se ve con naturalidad algo que podría ser tremendo.

—Y como hechos que nadie se atreve a confrontar.

—Algo así.

—Pero a pesar de que esta mujer sale a abonar los rosales, con mucha naturalidad, y de que uno como lector sabe que esas cenizas se reintegrarán al ciclo de la vida, ahí hay un elemento siniestro, que es perturbador.

—Estos elementos perturbadores son los que trato en este otro tipo de cuentos. Como en “Cuento de hadas”, que por fin llega el príncipe azul y llega a matar al niño y a ella.

—O la escena al final de “El juglar”, que es uno de sus cuentos más hermosos. Cuando él ya es un viejo decrepito, decadente, se quita el disfraz y nos muestra una verdad terrible.

–Esa sería una línea; otra sería la burla, que aparece en algunos de mis primeros cuentos, que están en *Prinicias*, donde la ironía es un elemento primordial, los personajes son secretarías, amas de casa, etc. Por lo demás, este elemento irónico y cotidiano también aparece en *Dulcinea encantada*.

–Me llamó la atención la ironía que aparece en *Dulcinea encantada* pero que no había aparecido en su obra anterior.

–Sí. En mis primeros cuentos, los de los años sesenta, me interesaba más el sarcasmo, la burla, el humor negro. Sin embargo, en *Dulcinea* la ironía tiene otro propósito.

–Ahí lo cómico, la burla, se vuelven dramáticos.

–Las situaciones cómicas y absurdas. En realidad, ahí se les da la vuelta y resultan tremendas, dramáticas.

–Se me ocurre pensar que su obra se ha ido suavizando, haciéndose más dulce. Antes había mayor desasosiego. Ahora en los últimos libros hay más armonía. Incluso esto que está diciendo: que confronta situaciones pero que ya no las dice con patetismo. Es como haberlas aceptado sin padecerlas. La entonación es diferente. Ahora la prosa se ha hecho más transparente, pero hay algo críptico también.

–Bueno, más desnuda. Eso sería la búsqueda mística en el lenguaje. De las tres vías, ésta sería la purgativa, ir sacando. Sacar lo que estorba. Después lo iluminativo. Por lo tanto, el lenguaje se tiene que ir desnudando. A veces uno está muy enamorado del lenguaje, lo cargas de adjetivos. Y luego es doloroso irlo dejando en la esencia. Dejar la frase cada vez más desnuda. Realmente, es ahí donde veo el trabajo que yo he hecho. Sí hay una aspiración a la desnudez. Por eso, ahora lo que estoy escribiendo en este momento no tiene metáforas, ni casi empleo adjetivos. Ni verbos. No conjugados, en infinitivo.

–En *Dulcinea encantada* y en los cuentos de sus últimos libros hay infinidad de frases donde sólo hay sustantivos.

–Sí. Como un telegrama. Yo lo veo como una búsqueda, que cada vez te hace desprender de más cosas.

–¿Y esa línea tan tenue que se da entre prosa y poesía en sus cuentos, que el lector de repente se halla en la cuerda floja? Pues como que brinca de un poema a un relato.

–Una vez me dijeron una cosa muy fea: que yo era *narratopoeta*. Yo quiero una literatura donde se puedan incorporar todos los géneros por un solo medio expresivo. Es como volver un poco a los orígenes.

Cuando la literatura era el canto religioso, la fórmula del mago. Un poco estoy en esa búsqueda: romper las fronteras. Por eso no sé si son cuentos. Yo les puse "transmutaciones". Por eso la reunión de mis textos la llamo *narrativa relativa*. Aquí trato de acercarme a qué es lo que hago.

—Claro, hay una relatividad en sus textos. Es un ejemplo interesante el último cuento de *De magias y prodigios*, llamado "El miedo del águila del torreón de Mixcoac", el cual se volvió un poema al final. De pronto, el lector se encuentra en otro género. Es un cuento simbólico y críptico, por los elementos: el águila, el séptimo piso, los árboles agonizando, el nido, etcétera.

—Ese cuento es importante para mí, por la preocupación que yo tengo de lo español y lo mexicano. Ahí se trata del águila alquímica, es también Tlatelolco. Cuando sucedió lo de Tlatelolco yo estaba haciendo el doctorado en Nueva York. Cuando regresé, me di cuenta de todo lo que me había perdido. No escribí sobre eso porque sentía que no tenía derecho. Muchos años después, escribí este cuento en el cual todo pudo entrar ahí, como un crisol. Por eso era tan importante el águila. Es el águila mexicana, la alquímica y toda la simbología que tiene. Así recuperé esa época: como un poema. También ahí está el tema de la locura, que me interesa muchísimo. Bueno, también me sucedió algo interesante con este texto. Alberto Blanco ilustró la portada de la edición del Fondo de Cultura Económica. Un día me lo encuentro y me dice que está impresionado. Porque esa historia le pasó a él. Él vive cerca del campo. Le gusta subir a la azotea a mirar la puesta del sol. Un día encuentra un águila, y ambos se quedan mirándose, petrificados. No sabe qué hacer. Se va. No le dice nada a nadie. Otro día vuelve a subir, y ahí está el águila. Así le pasó como tres o cuatro días. Decidió llevarle un poco de agua y carne y dejárselas ahí. Al día siguiente ya no está el águila. Él tiene la idea de que el águila le dijo: yo no me quedo para que me des de comer, sino por otra cosa. Y que cuando le dio de comer se rompió la unión que había. Él dice que esto no se lo había contado a nadie. Y cuando leyó mi relato se quedó de una pieza. Es algo parecido.

—Es un texto hermoso e impresionante por la calidad de las imágenes, por la síntesis que hay en ellas. Creo que es el relato más significativo de su obra. Es el ejemplo. Ahí están la mayoría de los elementos que recurren en su obra. En cuanto a la temática y en

cuanto a la forma: la desnudez del lenguaje, la fragmentación y la imaginaria.

–Por eso el cuento está al final de *De magias y prodigios*.

–Ahora, si usted vive en medio de la ciudad de México ¿por qué sus paisajes son el mar, el bosque, los espacios abiertos, pequeños pueblos? ¿Es un escapismo?

–Son muchas cosas. Yo nací frente al mar. Después viví en Cuba, en el campo. Esto sería autobiográfico, como el relato “Retrospección” de *Huerto cerrado*. Cuando yo digo la isla, es Cuba. Y es recuperar eso. Es una etapa feliz, en la cual yo me siento totalmente integrada con la naturaleza. No tenía hermanos. Era la única niña en un mundo de adultos. No tenía que ir a la escuela. Vivía haciendo lo que yo quería. Viendo como sembraban el campo los campesinos... Ya en México, íbamos todas las vacaciones al mar. Yo recuerdo Acapulco cuando los cochinos estaban en la playa. Chachalacas era un lugar que nadie conocía cuando yo iba; no había hotel. Yo creo que el hombre ha perdido su relación con la naturaleza. No nos damos cuenta de que somos la naturaleza también. Estamos rodeados de tantos aparatos que nos separan.

–Como la “Bienforjada” (el nombre de la computadora de Angelina Muñoz-Huberman).

–Entonces, esos recuerdos, que son tan bellos no puedo dejarlos.

–Pero también hay un cierto rechazo hacia la ciudad. Por ejemplo, en *Dulcinea*, cuando usted describe el camino por el Periférico, es muy triste: las bardas sucias. No trata con nada de cariño a esa otra naturaleza que es la ciudad.

–Sí, claro. Porque ésa es la que hemos echado a perder. *Dulcinea* necesita acordarse de sus paisajes medievales.

–Hay una oposición muy grande entre el espacio de la ciudad de México y el espacio de la naturaleza literaria.

–Bueno, sí. Al final ella trata de recuperar el paisaje. Ella dice: este paisaje sí me gusta. Ahí encuentra agua, árboles y pájaros. Esto tiene que ver con los grandes absurdos. Cuando yo vivía en Nueva York visitaba The cloisters. Este museo medieval precioso: castillos de Francia, Inglaterra y España armados ahí. Sus originales. Eso me interesa. Cómo alguien se puede robar un paisaje de otro país y ponerlo en un lugar moderno como puede ser Nueva York. Eso sería un poco postmoderno: traerse un paisaje medieval y ponerlo en el periférico.

—Otro asunto que aparece en sus libros es el del orden. La búsqueda del orden. ¿Es un orden ontológico?

—Bueno, a mí me preocupa el caos y el orden. Y más que de orden sería de armonía. Esto sería otra vez el tema neoplatónico de la armonía de las esferas y el universo. Porque todo lo que me rodea es caos. El orden, entendido pues, en un sentido cósmico, divino. Ese otro orden. Por eso estoy tratando de equilibrar el caos que me rodea por medio de la expresión literaria; de los paisajes, de lo poético.

—¿Categorizar el mundo?

—No. Eso me asusta. Por eso lo relativo en mis prosas. Ni absoluto ni categorizar. Sí necesito crear un orden, si no, no se puede vivir. Pero no un orden estático. Pensaría en términos cabalísticos, donde tenemos que decir uno, dos, tres, para poder entendernos. Pero no quiere decir que el dos está en lugar inferior al uno. Sino que sería una solución lineal horizontal. Ahí no sería nada medieval para establecer jerarquías. Me sucede lo mismo con las palabras. A veces yo pongo un punto. Si voy a utilizar otro adjetivo no quiero que se vea que el segundo vale menos que el primero. Pero tenemos que hacerlo, porque si no sería el caos. Si no se lleva el orden sintáctico, también sería el caos.

—¿Usted es como describe a Mercucio?

—No sé por qué todo el mundo cree que soy así. Rigurosa, estudiosa. Aquí yo estaba describiendo a otra persona, no a mí. Según yo, no tengo voluntad, ni soy rigurosa. Cuando me ven de afuera me ven cualidades que no tengo.

—¿Corrige mucho antes de terminar un texto?

—No, en el momento de estar escribiendo es cuando corrijo. A veces no puedo encontrar la palabra exacta. Pongo una interrogación o las diferentes variantes juntas para después escoger con cuál me voy a quedar. Después cuando lo dejo descansar y repaso vuelvo a corregir. Esas segundas correcciones siempre son malas. Después vuelvo a la primera siempre. Es muy curioso. Por eso ya casi me estoy dejando guiar por la primera versión, que creo es la más fresca. Al querer corregir mucho es cuando se echa a perder.

—¿Trabaja directamente en la computadora o sigue usando notas?

—Antes escribía con lápiz y en libretas bonitas. Ahora, eso lo dejé nada más para la poesía. Para lo demás voy directamente de la cabeza al teclado de la computadora.

—¿Usted cree que haya una literatura femenina?

—Eso es un tema muy difícil. Mejor hablemos de el o la artista. Hay quienes nacen para ser médicos, zapateros, orfebres o artistas. Eso no se puede explicar: ¿por qué no pintar en vez de esculpir? ¿Por qué uno es una cosa y no otra? Ahí no hay diferencia. Hombre, mujer: da lo mismo. Pero sí creo que hay diferentes visiones del mundo: el punto de vista masculino y el femenino. Que hay una percepción general del mundo que sí es distinta; y yo la veo más favorable a la mujer. Creo que la mujer puede estar en los dos mundos. Creo que la mujer puede ponerse en el lugar de un hombre. Y al hombre le cuesta más trabajo ser ubicuo, me parece. Una mujer puede entender por qué un hombre va a la guerra, pero también puede entender por qué hay que preparar la cena y ocuparse del niño. La mujer tiene más facilidad de moverse en distintos mundos. Yo supongo que el mundo narrativo es femenino, más femenino. Porque ¿quién tiene que entretener a los niños? ¿Quién además ha visto lo que hacen los demás, aunque no haya participado en la batalla, en la guerra o en las cosas que hacen los hombres? Pero sí ha oído, y puede a su vez contarlo. Eso es una teoría mía muy loca. Pienso que en los orígenes, los cuentos, las mitologías a lo mejor fueron femeninos, que después los tomó el hombre. Porque sabemos que desde épocas muy antiguas hay escritoras. Y yo pienso que es más ventajoso el punto de vista femenino por la movilidad. La relatividad que tanto me gusta. El mundo masculino es más jerárquico, más estático y más ordenador. En cambio el femenino es más dúctil, se pueden saltar fronteras. Ahora, no sé si estoy prejuiciada.

—En la literatura norteamericana, por ejemplo, se da una diferenciación entre los escritores judíos por un lado, con una temática propia, y por otro los escritores gentiles, por llamarlos de alguna forma. Aquí en México, ¿usted se considera seguidora de una tradición judía?

—Yo creo que inicié esta corriente. Y va unida a mis orígenes. Para mí fue muy sorprendente la revelación que me hizo mi madre cuando me dijo que éramos de origen judío, cuando yo tenía seis años. Es algo que he tenido que reconstruir, que he ido buscando. Se me conjuntaron más exilios, además del español, de los refugiados. Fue el exilio bíblico. Vi otra línea de orígenes. No conozco otra persona que tenga una historia como la mía, con todas estas coincidencias. Mi padre cristiano, mi madre judía. El hecho de que mi familia era criptojudía desde el siglo primero o segundo, y que a partir de 1492

había tenido que estar ocultándose. Todo esto me creó una serie de conflictos, de dudas, de búsquedas y tenía que resolverlos. No tenía con quién hablarlo. Yo empiezo a estudiar. Mi madre me lee la Biblia desde que yo era niña. Esto me pone en una posición de elección. Me inclino al lado judío. Me parece interesante que este tema también aparezca en la literatura, y yo me dedico a tratarlo. También el hecho de que México sea un crisol: ¡ha llegado gente de tantos lados! ¡Por aquí ha pasado tanta gente! Pienso que esto es lo que yo puedo aportar, esta búsqueda. Un crisol es alquímico. El tema judío no se había tocado en las letras mexicanas. Había quedado reducido a la comunidad judía desde los años veinte. Cuando yo saco mi libro sobre Santa Teresa y digo que es de origen judío, en ese tiempo es un tabú. Un poco después aparece Esther Seligson. Ella también estudia la cábala. Entre Esther y yo hay mucha afinidad. Nos conocemos de la época de *Cuadernos del viento*.

—Y Esther Cohen también.

—Bueno, ella es más joven, fue alumna mía. A lo mejor ella es producto de mis libros. Es otra generación. Creo que yo empecé esta “tradición”. En poesía está Gloria Gervitz; que vi lo primero que hizo y cómo fue avanzando. Hay, curiosamente, un grupo grande de escritoras judías: Miriam Moscona, Verónica Volkow, Perla Schwartz, Ethel Krauze, Mónica Mansour, Margo Glantz, etc. Y hay menos hombres, como Sandro Cohen. Éste es un fenómeno que vamos a estudiar en una tesis de una alumna mía, las mujeres escritoras judías. Ahora, yo entro en y salgo de la comunidad judía, española, mexicana.

—En ese sentido *La guerra del unicornio* es como su síntesis, ahí hay tres caminos que conviven y convergen.

—Sí, está lo islámico, lo judío y lo cristiano y llegan a un consenso. Volviendo a la literatura judía, en Estados Unidos surgió primero porque la comunidad judía había llegado antes; para la segunda o tercera generación ya empieza a haber escritores. Pero como la comunidad judía mexicana es bastante joven, salvo la colonial, pero esa fue truncada por la Inquisición. En México aparecen hasta los años veinte. Mi línea es la sefardí, la española, es otra tradición. Es interesante que en México ahora está surgiendo una generación de escritores judío-mexicanos. Ahora sí. Yo empecé a publicar antes. Con Esther Seligson hay mucha afinidad porque ella estudia mucho lo místico, la mística creativa. Porque la otra Esther, Cohen, es más

bien la investigación. *La palabra inconclusa*, su libro, es una tesis de maestría que hizo conmigo. Esos son un poco como mis frutos. El prólogo que escribe Pura López Colomé para *Narrativa relativa* se llama “Los frutos del peregrinaje”, que me encanta.

—¿Cómo ve ese libro, con la mayoría de sus textos reunidos?

—Veo una línea de continuidad, que ha ido cambiando. Aquí hay cuentos desde los años sesenta hasta el noventa: treinta años de estar escribiendo. Seleccioné los que más me gustan. Uno, que mi estilo ha ido madurando, cambiando. Cosas que no podía encontrar en unas épocas las he ido encontrando en otras; hay muchos temas obsesivos, que se repiten, que siempre han estado presentes. Sí, veo que hay unidad. Hay líneas de temas, preocupaciones que quiero seguir. Y lo que pasa es que no se resuelven esas dudas que tiene uno, y por eso se siguen sacando en otras versiones.

—Qué bueno que no se resuelven.

—Si no pararía la escritura. Si no hay duda, no hay escritura.

—¿Qué está escribiendo ahora?

—Estoy terminando un libro de recuperación de la infancia, que son casi memorias, pero no en primera persona. Cuando yo uso la primera persona, curiosamente, no es autobiográfico, y cuando uso la tercera, sí puede ser autobiográfico. Me inventé un personaje y quiero recoger toda esta etapa que se pierde, de la llegada de los exiliados españoles. Son los cuarenta y cincuenta y la adolescencia, etc., de este personaje. Es un libro muy sencillo, gramaticalmente muy primitivo. El niño que experimenta inventando palabras. He tratado de serle fiel a esa niña inicial, sin problemas muy intelectuales. El estilo es distinto.

—¿Escribe un solo libro a la vez?

—No. Me gusta escribir varios textos al mismo tiempo, brinco de uno a otro. Uno es un poemario que se llamará *El libro del exilio*. No hay sólo el exilio español, sino el exilio del hombre, el estar fuera del lugar siempre. Exilio, amor y creación literaria, de eso se trata. Estoy tratando de unir los tres en uno. Que esas tres búsquedas sean una línea.

—Una curiosidad ¿nunca ha tratado el tema, el mito de don Juan?

—Tengo un personaje que hace la conquista de la esencia, pero eso no haría un don Juan: “El mágico prodigioso”.

—Se me hace un mito que podría ser afín a su galería de personajes.

—Lo he tratado en mis clases. He dado cursos en la universidad.

No me ha interesado tratarlo porque don Juan es superficial, tener el amor de las mujeres, pero sin comprometerse, sin llegar a la esencia –aunque parezca que don Juan llega a descubrir la esencia– no lo hace. Como personaje literario sí me interesa, pero como personaje que yo tratara, no es complejo. Me gustan los personajes complejos. Él es superficial.

–Por eso es terriblemente triste, porque es un exiliado también. Veo en él a un exiliado puro.

–Pero no es sincero, por eso no me gusta. Cuando ve un compromiso se echa para atrás. No sé; a lo mejor ahora que hablo con ustedes me están dando la idea de cómo enfocarlo, volverlo profundo.

–Me gustaría una interpretación suya del mito de don Juan, desde el punto de vista místico, cabalístico. A lo mejor don Juan era un judío converso.

–Claro. Se le puede ver desde otros puntos de vista. O sea un don Juan teológico. Un poco faústico. Gracias por la idea. Si escribo ese relato, se los voy a dedicar.

–Hablando de dedicatorias por qué *Dulcinea encantada* está dedicada a Lydia Rodríguez.

–Porque la quiero mucho. La conocí en la juventud. Vivíamos frente a frente, tomábamos el mismo camión. Mi concepto de lo que es la amiga es ella. Por otro lado, ella siempre me contaba su historia de niña en Rusia. A mí me impresionaron todas las cosas que ella contaba. Durante años ella me contó esa historia, y esa historia se me estaba metiendo y metiendo y la estaba asimilando, madurando, me estaba identificando con esa niña que era ella. Después, cuando empecé el libro, hubo muchos datos que ella me dio. Incluso, el cuento que aparece en ruso, que ella a su vez se los contó a sus hijas en ruso, ella me lo ha contado. Muchas cosas me las dio ella para la novela.

–Fui leyendo a Dusita en la novela (así la llamamos entre la familia). Hasta en el nombre ella también es dulce: Dulcinea.

–Claro, es una fusión, tiene cosas de su vida y de la mía. La parte dramática es inventada.

–Yo creo que de sus libros, *Huerto cerrado, huerto sellado* es el más hermoso. Yo retomo su lectura muy seguido porque me gusta mucho la construcción de sus párrafos, el ritmo de las oraciones. Lo novedoso de la sintaxis, la independencia que guarda cada oración.

–Es el más poético. Siento que no es tan abrupto, como algunos de los otros.

–Ahí está la galería de personajes que recorren toda su obra, los paisajes literarios del nuevo y del viejo mundo, la filosofía, la mística y la poética. Todo el conjunto es de lo más logrado.

–No saben el trabajo que me costó publicarlo. Porque lo que yo hago es tan distinto a lo que ahora se hace, a lo que tiene éxito y se vende. Me ha costado muchos esfuerzos publicar mis libros en general. *Huerto cerrado, huerto sellado* recorrió muchas, muchas editoriales. Pasó de mano en mano. Al final yo ya dudaba de su calidad. Luis Mario Schneider lo publicó. Y ganó el Premio Villaurrutia ese año. Me sorprendió. Si no me encuentro a Luis Mario, tal vez todavía anduviera dando vueltas por ahí ese libro.

–¿Por qué ha sido así?

–No sé. Por ejemplo, los primeros libros: cinco años para que apareciera uno, y otros cinco para el otro. Todavía tengo que luchar para convencer a los editores. Tienen miedo de lo que no les va a producir.

–*De magias y prodigios* es una edición bien hecha.

–Sí pero a pesar de que ya se agotó, todavía están pensando si la reeditan. Otro ejemplo, *Morada interior*. Joaquín Mortiz no la ha reeditado, por más que le digo. El único que sí se reeditó rápido fue *La lengua florida*.

–¿Qué pasó con *Vilano al viento*?

–Cuando el terremoto todavía había ejemplares. Estaban en la librería universitaria de Insurgentes y Yucatán que se derrumbó. Ya no hay. Y los libros universitarios casi no se distribuyen.

–Es curioso que teniendo una docena de libros de alta calidad ya publicados, tenga problemas para encontrar editor.

–Yo siento o veo que mis libros como que circulan...

–Creo que tiene un grupo de lectores muy selectos.

–Sí, la verdad es un grupo muy escogido...

–Y que la leemos con mucho cuidado y atención.

–Y como de iniciados, que les recomiendan de boca en boca. Casi clandestinamente.

–Bueno, si *De magias y prodigios* ya se agotó, quiere decir que tiene dos mil lectores por ahí tratando de leer lo que usted escribe.

–Sí, se agotó el año pasado.

–*Dulcinea* se debió haber vendido bien. Yo lo vi en todos los Sanborn's. Incluso lo vi en los aparadores de las librerías de Zacatecas.

–Tal vez sí. Aunque no he preguntado; me da miedo que digan que no se está vendiendo, porque no me van a querer sacar otro libro. El otro día me llevé una sorpresa agradable: lo tenían en el super De todo. También ha sido muy afortunado el hecho que Lecturas Mexicanas publique esta antología, *Narrativa relativa, antología personal* porque se distribuye mucho.





## UN EMPEDERNIDO MONOLOGUISTA



Óscar Mata

**D**esde la publicación de su primera obra, Fernando del Paso se reveló como un escritor poco apegado a los modelos tradicionales, amén de muy ambicioso y de no fácil lectura. “El autor de estos sonetos se ha propuesto hacer la vida pesada a sus lectores. Olvida que la sintaxis de la lengua no es arbitraria, sino que obedece a necesidades lógicas y que por tanto no hay que tomarse demasiadas libertades con ella, si uno —como verosímilmente le ocurre al señor del Paso— no es un nuevo Góngora”.<sup>1</sup> Escribió Salvador Reyes Nevarés a propósito de *Sonetos de lo diario*, publicado en la colección Cuadernos del Unicornio, cuyo editor fue Juan José Arreola, en noviembre de 1958. En 1967, a raíz de su presentación como prosista, se le comparó con James Joyce y también se le condenó. Acaso José Luis Martínez haya sido, entre sus compatriotas, el que lo juzgó con más objetividad: “*José Trigo* es una novela literaria e históricamente importante. Frente a la facilidad, al relato autobiográfico y a la composición rudimentaria y lineal, se ha impuesto todas las dificultades, y las ha dominado en ocasiones y ha sido vencido en otras... De cierto puede decirse que *José Trigo* es una novela ardua y problemática y que acaso el tiempo nos dé la luz con que ahora no sabemos leerla u olvide su laboriosa fábrica”.<sup>2</sup> Veinticinco años después puede apreciarse como un laborioso y

<sup>1</sup> Salvador Reyes Nevarés, “Reseña a *Sonetos de lo diario*”, *México en la cultura*, núm. 517, 8 de febrero de 1959, p. 2.

<sup>2</sup> José Luis Martínez, “Nuevas letras, nueva sensibilidad”, en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXI, núm. 8, abril de 1968, pp. 7-8.

brillante aprendizaje literario que, una década más tarde, cristalizó en una obra de vital importancia para nuestras letras: *Palinuro de México* (1977). Sin embargo, esta novela, celebrada por sudamericanos y europeos, recibió ataques de la mayor parte de la crítica mexicana, que hasta 1988 reconoció la enorme valía de Fernando del Paso. “*Noticias del Imperio* es un libro que marca una cumbre y un hito, y no solamente en México, sino en la literatura mundial”, Rafael Solana, y David Huerta: “*Noticias del Imperio* –un libro bien grande– crece... en todas direcciones. Está modificando productivamente las costumbres de sus lectores. Lo que Fernando del Paso ha hecho es practicar una doble y radical incisión, en la literatura y en la historia, dentro de la cultura mexicana viva”, para sólo dar dos ejemplos de las docenas de comentarios laudatorios que contiene un folleto entregado a la prensa especializada por la editorial Diana en julio de 1988. La presentación del libro en la ciudad de México significó el más grande éxito de una compañía editorial acostumbrada a ellos. José Luis Ramírez, orgulloso y satisfecho editor, anunció que en seis meses *Noticias...* había agotado igual número de ediciones y que el fenómeno se repetía en Latinoamérica; para diciembre de 1990, iba en la número catorce.

Los inicios de Fernando del Paso no fueron tan deslumbrantes como los de Salvador Elizondo (*Farabeuf*, 1965), ni le valieron la popularidad que disfrutaron los jóvenes autores de novelas de adolescentes (José Agustín y sus epígonos). Cuando Fernando del Paso surge como narrador, comparte ciertos juegos verbales con los escritores de la onda y el afán experimentador de los autores “escriturales”. Si en *José Trigo* no llegó a los virtuosismos de Salvador Elizondo, después no cayó en el callejón sin salida al que se vieron arrastrados los cultivadores de la “escritura” ni en el jueguito fácil de “los onderos”, después se volvió picaresco, como los autores de novelas de adolescentes mexicanos, aunque infinitamente más ameno y profundo. En tanto que otros escritores reflexionaban sobre la escritura, sobre sus esfuerzos y trabajos por llenar la página en blanco, Fernando del Paso experimentó con la escritura y con el lenguaje de una manera más técnica, encaminada a ensayar diversos géneros, no a meramente reflexionar acerca del fenómeno de la escritura en sí. Del Paso no perteneció a la literatura de la onda ni tampoco cultivó “la escritura”. Al momento de su debut, mediados de los sesenta (consideramos la aparición de *José Trigo*, pues aunque en

bastantes momentos su prosa se acerca a la poesía, sus dos libros de versos son perfectamente prescindibles) la narrativa mexicana vivió una época de multiplicación y consolidación que José Luis Martínez llamó “la hora de la narración”;<sup>3</sup> nunca como entonces México había tenido tantos y tan buenos escritores que escribían, principalmente cuento, novela y relato. Entre ellos Fernando del Paso se distinguió como el gran experimentador, el que trazaba la estructura narrativa más compleja, el que lo mismo abordaba un asunto rural que uno urbano valiéndose de cuantos recursos técnicos hubiese y del *corpus* lingüístico más extenso posible. También fue el lobo estepario, siempre al margen de grupúsculos y capillas de poder –y de no poder. Como su gran maestro irlandés, eligió el exilio para cumplir mejor con sus obligaciones consigo mismo en tanto que escritor y con la literatura, que él ha visto como una labor de perseverancia y soledad. En Londres también se mantuvo aparte de colegas y de compatriotas (de esa gran patria que va del río Bravo a la Tierra del Fuego). En una época de máxima actividad social para los autores del *boom*, él permaneció a discreta distancia –durante su paseo londinense, en el segmento más personal de *Palinuro de México*, Walter no menciona a ningún escritor latinoamericano, a excepción de Borges. De ahí que sus mejores piezas, sus productos más acabados –y más extensos– sean monólogos.

Visitante prolongado de Europa –muy a lo Fernando del Paso–, autor que escribió lo mejor de su obra en Londres –de donde salió huyendo temeroso de morir ahí–, este antiguo vecino de la colonia Roma y del centro de la ciudad de México, que siente una especial atracción por Tlatelolco, donde han ocurrido sucesos trascendentales en su vida, desde su interés por los campamentos de ferrocarrileros hasta la impresión de su libro más vendido, para no hablar de las tragedias y las matanzas, es un escritor cosmopolita, que hace gala –literalmente alardea– de su mexicanismo, de su condición de natural del valle del Anáhuac. Sobre todo es mexicano por su barroquismo, por sus excesivas florituras, por lo recargado de sus construcciones verbales, por su desapego a la rectitud de los modelos tradicionales, que pocas veces sigue y continuamente cuestiona; mexicano, en fin, por sus excesivos excesos. Y este mexicanismo, como

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 1.

la argentinidad de Julio Cortázar, acaso el autor latinoamericano al que más se acerca (pero sin alcanzar los niveles de quien escribió “El perseguidor”), se nutre de raíces urbanas, aunque, para recalcar su maestría, no ha dejado de brindar algún fruto silvestre.

Este autodidacta de afanes enciclopédicos, con lecturas y estudios caóticos (inició estudios universitarios de Biología y de Economía, pero muy pronto los abandonó), ha resultado el gran autor de síntesis, el antologista por excelencia. Lúcidos resúmenes, monstruosas –por lo insólitas– síntesis son sus tres libros, que se plantearon como obras totales. El primero de técnicas narrativas, variantes en la escritura, y de manifestaciones del lenguaje, de variaciones dialectológicas, el segundo de las manifestaciones de la vida y de su patología que conduce a la muerte, el tercero del imperio encabezado por Maximiliano y Carlota. Aunque –desde la perspectiva de sus afanes totalizadores– se les considere fracasos, se trataría de fracasos majestuosos, monumentales. Imposible decir todo de todo, imposible también escribir todo de algo, pero cuántas y cuántas cosas ha escrito Fernando del Paso en sus tres síntesis narrativas. Por otro lado, más allá de la experimentación o el uso de sofisticadas técnicas, el mejor Fernando del Paso es aquel que simple, sencilla y llanamente cuenta, narra una y mil historias. Si ha terminado por publicar tres novelas, el hecho no deja de ser fortuito. En *José Trigo* hay una novela en medio de cuentos, relatos y otros textos de diversa índole. En *Palinuro de México* la fuerza del mito engarza noveletas, cuentos, relatos y simples anécdotas. En *Noticias del Imperio* la forma de la novela, vaga y flexible por naturaleza, está violentada por segmentos que poco tienen de literarios o que guardan escasa relación con el imperio. Vista en su totalidad, su obra se muestra como un conjunto de novelas cortas, una buena cantidad de cuentos e infinidad de relatos en los cuales lo mismo hay crónicas que cuentos infantiles, pastiches y textos de varia invención. En los últimos 25 años, fácilmente pudo haber dado a la imprenta media docena de libros, de rica y variada composición. Ángel Rama afirma que los mejores productos de la narrativa latinoamericana no son las grandes novelas sino las novelas cortas, las noveletas;<sup>4</sup> Fernando del Paso encarna a la perfección el concepto. En el libro que publicó a

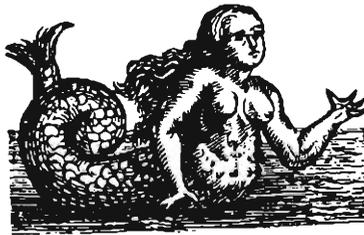
<sup>4</sup> Ángel Rama, *La novela en América Latina*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1986, p. 12.

mediados de los sesenta (*José Trigo*) sobresale la narración de la lucha cristera, “La Cristiada” I y II; en el de los años setenta (*Palinuro de México*), una trilogía de monólogos del protagonista, que se compone de los siguientes capítulos: “Viaje de Palinuro por las Agencias de Publicidad y otras islas Imaginarias”, “La última de las Islas Imaginarias: esta casa de enfermos” y “Del sentimiento tragicómico de la vida”; en el publicado en los ochenta (*Noticias del Imperio*), “De la correspondencia –incompleta– entre dos hermanos”. A renglón seguido de su aseveración, Ángel Rama añade: “Pero vaya usted a convencer a los autores, en esta época institucionalizada, de que el arte no tiene que ver con las dimensiones ni con las ambiciones”.<sup>5</sup> A propósito de épocas, Del Paso viene a ser un ciudadano de ese vastísimo continente finisecular al que llaman posmodernismo.

Década a década, en el último tercio del siglo XX, las tres voluminosas obras de Fernando del Paso han irrumpido en el panorama literario mexicano. A la primera se le condenó por el mero hecho de existir, a la segunda se le minimizó, el éxito de la tercera con toda probabilidad traerá la verdadera valoración de su obra (hasta el momento sus libros han sido muy reseñados, pero casi siempre superficialmente), que llevarán a cabo las nuevas generaciones. Con el paso del tiempo los jóvenes, aquellos nacidos después de él, han resultado quienes mejor y con más gusto lo leen y releen. Entre los integrantes de las nuevas promociones de la literatura mexicana, tanto los hacedores como los estudiosos, Fernando del Paso se perfila como un autor que cada vez adquiere más importancia. Si bien su obra narrativa no goza de la aceptación universal que se otorga a los libros de Juan Rulfo o de Gabriel García Márquez, poco a poco, sin pausa y sin prisa, las censuras se cambian por halagos, la indiferencia cede su sitio al interés y el entusiasmo. El cambio no es fortuito. El vasto experimento de *José Trigo* no tiene parangón en nuestras letras. *Palinuro de México* tan sólo es comparable a *Terra Nostra* en el rico campo de la novelística mexicana de los años setenta y ninguna novela escrita por un mexicano en la década de los ochenta fue tan aclamada, en México, como *Noticias del Imperio*. Fernando del Paso, con sus tres libros de narrativa, ha contribuido al paisaje de la literatura mexicana con obras importantes, significativas. Elliot (otro nativo de

<sup>5</sup> *Ibid.*

América que escribió lo mejor de su obra en Inglaterra) decía que las literaturas son como paisajes que siempre están completos, pero continuamente se van modificando con la aparición de nuevas obras. Fernando del Paso ha enriquecido al paisaje de las letras mexicanas con tres monumentales construcciones –una pirámide, un museo, un castillo– verbales, cada una capaz de justificar no una vocación literaria, sino toda una vida.



## DEMETRIO AGUILERA-MALTA: LA DESCOMPOSICIÓN DE LA METÁFORA



Vladimiro Rivas Iturralde

**S**evero Sarduy afirmó y sigue afirmando que el español es una lengua barroca y metafórica. Pocas obras latinoamericanas son tan útiles para ilustrar este aserto como las últimas novelas de Demetrio Aguilera-Malta: *Siete lunas y siete serpientes* (1970),<sup>1</sup> *El secuestro del General* (1973),<sup>2</sup> *Jaguar* (1977),<sup>3</sup> y *Réquiem por el diablo* (1978).<sup>4</sup> Para evitar la dispersión, he de concentrarme en *El secuestro del General*, que mucho me sirve para lo que quiero decir. Restallan las palabras como gotas de agua contra un muro, producen más allá la sensación auditiva de la matraca, a cuyo ritmo danzan personajes que son muñecos de cartón y viven la vida de los héroes de las tiras cómicas. Onomatopeyas, emblemas, vocablos, frases cortas, retruécanos. Notable imaginación verbal: cada palabra genera un torrente de imágenes nuevas y sorprendentes. Demuestra el novelista –fiel a su estilo de siempre– predilección por la frase corta y el vocablo, más que por la idea y el periodo. En los vocablos y cortísimas frases de Aguilera-Malta hay siempre gato encerrado: son temas en espera de desarrollo, temas que reclaman desarrollo hasta el absurdo, porque el novelista, más que jugar con ideas, juega con palabras, un poco como Asturias.

El uso de la metáfora en novela es muy peligroso porque puede

<sup>1</sup> Demetrio Aguilera-Malta, *Siete lunas y siete serpientes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970.

<sup>2</sup> *El secuestro del General*, México, Joaquín Mortiz, 1973.

<sup>3</sup> *Jaguar*, México, Grijalbo, 1977.

<sup>4</sup> *Réquiem por el diablo*, México, Joaquín Mortiz, 1978.

distraer al novelista de su misión de narrar, y al lector, de su papel de cómplice de un sueño inventado por otro en la vigilia. Sin embargo, Aguilera-Malta la utiliza como principio generador en su novela, y en varios niveles. Omite el símil como: “una potencia invencible me está doblando dócil papel china” o, como en *Siete lunas y siete serpientes*: “Le abrió el rostro de arriba a abajo sandía calada” (p. 70). El sobrenombre, el apodo y el decir popular (que son metáforas) son puestos en acción y movimiento y pasan a ser personajes, anécdota, intriga, novela. El sobrenombre opera, en la narración, como nombre; el insulto y el decir popular se encarnan en la acción de la novela. De este modo, el General existe como un auténtico y real gorila; el anciano y magro presidente Holofernes Verbofilia, un auténtico esqueleto ambulante, parlante y danzante; los policías, rastreadores ofidios; “Polígamo dominado por el sexo”, expresión metafórica, debe leerse en la novela literalmente: a Polígamo el sexo le crece en dimensiones incontrolables, monstruosas. Por esta vía se ha operado entonces una *reductio ad absurdum* del lenguaje: una descomposición de la metáfora. Paradójicamente, al integrar en un solo cuerpo los dos elementos de la comparación metafórica, Aguilera-Malta acaba por disociarlos, por revelar los miembros de la comparación, esto es, por descomponer la metáfora. Uno de los dos elementos de la comparación metafórica es casi siempre un animal. En consecuencia, la novela se ha convertido en fábula. Los personajes alientan vida animal. Y esta animalidad es para el lector –no sé si también para el autor– un insólito zoológico, un bestiario, cuyas presencias más constantes son, en una obra de más de cuarenta años, el tigre y la serpiente. Por la descomposición de la metáfora, la fábula ha entrado a saco en el terreno de la novela. Y no sólo la fábula, está dicho, sino también las tiras cómicas, el guiñol, la caricatura. Mas este principio generador en la novela es peligroso, lo dije ya: deja a toda la novela tan a merced del omnisciente novelista, que no hay personaje más fuerte que él. Las acciones y los personajes son lo que el autor quiere que sean, y en cualquier momento; y como la metáfora sí es exterior al novelista, ésta le pone sus zancadillas y el autor, vencido, se ve forzado a presentar las cosas proteicas, mágicas, inverosímiles, increíbles. Entonces en la novela todo es posible, cualquier cosa puede ocurrir, hasta el rompimiento del encanto. Como en el mito, todo puede suceder; parecería que la sucesión de acontecimientos

no está subordinada a ninguna regla de lógica o de continuidad. Como escribe Lévi-Strauss, “todo sujeto puede tener cualquier predicado; toda relación concebible es posible” (“La estructura de los mitos”). La fantasía, en la novela que me ocupa, no es siempre feliz —causa y consecuencia—: es disparatada, por ejemplo, e inoportuna, la presencia de los Tres Cerebros Mágicos del presidente Holofernes Verbofilia; igual cosa puedo decir del cañón que se niega a disparar al cura y se dobla como una melcocha hacia el suelo. En *Siete lunas y siete serpientes*, la más lograda obra de madurez del autor, sus inverosimilitudes se justifican porque toda ella se reduce a la confesión que el coronel Candelario Mariscal hace de su vida al brujo Bulu-Bulu. Confesión increíble de un hombre increíble a un brujo increíble. Pero en *El secuestro del General* no hay mito ni magia, sino caricatura deliberada. Mucho hablé con Demetrio acerca de esta novela y, pese a nuestras diferencias, me quedó claro su propósito de hacer una novela-caricatura. Consciente de sus contradicciones, el autor entra en pugna, sin embargo, con su propio lenguaje. Siempre haciéndose y negándose, no sólo presenta acciones simultáneas y paralelas, hacia atrás y hacia adelante en el tiempo lineal; no sólo cambia alternativamente el punto de vista de la narración tercera-primera-tercera personas, sino que está en permanente actitud de rompimiento y quiebra del mundo que empieza a forjar. La novela es una gran broma: su peor enemigo sería una frase dicha en serio, una palabra solemne. Uno espera que el autor nunca las diga, pero las dice. Y a la mitad de la novela, ésta empieza a empañarse, a perder unidad y coherencia, señales de un mundo nuevo descubierto pero no asumido del todo. Allí donde estábamos instalados ya en un mundo de caricatura, éste se rompe con el cambio de tono hacia el naturalismo, o de la frase corta al periodo, o del periodo al laconismo de los guiones cinematográficos, y del “script” a la caricatura, y así sucesivamente. Esta constante ruptura del *tono* narrativo vuelve a la novela, en fin de cuentas, inasible como todo unitario. Después de *Siete lunas y siete serpientes*, novela en la que, confesaré, me costó trabajo entrar, pero que es fiel a una estética personal, no se podía sino descender.

Disfrutaremos de *El secuestro del General* si la tomamos como lo que es: una broma literaria de contenido político, una parodia ingeniosa, un experimento literario que trata de incorporar a la novela procedimientos típicos de las tiras cómicas, de la fábula

(aunque fábula sin moraleja), del guiñol y la caricatura. Casi todos los hechos referidos y personajes caricaturizados aquí aluden a hechos y personajes reales ecuatorianos. Pero no sólo de Ecuador, sino de toda América Latina. Es difícil sustraernos a la idea de que Holofernes Verbofilia es el cinco veces ex presidente ecuatoriano José María Velasco Ibarra, aunque sé que para los lectores mexicanos era Gustavo Díaz Ordaz. El secuestro mismo del General y el atentado contra la imprenta de la universidad aluden también a hechos históricos, modificados y combinados en ingeniosa miscelánea.

No faltarán, escribí en 1974, críticos miopes o poco enterados que imputen *El secuestro del General* de novela bastarda, imitadora del mundo de García Márquez por la presencia de amantes que vuelan, por sus ofidios policías, sus vírgenes paridoras del diablo, etc. No hay tal: *El secuestro del General* se enraiza en la obra anterior del mismo Aguilera-Malta: debe más a *Don Goyo*, a *La isla virgen*, a los cuentos de *Los que se van* y a *Siete lunas y siete serpientes* que al realismo mágico institucionalizado, del cual es precursor Aguilera-Malta. Todo gran artista crea a sus precursores, decía Borges. Los orígenes del mundo mágico de García Márquez están en *Los Sangurimas* de José de la Cuadra, en *Don Goyo* y *La isla virgen* de Aguilera-Malta, aunque el inventor de Macondo quizá los haya desconocido. La manera de ver América de Cuadra y Aguilera-Malta treinta años atrás de *Cien años de soledad* anuncian el gran libro que vendría.



## RASGOS ROMÁNTICOS EN PEDRO PÁRAMO Y JAY GATSBY



Alejandra Herrera

Saber que Juan Rulfo era asiduo lector de la literatura norteamericana me sugirió la posibilidad de acercarme a la novela de Scott Fitzgerald, *El gran Gatsby* publicada en Nueva York en 1925, para rastrear si su protagonista pudiera ser un antecedente del personaje Pedro Páramo de la famosa novela de Rulfo, publicada en 1955. Al ir leyendo ambas novelas caí en la cuenta de que aunque en contextos muy distintos *Gatsby* y *Pedro Páramo* presentan algunos rasgos que podrían establecer alguna identidad entre ellos. *Gatsby* a primera vista me pareció un personaje del romanticismo, y basándome en esa impresión revisé las características del héroe romántico creado por Byron para ver si podrían aplicarse a los dos personajes. Éste es, pues, el objeto de las siguientes páginas, pero antes me detendré en las anécdotas de las dos novelas.

*El gran Gatsby*. Esta novela tiene como escenario una pequeña isla cercana a Nueva York: Long Island. Nick Carraway, testigo presencial de los hechos, narra la historia a manera de una voz omnisciente. *Gatsby* es el nombre falso que adopta Jay Gatz para olvidar la miseria de su infancia y juventud. Al inicio de la novela *Gatsby* tiene 30 o 31 años y es dueño de una inmensa fortuna cuyos orígenes no son claros. El motivo de que *Gatsby* se instale en Long Island es realizar su amor con Daisy, la novia de su juventud. Los años transcurridos no han mermado el amor de *Gatsby*. Daisy ahora está casada con Tom Buchanan. La relación de la pareja es desararticulada y mal avenida, pero dentro de las reglas de una clase socialmente poderosa en las cuales impera, desde luego, la apariencia.

Tom tiene una amante, Myrtle, con la que a menudo se reúne en Nueva York. Daisy está enterada, pero soslaya la importancia del hecho porque la compensa una gran estabilidad económica. Gatsby, haciendo gala de su poder y mediante su relación con el narrador, primo segundo de Daisy, se reencuentra con ella para constatar que su amor del pasado sigue presente. El enfrentamiento entre Gatsby, Daisy y Tom no se hace esperar. En una visita a Nueva York, Gatsby termina con el teatro y le asegura a Tom que Daisy nunca lo ha amado y que a él no lo ha olvidado. Ante la confusión de su mujer, Tom se adueña de la situación y ordena el regreso a Long Island, Daisy y Gatsby viajarán en el coche de éste. Para calmar sus nervios Daisy decide manejar y por un infortunado accidente atropella a Myrtle, quien muere instantáneamente. Tom habla con el marido de Myrtle, el mecánico Wilson, quien enloquecido por el dolor mata a Gatsby mientras éste se encuentra en su piscina. Así, de esta trágica manera, termina la novela de Scott Fitzgerald.

La anécdota de *Pedro Páramo* se desarrolla en Comala, un pueblo situado en Jalisco, pero inexistente. Los murmullos y voces de las ánimas van urdiendo la trama de sus propias historias y la de Pedro Páramo. Su infancia transcurre en medio de la pobreza del lugar. Sin saberse cómo exactamente Pedro Páramo se convierte en el cacique del pueblo, su poder no tiene límite, su voluntad es la ley de Comala. No obstante dos situaciones revelan la fragilidad del cacique: la muerte de su hijo Miguel y su profundo amor por Susana, un amor no realizado, convertido en un ideal, que acompaña a Pedro Páramo hasta el último instante de su vida. Cuando Susana San Juan muere en la Media Luna, y los habitantes de Comala no se unen al duelo de Pedro Páramo, éste, en venganza, decide cruzarse de brazos para que Comala muera también. Su poder es tan absoluto, que así sucede. Abundio, hijo ilegítimo de Pedro Páramo, en una escena onírica, lo mata.

En *The Norton Anthology of English Literature* se consigna que Byron, casi a principios del siglo XIX, retoma el mito español de don Juan y con él estructura al héroe romántico, cuyas características son: melancólico, apasionado, desconfiado de los demás, contrario a toda moral e institución, apolítico, pero regulador de la política de su entorno a través de sus actos; poseedor de una fuerte veta erótica y sexual; rodeado de un ambiente nebuloso especialmente sobre su

origen; capaces de manejar fuerzas cósmicas; solos, aislados por lo cual exhiben una máscara que oculta sus verdaderos sentimientos. (véase pp. 307-311). Veamos ahora los rasgos comunes que presentan estos personajes.

**MELANCÓLICO.** Gatsby es un hombre triste, sus actos están dirigidos a recuperar esa parte del pasado que él sintetiza en su amor por Daisy, pero que incluye también una búsqueda personal que él mismo ya no recuerda: "... sabía [Gatsby] que había perdido para siempre la mejor parte de su vida; la más pura y la mejor" (*El gran Gatsby*, p. 399). Pedro Páramo, por su parte, sufre también por un pasado irrecuperable, recuerda la alegría de los juegos infantiles, la partida de Susana y la imposibilidad de compartir el mundo de ella: "A centenares de metros, encima de todas las nubes, más mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras" (*Pedro Páramo*, p. 9).

**APASIONADO.** Gatsby y Pedro Páramo son personajes apasionados, ya que padecen la pérdida de un amor, cuyo objeto, Daisy y Susana, es deseado vehementemente y porque tal deseo les perturba anímicamente. Pero el desorden de ánimo se presenta en estos dos personajes de manera diferente. En Gatsby es interior "... su corazón se hallaba en constante y turbulenta agitación. Las más grotescas y complicadas fantasías lo obsesionaban; por las noches, en su cama" (p. 366). En Pedro Páramo el desorden es exterior, actúa arbitrariamente trastocando los valores que rigen la vida de Comala.

**DESCONFIADO DE LOS DEMÁS.** La oscuridad que rige el ascenso social de ambos, pues los dos son de origen humilde, genera en Gatsby que desconfíe de las gentes que le rodean, nadie conoce a ciencia cierta su historia, motivo por el cual los rumores permanecen rondando su vida. Por otra parte, Pedro Páramo goza de la confianza en sí mismo que da el poder, pero desconfía de los demás:

- ¿No serás tú?
- ¡Cómo se pone a creer que yo!
- Yo creo hasta el bendito (p. 27).

**CONTRARIO A TODA MORAL E INSTITUCIÓN SOCIAL.** Gatsby infringe las leyes para enriquecerse. Tampoco respeta el matrimonio como institución. Sabe que Daisy está casada, pero no le interesa: la quiere para él. Ahora tiene poder y lo utiliza para recuperarla. Pedro Páramo transgrede todo orden moral y social: se casa con Dolores Preciado para no pagarle lo que le debe, no vacila en matar a Toribio Aldrete para apoderarse de sus tierras, no reconoce a los hijos que tiene con diversas mujeres, manda matar al padre de Susana para que ésta pueda ser suya.

**APOLÍTICO, PERO REGULADOR DE LA POLÍTICA DE SU ENTORNO A TRAVÉS DE SUS ACTOS.** En Gatsby no aparecen preocupaciones políticas, por más que la diferencia de clases sea expuesta a lo largo de la novela, y que el propio Gatsby haya sido víctima de ellas. Su propuesta es un proyecto individual, no le interesa imponer sus reglas a otros. Pedro Páramo también es apolítico, está en plena Revolución y no le importa lo que ésta pudiera afectarlo, confía en que su poder y su situación son inamovibles. Pedro Páramo, a diferencia de Gatsby, sí regula la política de Comala:

- ¿Y las leyes?
- ¿Cuáles leyes, Fulgor? La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros (p. 31).

**POSEEDOR DE UNA FUERTE VETA ERÓTICA Y SEXUAL.** Gatsby hace suya a Daisy por transgredir las normas sociales: "Una callada noche de invierno, tomó a Daisy; la hizo suya, precisamente, porque no tenía derecho a tocar su mano" (p. 396). Pero se enamora y de ahí en adelante se mantendrá fiel a ella. No se le conoce a lo largo de la historia ninguna relación con otras mujeres. Pedro Páramo nunca posee a Susana San Juan, pero sí a casi todas las mujeres de Comala, en algunos casos por interés, en otros por gusto, y en algunos por imaginar que realiza su amor con Susana:

Pensó en la muchachita con la que acababa de dormir apenas un rato. Aquel pequeño cuerpo azorado y tembloroso que parecía iba a echar fuera su corazón por la boca. "Puñadito de carne", le dijo. Y se había abrazado a ella tratando de convertirla en la carne de Susana San Juan (p. 85).

**EL AMBIENTE NEBULOSO QUE RODEA SU ORIGEN.** En el caso de Gatsby su origen es desconocido. Suponen los invitados a sus lujosas fiestas que Gatsby ha estudiado en Oxford, que procede de nobles, que ha matado a un hombre, que ha estado en la guerra, etc. El misterio se aclara a medida que la novela avanza, pero sólo para el narrador, porque es su amigo, y para Tom, quien manda realizar una investigación sobre el pasado de Gatsby. Allí se descubre que es hijo de unos campesinos y sus nexos con la mafia, pero nunca hay una certeza sobre su origen. En cuanto a Pedro Páramo no hay misterio en relación a su nacimiento, pero nunca queda claro cómo es que su familia asciende socialmente, parece que don Lucas Páramo, su padre, hace que la situación económica mejore, pero según afirma Fulgor los desmedidos gastos acaban con esa fortuna, allí es en donde intervienen los sucios manejos de Pedro Páramo.

**CAPACES DE MANEJAR FUERZAS CÓSMICAS.** En Gatsby no encuentro esta característica. En el caso de Pedro Páramo tal vez se presente en el dominio que tiene sobre la Iglesia y quizás en el momento que decide dejar que Comala muera. Pudiera parecer un dios que enojado castiga a sus criaturas y a la tierra que se vuelve estéril.

**LA SOLEDAD, EL AISLAMIENTO Y LA MÁSCARA.** Aunque Gatsby siempre está rodeado de gente, en realidad no tiene amigos ni mantiene vínculos familiares, tiene en cambio muchos empleados. Tras su fascinante sonrisa oculta su soledad: “Era una de esas raras sonrisas, con una calidad de eterna confianza, de esas que en toda la vida no se encuentran más que cuatro o cinco veces” (p. 335). Pedro Páramo también está solo, a pesar de su poder y del éxito con las mujeres no establece lazos afectivos con nadie. El recuerdo de Susana le acompaña desde que es un adolescente: “El día que te fuiste entendí que no te volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo” (p. 15). La soledad de Pedro Páramo se oculta tras de su dureza y poder. Escuchemos las voces de Comala:

- ¿Conoce usted a Pedro Páramo?
- ¿Quién es? - volví a preguntar.
- Un rencor vivo - me contestó él (p. 3).
- [..]- ... la pura maldad. Eso es Pedro Páramo (p. 66).

Sería muy aventurado afirmar que el personaje de Scott Fitzgerald pudiera ser un antecedente directo del Pedro Páramo de Rulfo, no obstante sí puede afirmarse que existen rasgos románticos y trágicos entre ellos, sobre todo porque Gatsby y Pedro Páramo son héroes que quieren cambiar su destino, pero están imposibilitados por circunstancias ajenas a ellos; ciertamente Daisy no ama a Tom, pero tampoco a Gatsby; Susana permanece enamorada de Florencio aun siendo la mujer de Pedro Páramo. Ambos viven en la ensoñación y en el recuerdo:

Tengo la impresión [afirma el narrador] de que el propio Gatsby nunca creyó que llegase [el mensaje de Daisy]; quizá ya no le importaba. Si esto era cierto, debía pensar que había perdido su cálido y viejo universo. Había pagado muy alto precio por haber vivido demasiado tiempo con un solo sueño (p. 404).

Hace mucho tiempo [dice Pedro Páramo] que te fuiste, Susana. La luz era igual entonces que ahora, no tan bermeja; pero era la misma pobre luz sin lumbre, envuelta en el paño blanco de la neblina que hay ahora. Era el mismo momento. Yo aquí, junto a la puerta mirando el amanecer y mirando cuando te ibas, siguiendo el camino del cielo... (p. 63).

### *BIBLIOGRAFÍA*

- Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, Felipe Garrido (pról.), México, Promexa, 1979, 98 pp. (Clásicos de la literatura mexicana).
- Scott Fitzgerald, Frances. "El gran Gatsby", en *Literatura norteamericana*, t. II, Maya Ramos Smith (trad.), México, Gallimard/Promexa, 1982 (c 1925), pp. 303-416.
- The Norton Anthology of English Literature*, vol. 2, 3a. edición, Nueva York, Norton and Company, 1968.

## EN HOMENAJE A MAX AUB



Joaquina Rodríguez Plaza

**E**stas líneas tienen una doble intención: hacer un homenaje al escritor Max Aub —que este año 1992 cumple veinte años de muerto— y explicar el vínculo entre su vida y parte de su obra narrativa. Para ello iniciaré con algunas generalidades que son, por supuesto, lugares comunes, pero que creo necesarios para poder encontrarnos en un territorio compartido.

Este primer lugar común es que no se puede entender o interpretar al texto literario si no se conoce también el ámbito desde el cual proviene. El ámbito es en realidad una pluralidad de ellos: el físico, el cultural, el histórico, etc.; todos los seres humanos somos rehenes de la historia y de la cultura; somos sujetos sujetados (decía Foucault), ya sea de la ignorancia o de la información. Por lo tanto, si de cualquier forma hemos de ser prisioneros, lo único que nos queda es percibir los muros en los que estamos encerrados, ver los barrotes, ser conscientes de nuestra cárcel; pues aunque esto no implique una salida, sí aporta una liberación o, al menos, nos hacemos más espacio en este reclusorio. La palabra es uno de los vehículos que posee el ser humano para organizar y en veces transmitir sus estados de conciencia; de ahí que muchas ocasiones sea gracias a los escritores que nosotros podemos hacernos conscientes de cuál y cómo es nuestro propio encierro.

¿Quién es Max Aub?

Cuando lo conocí no era sino el padre de mi amiga Elena. Un señor que trabajaba mucho escribiendo, pues en cuanto terminábamos

de comer se metía a su despacho para continuar dictándole a su secretaria: la de las tardes era Alicia. El padre de mi amiga me imponía mucho respeto: siempre me han impuesto mucho respeto los escritores.

A la mesa se sentaba con frecuencia algún que otro intelectual con quien departía alegre y amigablemente. Hablaban de cosas muy sesudas en las que ni Elena ni yo interveníamos nunca; no obstante, podíamos compartir algunas bromas y muchas veces el regocijo con el que se conversaba. En aquel entonces no conocía nada de su obra; pero al poco tiempo me enteré de lo de *Jusep Torres Campalans*. Me reí mucho al reconocer los dibujos y collages, que había visto en casa de Elena, reproducidos en el suplemento cultural de *El Nacional* y presentados como obra de un pintor hasta entonces desconocido llamado Torres Campalans, cuando todo había sido inventado por Max Aub: las pinturas las había hecho él, así como la novela tipo monografía del arte pictórico contemporáneo de Picasso y que contaba la vida del pintor apócrifo. Más me reí las siguientes semanas al leer los comentarios de algunos críticos de arte, que ensalzaban las pinturas y aseguraban haber conocido al artista por allá de los años 1938 o 1939 en un café de París. Éste era para mí el padre de Elena: un hombre ingenioso, trabajador, inteligente y muy despectivo con las mujeres, si eran bobas más aún.

Con los años, y tras haber leído casi toda la obra de Max Aub mi opinión no ha variado pero se ha enriquecido. La lectura de su diario personal me hizo sumar a la admiración, que ya sentía por él, la comprensión y la simpatía.

¿Cómo transmitirles a ustedes el retrato hablado de Max Aub? Probemos con su ficha de identidad. Primero el nombre. Aquí ya empiezan las primeras incógnitas e hipótesis para resolverlas. Es un nombre que, en efecto, labios castellanos no pueden pronunciar sin dificultad. La razón es que el padre era alemán; la madre, francesa; ambos de ascendencia judía. Max nace en París, el dos de junio de 1903. Vivió hasta los once años entre París y Mont Cornet en el seno de una familia acomodada: el padre era comerciante ilustrado; y se encontraba por España en viaje de negocios cuando estalla la primera guerra mundial. Como era contrario al régimen, sus amigos le aconsejan quedarse en la península. Se establece en Valencia a

donde acude su familia a reunirse mientras sus bienes se subastan al enemigo; poco después toda la familia se nacionaliza como española. Max hace el bachillerato en la Alianza Francesa de Valencia. Después decide ayudar a su padre como viajante de comercio en lugar de ir a la universidad. Esta decisión le permite viajar por casi toda España durante varios años y, a la vez, reafirmar su afición literaria. El teatro le interesa por encima de todos los géneros. Aprovecha sus viajes de negocios a París para ver teatro y, en alguna ocasión va hasta Rusia –que entonces era aún parte de la Unión Soviética– para satisfacer su pasión.

A Max Aub le pesaba su nombre: ya que era español, hubiera preferido llamarse Rafael, Carlos o José; pero nunca se lo cambió, aunque le acarreó numerosos conflictos de diversa índole. El disgusto lo manifiesta escrito por vez primera en su libro intitulado *Diario de Djelfa* en donde dice:

En este mundo todo son apodos,  
alias, dichos y modos,  
por mal nombre o por bueno  
no valgo lo que soy, sí lo que sueño.

En estos primeros cuatro versos de su poema “Alias” se manifiesta su desagrado y dolor de que no lo consideren como él se siente ser, sino que lo prejuzguen con el único dato de su nombre.

En su diario personal, fechado el dos de agosto de 1945, amplía su sentimiento de desamparo ante el conflicto de identidad. Dice:

¡Qué daño no me ha hecho, en nuestro mundo cerrado, el no ser de ninguna parte! El llamarme como me llamo, con nombre y apellido que lo mismo pueden ser de un país que de otro... En estas horas de nacionalismo cerrado, el haber nacido en París, y ser español, tener padre español nacido en Alemania, madre parisina, pero de origen también alemán y de apellido eslavo, y hablar con ese acento francés que desgarrar mi castellano, ¡qué daño no me ha hecho! El agnosticismo de mis padres –librepensadores– en un país católico como España, o su prosapia judía, en un país antisemita como Francia ¡qué disgustos, qué humillaciones no me ha acarreado! ¡Qué vergüenzas! Algo de mi fuerza –de mis fuerzas– he sacado para luchar contra tanta ignominia. Quede constancia, sin embargo, y para gloria de su grandeza, que en España es donde menos florece ese menguado nacionalismo, hez bronca de la época; aunque parezca mentira.

Allí jamás oí lo que he tenido que oír, aquí y allá, en pago de ser hombre, un hombre como cualquiera.

Max Aub ha dicho algo en estas líneas respecto a su nacionalidad que me importa comentar: “el no ser de ninguna parte”. Debemos sospechar que se trata de un estado de ánimo momentáneo que varía con las circunstancias, pues antes, en 1941, decía en su diario personal: “Mi patria, España; mi pueblo, el mundo.” Escribía esto durante su reclusión de Djelfa –un campo de concentración en el norte de África del que nos ha dejado testimonio en su poemario que está ilustrado con fotografías de los allí presos– lugar abominable adonde había ido a parar por sus compromisos con la Segunda República española. Y esto es lo definitivo: nació cosmopolita y fue español de corazón. Se es del lugar en donde cada quien se compromete. Durante muchos años se comprometió política, social y culturalmente con España por decisión propia, y este acto, a la vez de voluntad y de circunstancia decide el tono, el ambiente y la temática de buena parte de su obra.

Antes de ser enviado al norte de África estuvo preso en Francia bajo denuncia de ser comunista. Nunca lo fue. Sí socialista de Negrín, del grupo “Jaime Vera”, lo que le hacía próximo de aquella ideología, así como enemigo de los que militaban y ostentaban el carnet del partido. Él no tuvo más carnet que su propia escritura, éste fue su modo de militar en un partido. En cambio, dirigió de 1936 a 1937 el periódico *Verdad* de ideología socialista. Pasó cerca de tres años entre cárceles, campos de castigo y de concentración –Vernet, Argéles sur Mer, Djelfa– hasta que, al fin, gracias al señor Gilberto Bosques, entonces cónsul general de México en Francia (véase Gilberto Bosques, *Historia oral de la diplomacia mexicana*, México, 1988, p. 40) pudo refugiarse en este país en 1942. Aquí vivió durante treinta años. Volvió de visita a España en dos ocasiones solamente: la primera en 1968 cuando lo invitaron a presentar uno de sus libros. Las amargas impresiones de ese viaje quedaron consignadas en *La gallina ciega* (Mortiz, 1971). La segunda y última vez que estuvo en España fue en 1972 para visitar a un familiar. Ese mismo año, un par de meses después, muere en México, su segunda patria.

Max Aub fue un hombre muy lúcido, cuyos niveles de conciencia llegaron a ser lo suficientemente altos como para ensanchar sus espacios vitales. Enrique Díez Canedo decía en el prólogo a *Sala*

*de espera* de Aub que era un escritor múltiple porque múltiples fueron sus vivencias, de ahí que su obra sea múltiple también, no sólo en extensión, sino en temas, géneros y estilos, aunque este último sea finalmente inconfundible. Fue además un hombre que, como otro cualquiera, buscó y encontró la manera de vivir lo más placenteramente posible. Uno de sus placeres consistió en saberse consciente, por eso es que verbalizó muchas de las circunstancias que le tocó vivir. La de más intensidad y trascendencia fue la de la guerra civil española que duró casi tres años –de 1936 a 1939– pero cuyas consecuencias perduraron hasta el día de su muerte, puesto que murió en el exilio mexicano.

Las formas como fue asumiendo Max Aub su categoría de exiliado fueron diversas conforme va acomodando sus experiencias en el tiempo. Cuando llega a México en 1942 acaba de sufrir el largo encierro de cárceles y campos de concentración, durante los cuales no dejó de tomar notas en cuadernillos o papeluchos que eran los únicos que podía ocultar a la incautación de los guardias. En México, se dispone a completar sus escritos, reorganizarlos y así continuar la vocación manifestada desde niño: a los doce años ya había compuesto alguna poesía. Pero sus temas ya no pueden ser los elegidos en su juventud cuando le preocupaba la renovación literaria perseguida por los vanguardistas conjuntamente con la recuperación de lo popular; es más, ya no puede elegir: nuevos temas se le imponen. La experiencia de la prisión –ya no en sentido figurado o abstracto, sino real y físico– es demasiado fuerte y deberá ocuparse de ella. La guerra civil española y enseguida la segunda guerra mundial son conflictos de los que Max Aub tampoco puede ni quiere sustraerse, por ello se ve entregado, durante sus primeros años de refugiado en México, a la narración ficcionalizada de hechos políticos, no desde el grado cero de la escritura, sino porque consideró su deber relatar lo que vio y lo que supo.

Si bien escribe muchas novelas, aun en el género narrativo predomina el diálogo, al igual que en su obras de teatro –que fue el género más gustado por él–. Sus piezas dramáticas están más basadas en el diálogo que en la acción: mediante las palabras, el habla viviente de sus interlocutores, consigue potenciar el movimiento y tensar la acción dramática. En toda su obra aparece el diálogo al estilo socrático, una mayéutica en la que los personajes van pariendo

sus verdades más profundas o el significado de su situación en el mundo. No desdén, por eso, el estilo indirecto, pues éste le permite expresar las múltiples reflexiones de sus múltiples personajes. En cambio, los elementos descriptivos ocupan un papel muy secundario, no existen apenas descripciones de interiores y son raras, asimismo, las de paisajes, salvo cuando le sirven para proyectar estados de ánimo, como en *Geografía*, o en *Fábula verde*, escritas ambas en España; o en *Yo vivo*, que también inicia desde aquel país aunque luego retocase mínimas partes estando ya en México. Este menosprecio por la descripción lo expresa un personaje de *La calle de Valverde*, novela escrita en 1959 y publicada en 1961, cuando dice: “No dudo que páginas enteras de minuciosa descripción sirvan para lograr ese fin. Pero cuando me enfrento con ellas, en las novelas por lo menos, las salto: me tienen sin cuidado; si no me imagino el ambiente no hay frases que lo construyan, deben bastar algunas palabras.” Tal declaración del personaje vale para la poética aubiana.

Hace un momento utilicé el apelativo refugiado para referirme a Max Aub: ha sido intencional. Al principio, los españoles llegaron a México para refugiarse en un país libre que daba acogida a quienes perseguían la justicia social en la libertad; ellos salvaron así su vida y además sus ideales. Desde este país continuaron la lucha en espera de que los países aliados ganaran la guerra contra el eje nazi-fascista; de ahí el tono de combate esperanzado que se detecta en sus primeras obras escritas en México. Pero Aub no escribe con la intención de hacer propaganda política en defensa de la república española o de credos políticos –intención muy frecuente en otros escritores españoles refugiados en México, quienes, además le reprocharon innumerables veces su mirada desde afuera y su falta de adhesión incondicional al partido comunista, por ejemplo–, hace en cambio un análisis de lo que está pasando y pasa a otros, además de él, durante ese refugio que durante mucho tiempo creyeron temporal. Por eso, dice con dolor y con rabia: “Me someto, bien a mi pesar, a la fuerza de las circunstancias. Mas a pesar de todo, espero. Aquí estoy, hasta que me entierren, y después, hasta pudrirme, y, luego, hasta resucitar, pero a España volveré, hecho polvo, pero volveré.” De hecho ha vuelto, pues allí en Segorbe, Valencia, está su extensa e interesante biblioteca en la que están incluidas sus setenta y tantas obras, y que espero no se

conviertan en polvo, sino que se les rindió el mejor homenaje que un escritor puede recibir: que sean leídas.

Sus piezas teatrales nos muestran también el cambio de ser refugiado a ser un exiliado político. En *El último piso* (1944), cuya acción transcurre en México, dos refugiadas, una rusa blanca y otra española, se encuentran en una casa de juego clandestino. La española ha acudido allí para jugar el juego del destierro. Tamara, que regenta el lugar, le dice a Concha: "Yo también fui refugiada"; ésta se extraña y pregunta: "¿Lo fue? ¿Se deja de serlo sin volver?" Y Tamara responde: "Con el tiempo."

En efecto, con el tiempo cambia el modo de estar en el nuevo país. José Gaos inventó el término de *transerrados*, y aunque es un adjetivo que sólo puede aplicarse en poquísimos casos, uno de ellos es el de Max Aub. Él dice: "Si un escritor se empeña en no ser hombre de su tiempo, sin vuelo necesario para serlo de todos, ni es hombre ni es escritor."

Tiempo y espacio son conceptos inseparables: éste es otro lugar común. Cuando Max Aub manifiesta su voluntad de ser un hombre de todos los tiempos, está declarando a la vez su cosmopolitismo. Pero podemos incluso desconfiar de su declaración, si se quiere, y ponerla a prueba cotejándola con sus obras. "Por sus obras los conoceréis" (dicta un lugar común, al menos en la cultura occidental).

Desde sus primeras obras en prosa –*Geografía* (1925), *Fábula verde* (1928, publicada en 1933)– y en sus primeras piezas teatrales aflora ya lo que será el asunto medular de toda su obra posterior: el problema existencial del hombre. *Geografía* se refiere al mito clásico de los amores de Fedra con su hijastro Hipólito; pero aquí es Hipólito quien lleva la batuta y es correspondido por su madrastra. El universal asunto del incesto volverá a plantearlo después en otra obra dramática: *Deseada*. El rastreo de este cosmopolitismo característico de Max Aub es más fácil de llevar a cabo en su teatro que en su narrativa, pues el género dramático obliga al despojo de la riqueza verbal que, en cambio, corresponde a la narrativa. Bástenos un ejemplo de sus primeras piezas en un acto, "La botella" (1924), para corroborar el anterior aserto de que el eje sobre el que siempre meditó Aub es el de la condición humana; y que esta preocupación y análisis es cosmopolita, es universal. El asunto de la farsa es el siguiente: el agonista principal es una enorme botella que ocupa el

centro del escenario. Dos borrachos están respectivamente a un lado y otro de la botella, ésta tiene pegada una etiqueta que sólo es vista por uno de los borrachos y, con ello, se inicia la discusión cómica entre ambos porque uno dice que la botella es lisa y el otro alega que no es así, sino que tiene una etiqueta. La reyerta se hace cada vez más fuerte y, como ninguno puede convencer al contrario mediante las palabras, se tratan de convencer mediante puñetazos. Para desembrollar el asunto sale a escena El Autor y, al dar la razón a ambos le tildan de loco y farsante y le obligan a bajar al foro. Después, suben también a escena El Espectador, luego El Payaso y El Arlequín; todos argumentan, gritan y acaban a palos. Cuando creemos que la obra ha finalizado, salen a escena otra vez El Apuntador y El Autor gritando que la obra no es así, que se están equivocando, pero nadie hace el menor caso a sus vociferaciones y, mientras ellos gritan, los demás personajes caen en ridículas posturas como muñecos desarticulados. Finalmente, La Botella interviene para decir que ella no sabe cómo es, y que en todo caso, todo lo que digan de ella será verdad puesto que así la ven: todos tienen razón.

Además del planteamiento subyacente en la obra de que la realidad no es absoluta sino relativa, se manifiesta una preocupación humanística y ontológica que, por otra parte, estaba en el ambiente y en el espíritu de los existencialistas desde finales del siglo XIX.

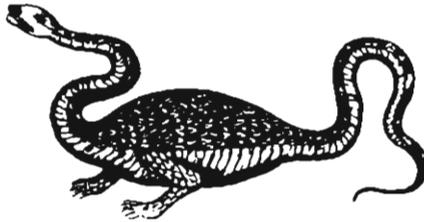
El problema de la existencia humana se revela también en todas sus novelas; donde es más obvio es en su primera novela larga, *Luis Álvarez Perreña*, cuya primera parte apareció en 1934 y en 1965 una segunda añadida. La primera parte está concebida a la manera de *Las cuitas de Werther*, pero las cuitas de Luis Álvarez (quizá coincidentes con las del autor) son dobles: a las del amor no correspondido se añaden las del escritor que por impotencia de llegar a serlo y autoconciencia de su mediocridad se suicida. El propósito explícito del autor era ofrecer una muestra de la decadencia y degeneración creativa de aquel tiempo. Pero ¿no era también Max Aub parte de esa historia y de ese tiempo? ¿Puede alguien sustraerse de su propia circunstancia histórica por más objetivo que pretenda ser? Creo que no. Sólo mucho después, cuando el momento histórico es ya otro y el tiempo ofrece la distancia necesaria y suficiente, podrá el sujeto sujetado analizar su pretérita circunstancia y su modo de haber estado en ella. Y aun así, quién sabe. Sin embargo, ya sea un testimonio social o un testimonio

autobiográfico o ambos a la vez, la novela plantea dos aspectos existenciales importantes: la vivisección sobre la compleja actividad de la escritura, o –como quizá diría Josefina Vicens– de la angustia por llenar “el libro vacío”, y el de la pasión por perdurar y sobrevivir a través del amor y de la literatura: la pasión por trascender.

Y yo me pregunto ¿no es un denominador común a todo ser humano, y no sólo al escritor, esa necesidad de trascendencia? ¿No lo es también la búsqueda de sí mismo? Las preguntas son de nuevo mera retórica, porque estoy segura de que todo escritor se vale de su escritura como un viaje al interior de sí mismo. Pero el “sí mismo” es un continuo devenir, el escritor se va construyendo a través de y gracias a la palabra; por eso no es tanto que la vida de un autor explique a su obra; también la obra hace al autor. Y decía que en ese viaje al interior de sí mismo se incluye al descubrimiento de la alteridad, pues el Yo necesita para construirse la confrontación con los otros, el espejo de los demás. De ahí el gusto de Aub por el extravío en otros, sus múltiples desviaciones hacia multitud de protagonistas que intervienen en las novelas escritas ya en México con el título general de *El laberinto mágico*. Son seis novelas cuyo telón de fondo lo constituye la guerra civil española, pero en las que se ventila primordialmente la condición humana, individual y colectiva: el valor y la cobardía, la ilusión y la desesperanza, la solidaridad y la traición, el amor y la crueldad: de todo ello es capaz el pueblo español y también los demás pueblos del mundo. El hombre es un laberinto en perpetua lucha consigo mismo. Este hombre laberíntico de Max Aub está en las antípodas del hombre abeja, acolmenado e instintivo de Camilo José Cela. El minotauro no es sólo España o México, el minotauro está por doquier, es móvil, cambiante y disimulado; por eso es tan difícil derrotarlo. Por eso también la estructura dialéctica del relato aubiano en el que se transparenta ese hombre teórico que continuamente pone en tela de juicio a todo y a todos, empezando por sí mismo: Max Aub era esa botella de la que hablé anteriormente, preguntándose quién soy yo y escuchando la opinión de los demás para que de esa oposición discursiva brote una nueva opinión, y así *ad infinitum*, siempre discutiendo con nosotros, los otros. Max Aub fue un padre prolífico para crear personajes con quienes discutir. Crear un personaje es un acto de fe, si no en la humanidad, sí en la literatura. Creaba personajes para mejor pensar con ellos y discutir sin descanso

-mediante diálogos vivos, ágiles, agudos- todas sus ideas. Ellos, a su vez, le devuelven la estocada: *tocuché et encore en garde*. Aub es un esgrimista infatigable.

He querido hacer este breve recorrido vital del escritor para argumentar en favor de su vigencia por su cosmopolitismo. También para ilustrar lo que él sabía muy bien: que el ser se construye a través de la palabra. Que el escritor interroga a la palabra que a la vez le interroga. Por eso tantas veces le recriminaron el desdecirse, decir hoy blanco y mañana negro. Quien esté libre de ese juego que tire la primera piedra. Y digo juego en lugar de pecado porque es un juego de la inteligencia, de la capacidad razonadora para revisar conceptos y en primera instancia para dar sentido a la vida. Por eso hizo del idioma español estudio, práctica y hasta alarde constantes. Y fue esa práctica constante de la escritura, realizada desde múltiples laberintos interiores, la que ensanchó sus mundos y le abrió espacios que todavía hoy pueden ampliar los nuestros.



## ATLAS DE SUEÑOS (CARTA A ANTONIO A. GUERRERO HERNÁNDEZ)



Frédéric-Yves Jeannet

Querido Antonio,

**S**eguramente tienes tan presente como yo ese *Atlas* cuyo proyecto concebimos juntos hace unos cuantos años (aunque sus primeras raíces remonten más lejos: se pueden encontrar en un texto que escribimos en colaboración después de un viaje a San Cristóbal de las Casas y San Juan Chamula en Semana Santa de 1980 y publicamos por entregas hace doce años en el boletín informativo de la ENEP Aragón con el título *Chamula: magia del sueño*); proyecto a la vez sencillo y muy ambicioso, irrealizable quizá –pero ¿quién sabe?– dentro del plazo que fijamos (el año 2000, como recordarás) tal vez podamos cumplir con él, aunque sólo sea en forma parcial. Se trata, pues, nada menos que de elaborar un *Atlas de México*. A pesar de lo que sugiere ese título provisional, no se trata ni de una guía turística, ni de un texto de etnología o sociología (aunque podría incluir también estos aspectos), sino de un recorrido personal de nuestro país, tuyo por derecho de *jus solis*, mío por haberlo adoptado a los 18 años; desde aquellos lejanos “años mozos” busco la manera de escribir algo acerca de esta tierra a la que he tomado tanto apego, pero no he hallado todavía, y quizá nunca encuentre la forma específica que con obstinación intento vislumbrar, la forma necesaria que es preciso descubrir para aportar algo nuevo a todo lo que ya se ha escrito sobre México... Ese atlas proyectado sería para mí una forma de describir por primera vez mi Patria real e imaginaria, mi Patria elegida. Se trata

pues de un proyecto vital más que científico o documental, que ha rondado por mi mente (como también, estoy seguro, por la tuya) en forma constante a lo largo de estos últimos años, en cada uno de mis recorridos del país por carretera o en avión; proyecto cuya necesidad se ha vuelto cada vez más aguda durante los años que viví fuera de México, en Suiza, Francia y España, y particularmente en mi último año de destierro en Suecia. Sin embargo, nunca he podido escribir ni la primera línea de lo que tengo en mente.

En este mes de agosto de 1992, acabo de releer en las playas del norte de Guerrero la corta novela mexicana de Julio Verne titulada *Un drame au Mexique*, que ya había analizado en dos ocasiones con mis estudiantes de la UAM-Azcapotzalco. Quiero aprovechar la oportunidad de esta carta para traducir aquí algunos fragmentos esclarecedores de este texto poco conocido que me gustaría citar en nuestro "atlas".

Entre los numerosos autores extranjeros que han escrito sobre México desde la Conquista y los *Essays* de Montaigne, Julio Verne es uno de los más destacados, pero paradójicamente sus textos mismos siguen siendo en gran medida desconocidos: han quedado opacados por obras más especializadas, documentales o de ficción. Dentro de los polifacéticos *Viajes extraordinarios* de Julio Verne, que configuran una red muy extensa, un amplio tejido de lugares y correspondencias espacio-temporales, de narraciones y descripciones geográficas que pretenden cubrir la totalidad del globo terráqueo, incluyendo los mares, las profundidades geológicas y aun los satélites cercanos, México ocupa un lugar singular y poco conocido; existen numerosas referencias al país en novelas que transcurren en otros escenarios, pero México es, sobre todo, el escenario único de la novela corta mencionada, *Un drama en México*, subtitulada "o los primeros navos de la marina mexicana", obra temprana publicada por entregas en la revista *Le Musée des Familles* en 1852, cuando Julio Verne sólo tenía 24 años, e incluida en la edición de los *Viajes extraordinarios* que publicó el editor Hetzel en 1867. Es asombrosa la erudición del joven autor que logra reconstruir e imaginar a partir de la documentación existente el relieve y la vegetación del país sin conocerlo (Julio Verne viajó a Estados Unidos en 1867 a bordo del *Great-Eastern*, buque que instaló el cable telefónico transoceánico, pero sus demás viajes no lo llevaron más allá del Mediterráneo y Escandinavia); no debe

subestimarse el hecho que Verne haya escogido a México, país tan ajeno a sus orígenes provincianos franceses, como escenario de uno de sus primeros textos narrativos: es probable que nuestro país haya sido para él, como lo fue para Rimbaud, “una materialización de esa otra parte terrestre que siempre buscó tan apasionadamente”, “el principal lugar de exposición del enorme enigma americano, una de las principales caras ocultas de nuestra historia”, como me dijo Michel Butor en una entrevista.

*Un drame au Mexique* describe una travesía del país, en 1825, entre Acapulco y las cercanías del Popocatepetl, y está dividido en cinco capítulos titulados de acuerdo a las etapas del itinerario recorrido por los personajes: I. De la isla Guajan a Acapulco; II. De Acapulco a Cigualán; III. De Cigualán a Tasco (*sic*); IV. De Tasco a Cuernavaca; v. De Cuernavaca al Popocatepetl (*sic*).

Esta novela corta puede ser considerada como un esbozo de la travesía del cono sur de América y de Australia siguiendo el paralelo 37 en *Los hijos del Capitán Grant* (1867), o como un experimento preliminar de las dificultades topográficas que se plantearían en la redacción de *Las tribulaciones de un chino en China* (1879) o *La vuelta al mundo en 80 días* (1873, año en que también fue escrita e impresa la *Temporada en el infierno* de Rimbaud, quien fuera por cierto un lector aficionado de Julio Verne, cuya influencia se puede notar en *Barco ebrio*, escrito en 1871, a dos años de la publicación de *20 000 leguas de viaje submarino*).

Siendo *Un drama en México* una novela de juventud, Julio Verne todavía no se muestra totalmente dueño de su oficio novelístico; la trama narrativa es muy lineal, no ofrece mayores sorpresas, y está lejos de tener la riqueza y complejidad de las novelas de madurez mencionadas, u otras como *Cinco semanas en globo* (1862), su primer éxito internacional, *La isla misteriosa* (1874) o *Los Quinientos Millones de la Begum* (1879). Aquí los personajes están caracterizados en forma algo esquemática. La anécdota es muy elemental: después de un motín a bordo de dos naves españolas en el Pacífico, los personajes se dividen en dos grupos: los amotinados, que conciben el plan de vender los barcos a la nueva república mexicana recién independizada, y dos jóvenes, Jacopo y Pablo, que guardan fidelidad al capitán de uno de los barcos, Don Orteva. El teniente Martínez, quien encabeza a los amotinados, se dirige por tierra, con el gaviero José, desde Acapulco

hacia la ciudad de México; un sumario “drama” los enfrenta a Jacopo y Pablo, quienes acaban por vengar a Don Orteva.

En las descripciones del relieve y de la vegetación mexicana es donde reside para nosotros el gran interés del texto. Nos muestra el método de trabajo de Julio Verne, quien reunía una amplia documentación antes de sentarse a escribir cotidianamente, durante más de cincuenta años, esa obra cosmológica. Aquí nos ofrece una fiel imagen del país en 1825, comparable en su precisión histórica y geográfica a la que proporciona, por ejemplo, Mathieu de Fossey en *Le Mexique* (París, 3a. edición, 1865), obra que pudo haber utilizado J. Verne en una de las ediciones anteriores para la elaboración de su novela.

Esta es una descripción general del relieve en el capítulo II de *Un drama en México*:

México se caracteriza entre todas las comarcas del globo por la extensión y altura del altiplano que ocupa su centro. La cadena de las Cordilleras, bajo el nombre general de Andes, atraviesa toda la América meridional, surca Guatemala, y al entrar en México se divide en dos ramas que accidentan paralelamente ambos lados de su territorio. Empero, estas ramas no son sino las dos laderas del inmenso altiplano de Anáhuac, situado a dos mil quinientos metros sobre el nivel de los mares vecinos. Esta sucesión de planicies, mucho más extendidas y no menos uniformes que las del Perú y de la Nueva-Granada, ocupa cerca de tres quintas partes del país. La Cordillera, al penetrar en la antigua Intendencia de México, toma el nombre de “Sierra Madre” y a la altura de las ciudades de San-Miguel y Guanaxato (*sic*), después de dividirse en tres ramificaciones, se pierde hacia el grado 57 de latitud norte.

Entre el puerto de Acapulco y la ciudad de México, distantes el uno de la otra de ochenta leguas, los movimientos del terreno son menos bruscos y los declives menos abruptos que entre México y la Vera-Cruz. Después de hollar el granito que aflora en las ramas cercanas al gran Océano, piedra en la que está tallado el puerto de Acapulco, el viajero no encuentra más que rocas porfíricas de las cuales la industria arranca el yeso, el basalto, la caliza primitiva, el estaño, el cobre, el hierro, la plata y el oro. Precisamente, el camino de Acapulco a México ofrecía puntos de vista, sistemas de vegetación muy particulares, a los que prestaban atención o no dos jinetes que cabalgaban de conserva, algunos días después de llegar al fondeadero el briobarca *La Constanzia*. (Edición Hetzel, París, 1867, cap. II, pp. 228-229, traducción de F.-Y. Jeannot).

En el mismo capítulo, Acapulco está descrito en los siguientes términos:

De los cuatro puertos que posee México sobre el Océano Pacífico, San Blas, Zacatula, Tehuantepec y Acapulco, este último es el que más recursos ofrece a los navíos. Si bien es cierto que la ciudad está mal construida y es insalubre, la ensenada es segura y fácilmente podría contener cien buques. Altos acantilados abrigan los navíos por todos lados y configuran una dársena tan apacible que un extranjero, llegando por tierra, pensaría ver un lago encerrado en un circuito de montañas. (*Ibid.*, p. 227).

La fauna y la flora están minuciosamente observadas:

Los dos viajeros habían alcanzado una pequeña eminencia, ampliamente sombreada por palmeras de abanico, nopales y salvias mexicanas. A sus pies se extendía una vasta planicie cultivada, y toda la frondosa vegetación de las tierras calientes se ofrecía ante sus ojos. A la izquierda, un bosque de caoba atravesaba el paisaje. Elegantes pimientos mecían sus ramas flexibles con los soplos ardientes del Océano Pacífico. Campos de cañas erizaban el llano. Magníficas cosechas de algodón agitaban sin un sonido sus penachos de seda gris. Aquí y allá crecían el convólculo o jalapa medicinal, el pimiento colorado, los índigos, los cacao, los palos de campeche y de guayaco. Todos los productos variados de la flora tropical, como las dalias, mentzelias, *helicanthus*, irisaban con sus colores ese terreno maravilloso, el más fértil de la Intendencia mexicana.

¡Sí! Toda esta bella naturaleza parecía cobrar vida bajo los rayos candentes que el sol derramaba a raudales sobre ella; pero también, bajo ese calor insoportable, los desafortunados habitantes se retorcían en los apremios de la fiebre amarilla! Por esta razón permanecían sin movimiento ni ruido estos llanos inanimados y desiertos. (*Ibid.*, pp. 230-232).

Los dos españoles acudieron a la caballeriza, mandaron a ensillar sus caballos y llenaron sus "mochilas", especie de bolsa que forma parte de los arreos, con tortas de maíz, granadas y carnes secas, ya que en las montañas correrían el riesgo de no encontrar comida suficiente. Después de pagar este gasto, montaron a horcajadas en sus caballos y tomaron hacia la derecha.

Por primera vez divisaron el roble, árbol de buen augurio, al pie del que se interrumpen las emanaciones insalubres de las mesetas inferiores. En estos altiplanos situados a mil quinientos metros sobre el nivel del mar, las producciones importadas desde la conquista se mezclaban a la vegetación indígena. Trigales se extendían en ese fértil oasis donde crecen todos los cereales europeos. Los árboles de Asia y de Francia entremezclaban sus

frondas. Las flores de Oriente salpicaban los tapetes verdes, junto con las violetas, los acianos, la verbena y la margarita de las zonas templadas. Algunos arbustos acucifolios contorsionados variaban el paisaje aquí y allá, y el olfato se deleitaba con las suaves emanaciones de la vainilla, protegida por la sombra de los *anyris* y de los ocozoles. Por lo tanto, los dos aventureros se sentían cómodos bajo esa temperatura promedio de veinte a veintidós grados que tienen en común las zonas de Xalapa y de Chitpanzingo (*sic*), comprendidas bajo la denominación de "tierras templadas". (*Ibid.*, t. IV, p. 241).

En el mismo capítulo, que transcurre entre Taxco y Cuernavaca, encontramos esta asombrosa descripción de Xochicalco, que indica un interés *avant la lettre* por los vestigios prehispánicos:

Esta comarca se presentaba entonces bajo un aspecto abrupto en extremo, y hacía presentir los gigantes picos cuyas cimas basálticas paran las nubes que llegan del gran Océano. A la vuelta de una amplia roca apareció el fuerte de Cochicalcho (*sic*) construido por los antiguos Mexicanos, cuya planicie mide nueve mil metros cuadrados. Los viajeros se dirigieron hacia el cono inmenso que forma su base, coronado por rocas oscilantes y ruinas gesticulantes.

Después de poner pie en tierra y de amarrar sus caballos al tronco de un olmo, Martínez y José, deseosos de verificar la dirección de la carretera, escalaron hasta la cumbre del cono ayudándose con las asperezas del terreno.

Al caer la noche, ésta revestía los objetos con indecisos contornos, y les prestaba formas fantásticas. El viejo fortín se parecía bastante a un enorme bisonte en cuclillas, con la cabeza inmóvil, y la mirada inquieta de Martínez creía ver sombras agitándose sobre el cuerpo del monstruoso animal. (*Ibid.*, t. IV, p. 244).

No faltan, por supuesto, indicaciones demográficas y etnográficas sezonadas con pinceladas de racismo difuso, como lo encontramos a menudo aun en las obras europeas más innovadoras del pasado:

[...] Los viajeros se apresuraron. Sin pararse, atravesaron los pequeños pueblos de Contepec e Iguala, y llegaron a la ciudad de Taxco.

José había dicho la verdad. Era una ciudad grande al lado de las ínfimas aldeas que habían dejado atrás. Una especie de albergue se abría sobre la calle más ancha. Después de entregar sus caballos a un criado de la caballeriza, entraron a la sala principal, donde se erguía una mesa larga y estrecha ya servida.

Los españoles tomaron asiento, frente a frente, y empezaron una comida que hubiera sido suculenta para un paladar indígena, pero que sólo el hambre podía volver soportable para los paladares europeos. Eran vestigios de pollo flotando en una salsa de chile verde, porciones de arroz acompañadas con chile rojo y azafrán, viejas aves rellenas de aceitunas, pasas, cacahuates y cebollas, calabazas dulces, garbanzos y verdolagas, todo eso acompañado por "tortillas", especie de galleta de maíz cocida en una placa de hierro. Luego se sirvió algo de tomar, después de la comida. (t. III, pp. 238-239).

Por supuesto, habría que citar también, en nuestro *Atlas* a Malcolm Lowry, autor de esta frase inmemorial que ha resonado en mi mente desde hace algo así como 18 años: "*It is not Mexico of course but in the heart*".

Convendría establecer un paralelo entre el primer fragmento de Julio Verne que cité y el célebre *incipit* de *Bajo el volcán* (ese volcán para mí tan entrañable que en cada uno de mis viajes he añorado la sombra y la luz que arroja sobre mi vida, ahora lo veo erguirse iluminado por los primeros fulgores del amanecer, al borrar esta carta que me he levantado a escribir a las 3 de la madrugada, atormentado por el insomnio perpetuo):

Dos cadenas montañosas atraviesan la República, aproximadamente de norte a sur, formando entre sí valles y planicies. Ante uno de estos valles, dominado por dos volcanes, se extiende a dos mil metros sobre el nivel del mar, la ciudad de Quauhnhuac. Queda situada bastante al sur del Trópico de Cáncer; para ser exactos, en el paralelo diecinueve, casi a la misma latitud en que se encuentran, al oeste, en el Pacífico, las islas de Revillagigedo o, mucho más hacia el oeste, el extremo más meridional de Hawái y, hacia el este, el puerto de Tzucox en el litoral Atlántico de Yucatán, cerca de la frontera de Honduras Británica o, mucho más hacia el este, en la India, la ciudad de Yuggernaut, en la Bahía de Bengala. (Traducción de Raúl Ortiz y Ortiz).

Volcán cuya sombra se extiende sobre varias de las poblaciones que pensamos describir en el *Atlas*, así como se extendió sobre el resto de la vida y de las obras "menores" de Lowry: en su última novela inconclusa, *October Ferry to Gabriola*, todavía escribiría:

[...] and to the right hand beyond the blue sea, beneath the blue sky, the mountains on the British Columbian mainland traversed the horizon, and

on that right side too, luminous, majestic, a snowy volcano of another country (it was Mount Baker over in America and ancient Ararat of the Squamish Indians) accompanied them, with a white distant persistence, and at a different speed, like a remote, unanchored Popocatepetl. (Plume Books, Nueva York, 1971, pp. 3-4).

También habría que estudiar las relaciones entre las obras mexicanas de Julio Verne, Malcolm Lowry, D. H. Lawrence, Katherine Anne Porter, Graham Greene, William Burroughs, Jack Kerouac, J. M. G. Le Clézio, Max Frisch, Michel Butor, etcétera, y otro tipo de documentos, como son: *Residencia en México, 1826 (Journal of a Residence and Tour in the Republic of Mexico in the Year 1826)* de G. F. Lyon (FCE, 1984), *Un viaje a México en 1864* de la Condesa Paula Kolonitz (FCE, 1984), *Escritores norteamericanos y británicos en México* de D. Wayne Gunn (FCE, 1977), y muchas obras más, de las cuales podríamos extraer, como diamantes negros para nuestra alquimia, una infinidad de fragmentos vinculados con las poblaciones que recorramos.

Ya en alguna ocasión, aprovechando una de tus visitas a Cuernavaca desde Aguascalientes, habíamos elaborado una guía de trabajo, una primera lista alfabética abierta y arbitraria que incluye 91 nombres de poblaciones escogidas por su relevancia geográfica, demográfica, etnográfica, su sonoridad, los ensueños y enseñanzas poéticas que nos podría proporcionar su exploración sistemática, y otra serie de factores entre los cuales destaca el azar. Por cada uno de los estados de la República escogimos dos o tres poblaciones sobre las cuales pensamos escribir en forma prioritaria. Cito a continuación los 20 primeros nombres de esta lista que reza así: Acapulco, Gro.; Acatlipa, Mor.; Actopan, Hgo.; Actopan, Ver.; Aguascalientes, Ags.; Amecameca, Méx.; Calvillo, Ags.; Campeche, Camp.; Cancún, Q. R.; Celaya, Gto.; Cd. del Carmen, Camp.; Cd. Juárez, Chih.; Coacalco, Méx.; Colima, Col.; Comcalcalco, Tab.; Compostela, Nay.; Cozumel, Q. R.; Cuernavaca, Mor.; Cuetzalan, Pue.; Chilpancingo, Gro.; etcétera.

¡Buen viaje!

Cuernavaca, Mor., a 30 de agosto de 1992.

*Posdata* (Cuernavaca, Mor., a 29 de mayo de 1993):

Estoy consciente (y pido disculpas al benévolo lector por ello) de

haber mezclado en esta carta abierta muchos géneros: los jirones de un ensayo sobre Julio Verne (parte de un proyecto sobre “La imagen de México en la literatura europea”), fragmentos de una traducción y un texto epistolar. Semejante *patchwork* seguramente resulta una especie de provocación en el ámbito universitario. Pero por más lejos que intente remontar en mi memoria, siempre he tenido el afán de buscar entre los géneros tradicionales las pistas de una “nueva escritura”, la cual invariablemente escapa, inasible, a nuestros intentos por captar o capturarla. Por otra parte, me parece ahora evidente que esta “Carta a Antonio A. Guerrero Hernández” es, de alguna manera, un *remake* de las “cartas mexicanas” de Butor, una respuesta oblicua que les di mediante otro destinatario, más apto que yo para tomar el relevo, escribir y hacerme escribir sobre México (véase “La pasión según Butor”, en colaboración con Antonio Marquet).



## NOTICIA BIOGRÁFICA DE LOS AUTORES



**Leticia Algaba** es profesora titular del Departamento de Humanidades. En el Área de Literatura ha realizado investigación sobre la poética de Octavio Paz; actualmente se dedica a la novela mexicana del siglo XIX; prepara un ensayo sobre Vicente Riva Palacio. Ha publicado en revistas y libros diversos trabajos sobre Octavio Paz, Guillermo Prieto y Vicente Riva Palacio. Fue Jefa del Departamento de Humanidades y Directora de Difusión Cultural en la UAM.

**Matías Barchino** (1961), ensayista español, licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Complutense. Actualmente es profesor ayudante de Literatura Hispánica en la Facultad de Letras de Castilla, La Mancha. Tiene dos libros en prensa, las ediciones críticas de la *Autobiografía* de Juan Martín Cordero y *20 poemas de amor* de Pablo Neruda.

**Alejandra Herrera** es profesora e investigadora en la UAM-A. Licenciada en Filosofía. Actualmente cursa la Maestría en Letras Mexicanas en la UNAM. Ha publicado transcripciones de procesos inquisitoriales, así como ensayos de literatura en *Revista A*, *Fuentes Humanísticas* y *Tema y variaciones*. Ha sido profesora invitada en la Universidad de Castilla, La Mancha, España. Actualmente investiga la obra del escritor zacatecano Severino Salazar.

**Frédéric-Yves Jeannet** (1959), profesor titular en el Área de Lenguas Extranjeras de la UAM-A, ha publicado *De la distance* (Ubacs, 1990, en colaboración con Michel Butor); *Si loin de nulle part*,

(Ubacs, 1989, trad. al español, UAM-A, 1990), y en colaboración con Antonio Marquet las traducciones *Retrato hablado de Arthur Rimbaud* (Siglo XXI, 1991), y *Degustación* (UNAM, 1993); ha colaborado en diferentes diarios, revistas y suplementos culturales como *La Jornada Semanal*, *El Financiero*, *Plural*, *Universidad de México*. Ha estudiado a Michel Leiris, Thomas Bernhard, Michel Butor, Arthur Rimbaud, Roger Laporte, Nathalie Sarraute. Actualmente prepara la edición de su novela *Cyclone* y traduce el último libro de Michel Butor, *Transit* para la editorial Siglo XXI, en colaboración con Antonio Marquet.

**Enrique López Aguilar** (1953), ensayista, poeta y narrador, es autor de los libros de ensayo: *Los trabajos* (1983), *La mirada en la voz* (1991); de los poemarios: *Oficios de la voz* (1985), *Prisión de agua* (1985), *Margarita en la rueda* (1988), *Memorial de viaje* (1989), *Eclipse* (1990), *La piel y su memoria* (1991-1993); y de los libros de cuentos: *Montaña de sombras* (1984) y *Amor eterno* (1987). Ha colaborado en *Texto crítico*, *Casa del Tiempo*, *Tierra adentro*, *Sábado*, *Revista Mexicana de Cultura*, *Fuentes Humanísticas*, *Revista de la Universidad...* Actualmente es profesor titular en la UAM-A.

**Antonio Marquet** (1955), profesor titular del Área de Literatura de la UAM, es ensayista y traductor mexicano, miembro del Sistema Nacional de Investigadores y del consejo editorial de la revista *Plural*; ha colaborado en *Universidad de México*, *La Jornada Semanal*, *Fuentes Humanísticas*, *La Cultura en México*, *Nexos*; ha traducido a Michel Butor, Didier Anzieu, Samuel Beckett, Dominique Fernandez, Julia Kristeva, Roland Barthes, Michel Foucault. Actualmente prepara su tesis de doctorado sobre Agustín Yáñez.

**Óscar Mata**, profesor titular del Área de Literatura de la UAM-A, ha publicado diversos ensayos y un libro en los que analiza la narrativa de Fernando del Paso. Actualmente prepara su tesis doctoral sobre la novela corta mexicana y coordina un libro de homenaje a Carlos Fuentes que aparecerá bajo el sello de nuestra universidad.

**Alberto Paredes** es doctor en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México, y profesor de literatura en la Facultad de Filosofía y Letras; colabora en el semanario *Proceso* y es autor

de *Derelictos* (Joaquín Mortiz, 1993), *Las voces del relato* y *Figuras de letra*. Actualmente coordina un libro colectivo sobre la novela *Paradiso* de José Lezama Lima.

**Vladimiro Rivas Iturralde** (1944), escritor ecuatoriano residente en México desde 1973. Profesor titular en la UAM-A. Becario de la Comunidad Latinoamericana de Escritores (1973-1974), ha publicado tres libros de relatos: *El Demiurgo* (1968), *Historia del cuento desconocido* (1974), *Los bienes* (1981) y uno de ensayos, *Desciframientos y complicidades* (1991). Pronto aparecerá en Ecuador *Vivir del cuento*, selección de sus relatos con inéditos. Algunos de sus cuentos han sido traducidos al alemán y al inglés.

**Joaquina Rodríguez Plaza** es profesora titular del Área de Literatura de la UAM-A desde 1974. Entre sus tareas como investigadora en letras hispánicas, se ha interesado primordialmente en el estudio de la narrativa que los exiliados españoles publicaron en México (*La novela del exilio español. Catálogo comentado*, UAM-A, 1982); y en especial la de Max Aub, a quien imitó con renovado humorismo en una serie de *Crímenes para la beneficencia pública* que continúa publicando para diversas revistas culturales. Ha traducido del francés entre otros textos *El año Dos mil cuatrocientos cuarenta* (INBA-UAM-A).

**Severino Salazar**, profesor titular en el Área de Lenguas Extranjeras de la UAM-A. Ha publicado *Donde deben estar las catedrales*, *Llorar frente al espejo*, *La arquera loca*, *Las aguas derramadas*. Algunos de sus relatos han sido traducidos al inglés. Actualmente es jefe del Área de Literatura de la UAM-A, y su última novela, *Histeria floribunda* se encuentra en prensa.



TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA 2, estuvo al  
cuidado de Antonio Marquet y se terminó de imprimir  
en septiembre de 1993 en Amacalli Editores, S.A.  
de C.V., Empresa 186 - 103, Col. Mixcoac  
Insurgentes, D.F., Tels.: 611 41 19  
y 598 57 67. La edición consta  
de 1 000 ejemplares.







La literatura como uno de los juegos más serios de la vida, refleja parte de los hechos más compartibles de la humanidad. Los secretos de la creación literaria se nutren de mundo y circunstancias. Así, en el tránsito del gozo por una existencia en posibilidad de ser cuestionada, aparece este segundo volumen de **Tema y variaciones de literatura**, un libro concebido como proyecto para compartir asedios, lecturas y autores que, en la búsqueda de la palabra esclarecedora de la experiencia personal, ofrecen la oportunidad de ser enfrentados con la capacidad de imaginar del lector.

**Tema y variaciones de literatura 2** reúne ensayos, notas, reseñas y recreaciones sobre los aspectos más variados. En el vasto universo de un campo siempre compartible, los autores de estos textos indagan en la obra de Michel Butor, Jorge Esquinca, López Velarde, Justo Sierra O'Reilly, Max Aub, Juan Rulfo, Julio Verne, Angelina Muñiz-Haberman, Fernando del Paso y Demetrio Aguilera Malta; pero siempre con un sentido de responsabilidad y de gozo. De ahí el título, como si se quisiera hacer énfasis en que, de muchos modos, todos decimos "de otro modo lo mismo".

