

“La suave patria y el nacionalismo literario”

CARLOS GÓMEZ CARRO |
COORDINADOR

NÚMERO 56, SEMESTRE I, ENERO-JUNIO 2021

Tema y Variaciones de Literatura, Número 56, Semestre I, enero-junio 2021, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Humanidades. Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex-Hacienda de San Juan de Dios, Alcaldía Tlalpan, C.P. 14387, Ciudad de México y Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Alcaldía Azcapotzalco, C.P. 02200, Ciudad de México • Tel. 5318-9440 y 5318-9441 • Fax 5394-7506 • mrf@azc.uam.mx • Editor responsable: Mtro. Fernando Martínez Ramírez. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de Título No. 04-1999-102616323600-102, ISSN 1405-9959, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título número 11311 y Certificado de Licitud de Contenido número 7914, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por María Eugenia Herrera Godoy, Vía mercurio 56. Arcos de la Hacienda. C. Izcalli, Estado de México, C.P. 54730, nopase@prodigy.net.mx, T/2166-3332. Este número se terminó de imprimir en noviembre de 2021, con un tiraje de 500 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

Directorio

Universidad Autónoma Metropolitana

Dr. José Antonio De los Reyes Heredia

RECTOR GENERAL

Dra. Norma Rondero López

SECRETARIA GENERAL

UNIDAD AZCAPOTZALCO

Dr. Óscar Lozano Carrillo

RECTOR

Dra. Yadira Zavala Osorio

SECRETARIA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Lic. Miguel Pérez López

DIRECTOR DE CSH

Dr. Saúl Jerónimo Romero

JEFE DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Dr. Alfredo Garibay Suárez

COORDINADOR DE DIFUSIÓN Y PUBLICACIONES

CONSEJO EDITORIAL

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ (DIRECTOR)

EZEQUIEL MALDONADO LÓPEZ

TOMÁS BERNAL ALANÍS

ALEJANDRA SÁNCHEZ VALENCIA

VICENTE FRANCISCO TORRES

ÓSCAR MATA JUÁREZ

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI

IVONNE MURILLO

SANDRO COHEN (†)

ALEJANDRA HERRERA GALVÁN

CARLOS GÓMEZ CARRO

COORDINACIÓN EDITORIAL DEL NÚMERO

CARLOS GÓMEZ CARRO

DISTRIBUCIÓN

MARÍA DE LOURDES DELGADO REYES

PORTADA Y DISEÑO DE INTERIORES: IVONNE MURILLO

IMPRESO EN MÉXICO

PRINTED IN MEXICO

INTRODUCCIÓN

Un trono a la intemperie
CARLOS GÓMEZ CARRO | 5

TEMA

**Saciar el hambre y la retina: alimentos, identidad
y ambivalencia nacional en López Velarde**
RAFAEL HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ | 11

Moneda y ruleta: sobre los contrastes de “La suave Patria”
ALINA DADAEVA | 29

López Velarde y la patria
VICENTE FRANCISCO TORRES | 39

El derrumbe canónico: López Velarde ante su monumento
ARTURO ÁLVAR | 49

Un paraíso de compotas y de rosas
CARLOS GÓMEZ CARRO | 67

**Algunos espejos de la mujer en el río revolucionario
en *La suave Patria***
GUADALUPE RÍOS DE LA TORRE | 81

***La suave Patria*: acto de resistencia**
GLORIA JOSEPHINE HIROKO ITO SUGIYAMA | 89

**López Velarde y Borges dibujan un lugar recordado:
“El retorno maléfico” y “Adrogué”**
ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR | 111

VARIACIONES

HOMENAJE A ENRIQUE GONZÁLEZ ROJO ARTHUR

La finitud del infinito
CARLOS GÓMEZ CARRO | 137

Sobre *El tercer Ulises o en cierto gris sentido*
de Enrique González Rojo Arthur
MYRIAM RUDOY C. | 145

Enrique González Rojo Arthur y Ecatepec
Trazos para una travesía literaria
ARTURO ÁLVAR | 165

Anatomía del puño. Para leer a Enrique González Rojo Arthur
ANDRÉS CISNEGRO | 179

Los ortonautas de la grafipista
ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR | 193

Elsinore: una nouvelle autobiographie
ANA MARÍA BENÍTEZ AGUILAR | 201

El problema ontológico del sentido
FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | 211

Carballido, *El tren que corría*: el tren de la vida y del amor
FELIPE SÁNCHEZ REYES | 227

La suave patria: un
crisol del nacionalismo cultural mexicano
TOMÁS BERNAL ALANÍS | 239

Saciar el hambre y la retina: alimentos, identidad y ambivalencia nacional en López Velarde

RAFAEL HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ | COORDINATOR OF MASTER'S IN ROMANCE
LANGUAGES, SOUTHERN CONNECTICUT
STATE UNIVERSITY

Resumen

Al término de la Revolución mexicana, el poeta Ramón López Velarde propone lo que él llama una patria hacia dentro, que es cotidiana e íntima, en oposición a la monumental y elitista promovida por el porfiriato y a la grandiosa y popular del gobierno postrevolucionario. Esta patria interior se revela en la sensualidad de imágenes asociadas con la comida y la bebida. Dichas imágenes aparecen desde temprano en la obra del poeta y marcan la unión entre éste y una figura femenina. En "La suave Patria" la comida aparece además asociada con la infancia y suscita memorias colectivas de los mexicanos, memorias recuperadas por medio de la comida olida, vista e ingerida. De esta forma, la patria se manifiesta como proveedora y dadora de deleites, cuyo amor incondicional ofrece a todos por igual las delicias de su abundancia. La figura femenina, amada, madre o patria, representa la sublimación del amor espiritual y el amor carnal, y ofrece la posibilidad de vida y de trascendencia.

Abstract

At the end of the Mexican Revolution, poet Ramón López Velarde offers his idea of country in what he calls an inward homeland, which is familiar and intimate, as opposed to the monumental and elitist homeland promoted by the Porfiriato as well

as the grandiose homeland of the people of the post-revolutionary government. This inner homeland is revealed in the sensuality of images associated with food and drink. Such images appear early in the poet's work and mark the union between the poet and a female figure. In the poem "La suave Patria", food is also associated with childhood, and it evokes collective memories of all Mexicans, memories that are recovered through food –the food a person smells, sees, and eats. Thus, the homeland appears as a mother figure, provider and giver of pleasures, whose unconditional love offers to all the delights of its abundance. The female figure –lover, mother, or motherland– represents the sublimation of spiritual and carnal love, while offering the possibility of life and transcendence.

Palabras clave: Ramón López Velarde, patria, figura femenina, comida, sensualidad, memoria, trascendencia.

Keywords: Ramón López Velarde, *homeland, female figure, food, sensuality, memory, transcendence.*

Para citar este artículo: Hernández Rodríguez, Rafael, "Saciar el hambre y la retina: alimentos, identidad y ambivalencia nacional en López Velarde", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 56, semestre I, enero-junio de 2021, UAM Azcapotzalco, pp. 11-27.

En una interesante reflexión sobre el México que se había forjando durante la revolución, "Novedad de la Patria", el poeta Ramón López Velarde afirma que el período de treinta años de paz porfiriana "coadyuvó a la idea de una Patria pomposa, multimillonaria, honorable en el presente y epopéyica en el pasado".¹ Fueron necesarios los años de la revolución, continúa, "años del sufrimiento para concebir una Patria menos externa, más modesta y probablemente más preciosa" (*Minutero*, 39). Es evidente que en la visión de López Velarde la patria verdadera es sencilla y sobre todo íntima, o como lo dice él mismo un poco más adelante, "nuestro concepto de la Patria es hoy hacia dentro" (*Minutero*, 39). Esta patria

¹ Ramón López Velarde, *El minutero*, México: Imprenta de Murguía, 1923, p. 39. Todas las citas de *El minutero* en este texto proceden de la misma edición. En lo sucesivo, al citar, sólo agregaré en el texto mismo, en paréntesis, la página correspondiente precedida de *Minutero*.

se revela “a través de sensaciones y reflexiones diarias” (*Minutero*, 40) y es “individual, sensual, resignada, llena de gestos” (*Minutero*, 40). Entre las sensaciones con que se revela esta patria personal e interna está la sensualidad de imágenes asociadas con la comida y la bebida. Pues esta es “una patria que [...] ofrece el café con leche de su piel” (*Minutero*, 41). En seguida, para hablar de la relación entre la patria y sus hijos, López Velarde utiliza otra metáfora culinaria.

Si la patria que emerge de la revolución es íntima, también requiere honestidad. Y no acepta ni indiferencia ni adulación. Para explicar esto, el poeta utiliza la imagen de un restaurante a punto de cerrar. Así, hay gente que actúa “sin amor, fastidiada, con prisa de retirar el mantel, de poner las sillas sobre la mesa, de irse” (*Minutero*, 41), mientras otra ve a la patria como algo externo y grandilocuente aún, y está dispuesta “a aplaudir las contradicciones mismas” (*Minutero*, 41). López Velarde ofrece la imagen de la patria como un banquete del cual unos quieren retirarse después de comer, mientras que otros, indiferentes, sólo piensan en adular sin entender su compromiso con ella. En ambos casos se trata de actitudes egoístas y falsas que no se dan cuenta de que la patria nueva “Únicamente quiere entusiasmo” (*Minutero*, 43). Más importante aún, y continuando con la metáfora del banquete, López Velarde afirma que la patria sólo “Admite de comensales a los sinceros” (*Minutero*, 43). Pues ella es ante todo justa: “En los modales con que llena nuestra copa, no varía tanto que parezca descastada, ni tan poco que fatigüe” (*Minutero*, 43).

Esta visión de la patria representa una posición política en cuanto que López Velarde escribe su texto en un momento de gran polémica nacional sobre el país deseado —o posible— después de años de guerras fratricidas. Con la gran actividad de José Vasconcelos en la Rectoría de la Universidad Nacional y la Secretaría de Educación Pública, la polémica se extiende al campo cultural. Las diferentes versiones de México que compiten unas con otras van cediendo terreno a la noción de un país popular, pero igualmente glorioso, es decir hacia fuera, pues la reconstrucción de México en la década de 1920 es vista como una empresa colectiva.² La necesidad de llevar este mensaje a las masas de todo el país, en su mayoría analfabetas, habrá de contribuir a cimentar esa visión de México, ayudada por dos manifestaciones culturales eminentemente populares, el cine y el muralismo, las que habrán de llegar a su apogeo en la siguiente década. “Novedad de la Patria”, como parte de este diálogo sobre lo mexicano, es una respuesta a la visión de un México hacia fuera.

Las gracias floridas de un vergel...

No sorprende, dada su idea de una patria íntima, que varias imágenes usadas por López Velarde para expresar lo que ella representa, sean sobre la alimentación. La comida ha servido en varias culturas y épocas

² Véase Horacio Legrás, *Culture and Revolution. Violence, Memory, and the Making of Modern Mexico*, Austin: University of Texas Press, 2017, p. 9.

para enfatizar la intimidad humana, incluso desde la infancia en la relación entre madre y lactante. En el caso del poeta zacatecano, las imágenes sobre comida sirven además para enfatizar la unión con la amada y están esparcidas a lo largo de toda su obra, siendo algunas francamente sexuales. Estas imágenes tendrán su culminación en el entrañable poema “La suave Patria”, donde aparecen varias metáforas que refuerzan el sentido íntimo de la patria por medio de alimentos, recalcando la sensación de sensualidad que emana de una figura femenina. Los alimentos poseen un simbolismo profundo en López Velarde, sin embargo, están lejos de cualquier conciencia colectiva sugerida por la idea del banquete; López Velarde mira, huele, prueba, pero en silencio pues lo que a él le interesa es explorar su propia intimidad, incluyendo su sexualidad. En él, la comida presenta un simbolismo menos variado que en otros escritores y otras manifestaciones artísticas, pero no menos complejo. La constante que observamos con más insistencia en su obra es la asociación entre frutas y mujeres.

Esta imagen aparece temprano, desde los poemas de *La sangre devota*, y es reveladora en particular en “Mi prima Águeda”. En este poema la asociación entre despertar sexual y comida está claramente establecida en la prima mayor, Águeda. Y los estremecimientos que la figura sobria y misteriosa de esta mujer enlutada causaban al poeta-niño son conjurados por su belleza, en particular sus ojos y sus mejillas. Estas mismas características habrán de aparecer en la metáfora final con que se resuelve el poema, enfatizando la frustración del

niño goloso y apasionado que no puede alcanzar a la prima convertida en fruta:

Águeda era
(luto, pupilas verdes y mejillas
rubicundas) un cesto policromo
de manzanas y uvas
en el ébano de un armario añoso.³

La imposibilidad de tomar las “frutas” en lo alto del armario está dramatizada por la niñez del poeta, quien no podría alcanzarlas aun parándose en las puntas de los pies.

López Velarde ve en las mujeres frutas. Frutos prohibidos como Águeda o frutos de placer, disponibles como la mujer decidida a ejercer su sexualidad, “susceptible al manzano terrenal” (145) y “próvida cual ciruela” (146). La mujer sexuada, por la edad y la disposición, es un deleite: fruta o dulce, que puede ser alcanzable o no, pero que siempre ofrece al poeta la posibilidad de encontrarse a sí mismo, como vemos en el siguiente poema el cual, de nuevo, revive memorias de la infancia, en este caso una visita al circo, donde el payaso, que era el favorito de los niños, “salía de una bodega mágica / de azúcares” (148).

El payaso tocaba a la amazona
y la hallaba de almendra,

³ Ramón López Velarde, *Obras*, edición de José Luis Martínez, México: FCE, 1971, p. 91. Todas las citas de la obra de López Velarde, excepto de *El minuterio*, proceden de la misma edición, por lo que en lo sucesivo sólo agregaré en paréntesis después de la cita en el texto mismo la página y, en caso de que sea necesario por razones de claridad, la palabra *Obras* antes de la página.

a juzgar por la mímica fehaciente
de toda su persona
cuando llevaba el dedo temerario
hasta la lengua cínica y glotona. (148)

El poeta-niño observa con avidez y en el proceso aprende. Y lo que aprende en este acto comestible es, entre otras cosas, civismo y política, pues

Un día en que el payaso dio a probar
su rastro de amazona al ejemplar
señor Gobernador de aquel Estado,
comprendí lo que es
Poder Ejecutivo aturrullado. (148-149)

También las contradicciones de la sexualidad. Ese payaso es el *otro* del poeta, en cuya voracidad se ve reflejado, y frustrado:

¡Oh remoto payaso: en el umbral
de mi infancia derecha
y de mis virtudes recién nacidas
yo no puedo tener sospecha
de Amazonas y almendras prohibidas! (149)

Ello es debido a la edad, pues es un poema sobre la infancia y el asombro del despertar sexual. Pero también al hecho de que, al igual que la prima, hay mujeres que son inexplicablemente inalcanzables:

Estas almendras raudas
hechas de terciopelos y de trinos
que no nos dejan ni tocar sus caudas. (149)

Aunque despierten sentimientos encontrados pues

niegan la migaja, pero inculcan
en nuestra sangre briosa una patética
mendicidad de almendras fugitivas... (149)

Las mujeres, especialmente las mujeres “maduras”, tienen siempre una connotación frutal que más que alimentación indica deleite y ese deleite es en última instancia el refugio ante la muerte. Esta idea ya la había establecido López Velarde en “La Madre Tierra”, una crónica temprana publicada en 1916 en *Vida Moderna*, donde meditando sobre su terror a la muerte, el poeta se pregunta a dónde recurrir para encontrar consuelo, y se responde: “A ti, mujer otoñal [...] a ti, fruta de pasadas vendimias para mi boca adolescente” (*Obras*, 412). Ahí hace una asociación directa entre mujer madura y placer, un placer que es la única posibilidad de trascendencia. En general estas mujeres tienen ojos de uvas o son conservas de guayabas, naranjas que cuelgan de las ramas o licores del banquete espiritual, y representan deleites terrenales. La idea no es muy novedosa, y de manera bastante desafortunada el poeta recoge incluso la metáfora clásica del huerto para referirse al acto amoroso en un poema temprano:

En los prados de tu huerto,
a la luz del plenilunio
se moría cada flor;
y concurriendo a una extraña
complicidad de infortunio,
en el rosal de mi vida
se deshojaba el amor. (77)

Más tarde, sin embargo, vuelve al mismo tema con mejor suerte al expresar su

mezcla de compasión y lujuria por las jóvenes provincianas “desterradas” en la capital, las que

Propietarias de huertos y de huertas copiosas,
regatean las frutas y las rosas. (143)

Son las mismas desterradas, a las que el poeta quisiera amar, les dice,

porque oléis al opíparo destino
y al exaltado fuero
de los calabazates que sazona
el resol del Adviento, en la cornisa
recoleta y poltrona. (144)

Excelentes versos que evocan todo un universo de recuerdos, los que además introducen un atributo importante en las imágenes poéticas sobre comida en López Velarde: el olor. El aroma de los calabazates evocado por estas mujeres en el momento presente, devuelve al poeta a su infancia y a la provincia idealizada. Pero hay algo melancólico en ellos; esa cornisa apartada no es realización aún, sino promesa de posibles tiempos mejores.

La comida en López Velarde puede estar asociada con la insatisfacción del ser, y el extremo de esa insatisfacción es la muerte, aunque en apariencia sólo se refiera al amor. La insatisfacción amorosa es en él una insatisfacción existencial y la búsqueda de placer, junto a la rotunda negación a la paternidad que siempre profesó, son su respuesta a la intrascendencia —el verdadero nombre de la muerte. El propio poeta lo reveló con estos versos:

Dios, que me ve que sin mujer no atino
en lo pequeño ni en lo grande, diome
de ángel guardián un ángel femenino. (199)

Confesión que lejos de ser retórica, debe entenderse literalmente, porque de lo contrario empobrecería nuestra lectura de su poesía, forzándonos a centrar la atención exclusivamente en el drama erótico, o peor aún en dualismos románticos y obsoletos como carne y espíritu, progreso y atraso. Sin una figura femenina, el poeta está perdido. Octavio Paz lo vio claramente al considerar que la amada del poeta zacatecano corresponde a la de los poetas provenzales.⁴ Según él, los amores del poeta “se funden —o más bien: se disuelven— en la figura de la amada muerta y resucitada [...] Pero esta Fuensanta ya no es el amor provinciano sino la Imagen de López Velarde”.⁵

El tórrido festín de la patria

La comida también está asociadas a la infancia y a la relación íntima con una figura materna, que es a veces sustituida por la amada. Según la crítica Susanne M. Skubal, la íntima relación que se da entre el infante y su madre en el acto de amamantar, no sólo es una preparación para otras relaciones

⁴ Luca Salvi hace observaciones similares en referencia a Petrarca, considerando una vena petrarquista en la poesía de López Velarde. Véase, “El paisaje en el texto. El paisaje del texto. Elementos petrarquistas en la poesía de Ramón López Velarde”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 30, núm. especial, 2012, pp. 153-165.

⁵ Octavio Paz, “El camino de la pasión (Ramón López Velarde)”, *Cuadrivio*, México: Joaquín Mortiz, 1969, p. 117.

amorosas, sino que constituye la base de todo desarrollo psicológico. El pecho y la leche materna simbolizan amor, bondad y seguridad.⁶ Son nuestra primera manera de entender el mundo. La mujer sexual y la mujer madura son para López Velarde fuente de sabiduría, “De ahí que las mismas cuestiones abstractas me lleguen con temperamento erótico” (*Minutero*, 170), nos dice el poeta. También lo son las meseras, la novia casta, la mujer hermanada, la figura angelical o la mujer indolente. Incluso las prostitutas, a la que lejos de recriminar su labor hay que agradecer que “sazonando nuestra persona, la libren de lo insulso” (*Minutero*, 83).

Para él, todas las mujeres son una, pues como lo ha observado Luca Salvi, varias de sus imágenes frutales son “el reflejo de la preocupación de la voz poética sobre la posibilidad de no volver a encontrar a la amada; encuentro que sería comunión, unión de los opuestos”.⁷ Pero de una u otra forma es la Patria, substituta de la madre, la que se encuentra detrás de todas estas mujeres. Es ella, madre paradójicamente colectiva y personal, la que modela a sus hijos por entero con su música, risas de muchachas, tradiciones, paisajes y sobre todo sus comidas. La patria es fuente de vida; ella acoge a todos y ofrece sustento y deleite a cada uno según sus necesidades o deseos. De ahí que tenga sentido que para López Velarde se establezca entre la Patria y cada uno de sus hijos una relación

interna y discreta. Como lo ha observado acertadamente Carlos Gómez Carro, la imposibilidad del amor y la vida en la ciudad, la que le ofrece deleites eróticos y estéticos, hacen posible en el poeta “el descubrimiento de una patria femenina, y a pesar de todo, generosa”.⁸

No hay heroísmos ni grandilocuencia en su idea de patria. Y ello explica que a pesar de que el poeta vive un momento histórico de grandes cambios para México, mantenga una ambivalencia política que se ha interpretado como desencanto o apatía.⁹ Según Luis Juan Solís Carrillo, López Velarde vive no sólo un momento de crisis nacional, sino universal que se revela en “la muerte de Dios, una revolución proletaria, el desarrollo industrial a gran escala [...] la renovada capacidad humana para el asesinato en masa”, etcétera. Con estos cambios radicales de la realidad, “No hay sistema que soporte los embates de los nuevos tiempos”.¹⁰ Lo cual es verdad si consideramos el desarrollo de la historia occidental, pero la preocupación con los grandes conflictos internacionales no parece corresponder con la idea intimista del poeta que se revela en sus escritos como un espíritu introvertido que no se atreve a

⁶ Susanne Skubal, *Word of Mouth: Food and Fiction after Freud*, New York: Routledge, pp. 13-14.

⁷ Luca Salvi, *op. cit.*, p. 159.

⁸ Carlos Gómez Carro, “La última tentación de López Velarde”, *Temas y variaciones de Literatura*, núm. 40, semestre I, 2013, pp. 82-83.

⁹ Rosa Isabel Gaytán ofrece una interesante revisión del momento histórico de López Velarde y de su participación en cuestiones políticas. Véase “Suave Patria, una patria nueva, nutricia y auténtica para los mexicanos. López Velarde en la revista *El Maestro*”, *Signos Históricos*, vol. 23, núm. 45, 2021, pp. 50-79.

¹⁰ Luis Juan Solís Carrillo, “Ni Dios ni Diablo en Ramón López Velarde”, *La Colmena*, núm. 48, 2005, p. 70.

soñar con arreglar el mundo cuando no ha solucionado sus conflictos personales. Ello no quiere decir que se mantenga al margen de la política nacional, como vimos, sino que, en vez de definir su mexicanidad por medio de referencias monumentales étnicas, históricas o sociológicas, él la ve como una especie de unión mística del individuo y la patria, el hijo y la madre o el amante y la amada.¹¹

Esta unión mística y personal con la patria representa un contraste drástico no sólo con los eventos mundiales, sino con los movimientos nacionalistas. México había vivido un periodo de prosperidad y paz durante la dictadura de Porfirio Díaz, pero esa paz y esa prosperidad se habían logrado a costa del pueblo; eran el resultado de la explotación de masas, mientras la elite porfiriana vivía el lujo y la ilusión de una sociedad afrancesada completamente ajena a las necesidades del pueblo. La revolución vino a cambiar todo eso.¹² No sólo depuso al dictador, sino que introdujo cambios en todos los ámbitos de la cultura y la sociedad. Pero la revolución fue sobre todo un intento por volver a la vieja e irresuelta cuestión de comida para todos. Su lema Tierra y Libertad indica que se trataba de

una revuelta agraria, además de una lucha por la democracia. Tras una década de violencia armada, finalmente en 1921 se declaró triunfante la revolución, y con ella el nacimiento de un nuevo México de esencia popular. Y la comida tuvo un papel determinante en esta nueva visión de patria.

La comida desde un punto de vista antropológico y sociológico va más allá de la nutrición y satisface otras necesidades humanas, entre ellas la de la comunicación. Según la socióloga Priscilla Parkhurst Ferguson, por medio de la comida expresamos amor, deseo, devoción, disgusto, aspiraciones o ideologías.¹³ Y según el antropólogo E. N. Anderson, en la comida podemos leer aspectos fundamentales de la identidad, como clase, género, educación, afiliaciones sociales y religión de una manera tan efectiva que es el segundo sistema social de comunicación más importante después de la lengua.¹⁴ Claude Lévi-Strauss había sugerido ya que la comida era una especie de lengua que revelaba la estructura de una sociedad y podía “leerse”.¹⁵ La comida vista como un texto que se puede decodificar interpretando lo que se dice con ella, tie-

¹¹ Véase Thomas E. Kooreman, “The Creation of an Intimate Country in Two Works by Ramón López Velarde”, *Romance Notes*, vol. 10, núm. 1, 1968, p. 37.

¹² La revolución, dice Gómez Carro, “Es el gran colage en el que se entremezclan todos los sabores, tonalidades y sonoridades existentes, bajo pautas que emergen de lo más profundo de un ser casi desconocido” en “El ‘Cielito Lindo’ en la cultura mexicana”, *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 21, semestre II, 2003, pp. 21-22.

¹³ Priscilla Parkhurst Ferguson, *Word of Mouth: What We Talk about when We Talk About Food*, Oakland: University of California Press, 2014, p. xiv.

¹⁴ E. N. Anderson escribe que “food is available for management as a way of showing the world many things about the eater. It naturally takes on much of the role of communicating everything. Indeed, it may be second only to language as a social communications system” en *Everyone Eats. Understanding Food and Culture*. Nueva York y Londres: New York University Press, 2005, p. 124.

¹⁵ Véase en particular *Mitológicas, I: lo crudo y lo cocido*, México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

ne una función social ya que comunica la identidad de un grupo, puesto que “las transacciones alimentarias definen a las familias, las redes, los grupos de amistad, las religiones y prácticamente cualquier otro grupo institucionalizado”.¹⁶

Así lo entendió el gobierno postrevolucionario de Álvaro Obregón, en particular su Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, cuando reclutaron a artistas e intelectuales para organizar las celebraciones del centenario de la independencia de México en 1921. Estas celebraciones se centraban en una nueva cultura nacional que valoraba y promovía todas las tradiciones populares, incluida la gastronomía. Entre estos artistas estaban los pintores Adolfo Best Maugard, el Dr. Atl, Jorge Encino y Roberto Montenegro, quienes organizaron una exposición de artes populares para mostrar el talento mexicano de todos los rincones del país. Best Maugard organizó, además, un festival gastronómico en el Parque de Chapultepec al que llamó Noche Mexicana, en el que las damas de las mejores familias atendían puestos de comida que ofrecían platillos y bebidas hasta entonces asociados con el pueblo, como tamales, sopes, buñuelos, atole y chocolate servidos en cerámicas típicas de varias partes del país.¹⁷ Nada más alejado de la sensibilidad

de López Velarde que este despliegue de patriotismo masivo y oficial.

No obstante, esto revela cómo varias ideas de nacionalismo establecieron un diálogo sobre lo que era ser mexicano al término de la revolución nunca antes visto. La oportunidad presentada por el centenario para celebrar un nuevo México, un México del pueblo, fue un evento político, como lo fue promover la comida popular como comida nacional. 1921 es año clave en la cultura mexicana porque además de los eventos organizados por Best Maugard, es el año en que Diego Rivera regresa al país a invitación de Vasconcelos, iniciando el movimiento muralista mexicano. Es el año también en que López Velarde publica “Novedad de la Patria” en el primer número de *El Maestro* en abril y en el que se publica en junio, un poco antes de su muerte, y en la misma revista, “La suave Patria”. Como escribe Rosa Isabel Gaytán, “con la próxima conmemoración del centenario de la independencia política de México, había llegado una ola de patriotismo poético, ante la que López Velarde respondía con su *Novedad de la Patria*”.¹⁸

Estos dos textos seminales de López Velarde pueden ser leídos ciertamente como una respuesta al populismo nacionalista que habría de dar vida a la Noche Mexicana y la exposición de artes populares, así como al muralismo que Rivera comenzaría

¹⁶ Anderson, *op. cit.*, p. 125. La cita original dice: “Food transactions define families, networks, friendship groups, religions, and virtually every other socially institutionalized group.”

¹⁷ Para una descripción y un análisis más detallado de estos eventos, véase el excelente ensayo de Rick López parafraseado aquí, “The Noche Mexicana and the Exhibition of Popular Arts: Two Ways of Exalting

Indianness”, en *The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*, editado por Mary Key Vaughan y Stephen E. Lewis, Durham y Londres: Duke University Press, 2006, pp. 23-42.

¹⁸ Rosa Isabel Gaytán, *op. cit.*, p. 65.

ese mismo año y que poco después, junto con David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, habría de servirle para diseminar el arte mexicano internacionalmente.¹⁹ Si estas manifestaciones culturales eran proyecciones monumentales de lo mexicano; “La suave Patria” proclamaba de manera contradictoria:

Diré con una épica sordina:
La Patria es impecable y diamantina. (208)

Contradictoria por el oxímoron “épica sordina”, que matiza lo que el poeta declara en la estrofa previa: que a diferencia de lo

¹⁹ La importancia del muralismo mexicano a nivel internacional no es un tema nuevo, sin embargo la gran influencia que tuvo en Estados Unidos, en particular en la formación de varios de los artistas más importantes del siglo xx como Thomas Hart Benton y Jackson Pollock, así como en la creación del impresionismo abstracto, ha sido el tema de una de las exhibiciones más importantes de las últimas décadas en Estados Unidos. La exhibición *Vida Americana: Mexican Muralists Remake American Art, 1925-1945*, inaugurada en febrero de 2020 en el Whitney Museum of American Art de Nueva York, fue recibida con entusiasmo por público y crítica, y considerada “iluminadora”, “fascinante”, “estupenda” y “la exhibición más relevante del siglo”. Para una descripción completa de las obras reunidas y su influencia, véase el catálogo de la exhibición, *Vida Americana: Mexican Muralists Remake American Art, 1925-1945*, editado por Barbara Haskell, Whitney/Yale University Press, 2020. Para la relación entre muralismo y nacionalismo, véase el ensayo de Desmond Rochfort, “The Sick, the Serpent, and the Soil: History, Revolution, Nationhood, and Modernity in the Murals of Diego Rivera, José Clemente Orozco, and David Alfaro Siqueiros” en *The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*, editado por Mary Key Vaughan y Stephen E. Lewis, Durham y Londres: Duke University Press, 2006, pp 43-57.

que es su costumbre (el “íntimo decoro”), esta vez alzará la voz para contar la epopeya de México. Contradictoria también por el hecho de que el poema no presenta ni la grandilocuencia ni el heroísmo típico de una epopeya. Por el contrario, el poema es bastante teatral, con un proemio, dos actos y un intermedio, lo que apunta hacia una *representación* más democrática e introspectiva.

El proemio es una explicación del por qué el poeta decidió escribir el poema, y lo primero que menciona es su deseo de escribir una epopeya, no tanto, como decíamos, en el sentido de las hazañas de un héroe o incluso de un pueblo, sino en cuanto al conjunto de experiencias que describen la relación entre el individuo y la patria. Esta idea es reforzada por la última estrofa del proemio en la que la epopeya se revela como íntima: es el poeta quien pide envolver a la patria, en un acto recíproco de afecto, con las mismas cosas con que ella lo formó, los golpes de hacha, la algarabía femenina y las aves del país. Al contrario de la retórica nacionalista de la época, la patria que se celebra en este poema es la patria de todos los días, como lo declara la estrofa inicial del primer acto:

Patria: tu superficie es el maíz,
tus minas el palacio del Rey de Oros,
y tu cielo las garzas en desliz
y el relámpago verde de los loros. (208)

Es decir, patria no es sino el conjunto de los aspectos más esenciales y naturales de un país: el sustento (maíz), los recursos naturales (minas) y la naturaleza (las garzas y los loros).

Las imágenes predominantes en el primer acto del poema enfatizan a la patria como un espacio, la superficie, las dimensiones, las lluvias, bosques y sembradíos. Esto es importante porque delimita físicamente a la patria como un lugar concreto con características específicas, y no como una idea abstracta. Las metáforas sobre comida, al mismo tiempo, refuerzan ese sentido íntimo de nación favorecido por López Velarde, recalcando, aunque de manera indirecta, la sensación de sensualidad. Una de las primeras imágenes que resalta esa esencia es inevitablemente la del pan, quizás el símbolo más recurrido en la cultura occidental para referirse a la vida:

y por las madrugadas del terruño,
en calles como espejos, se vacía
el santo olor de la panadería. (209)

Esta acertadísima imagen, combina el prestigio sacrosanto del pan con la intimidad de la tierra natal. El pan, reducido a su esencia primordial, el olor, se esparce por las calles de los pueblos y villas del país en la oscuridad de la madrugada evocando un universo misterioso de recuerdos y emociones más íntimas aún que los que despertara la famosa *madeleine* de Marcel Proust, la cual devuelve al autor francés a las tardes de verano de su niñez en casa de su tía Léonie.

En López Velarde, por el contrario, los recuerdos despertados por el olor del pan van más allá de un evento específico; no se trata de recuerdos de una casa, una época o una persona, sino de un pasado más primordial de aquel que se puede recrear simplemente al volver la vista atrás; es un

pasado más allá de la muerte, más allá del paso del tiempo; es la esencia de las cosas resucitadas por medio del olor. El olfato tiene una capacidad especial de revivir recuerdos por la conexión que existe entre el sistema olfativo y el sistema límbico, el cual genera las emociones y la memoria. El olfato tiene además la característica de ser el único sentido que se conecta directamente a la amígdala, acelerando así el proceso y almacenamiento de reacciones emocionales.²⁰ Sin decirlo explícitamente, los versos de López Velarde resucitan inmediatamente memorias primigenias de la infancia colectiva de los mexicanos, independientemente de edad, clase social o credo. Se trata de la memoria de un pasado que produce identidad, el cual es recuperado por la comida que olemos, vemos e ingerimos, es decir que aprehendemos con los sentidos.

Continuando con la idea de la conexión íntima entre la patria y el individuo, el poema prosigue evocando otros sentidos, en este caso el oído y el gusto:

Cuando nacemos, nos regalas notas,
después, un paraíso de compotas,
luego te regalas toda entera,
suave Patria, alacena y pajarera. (209)

En estos versos, la patria aparece como madre proveedora, de música, primero, y luego

²⁰ Barry C. Smith hace este argumento al hablar de Proust en su "Proust, The Madeleine, and Memory" en *Memory in the Twenty-First Century. New Critical Perspectives from the Arts, Humanities, and Sciences*, editado por Sebastian Groes, Londres: Palgrave MacMillan, 2016, pp. 38-41.

de dulces, las compotas que son inseparables de los recuerdos de la niñez de los mexicanos, las cuales más que alimentar ofrecen deleite y evocan recuerdos de plenitud y felicidad. Y al final de la estrofa, la patria misma se entrega entera a sus hijos, subrayando su función de abastecedora, al ser comparada a una alacena. Es el adjetivo "pajarera", sin embargo, el que desconcierta aquí por insólito, y el que nos obliga a leer los versos de manera más atenta. La patria es pajarera porque es siempre alegre y festiva, como una bandada de pájaros, o porque en sí contiene una gran variedad de especies de aves, pero me parece que, manteniendo la imagen doméstica evocada por la alacena, este adjetivo remonta al lector a las casas provincianas de una infancia idealizada con corredores y zaguanes repletos de jaulas de pájaros.

En cualquier sentido, estos versos sugieren alegría, colorido, abundancia y domesticidad. En otras palabras, amor y plenitud, idea que es reforzada por los versos que le siguen, los que reiteran la imagen de la generosidad de la patria en estos términos:

Al triste y al feliz dices que sí,
que en tu lengua de amor prueben de ti
la picadura del ajonjolí. (210)

El amor de la patria es un amor incondicional que no excluye a nadie y a todos por igual ofrece los deleites de su abundancia. Este primer acto presenta, como dijimos, a una patria concreta, un lugar en el mundo lleno de sonidos, colores y aromas; de carretelas, palomos, pavos, campanadas, fuegos artificiales, colibríes, barro, lluvias torren-

ciales, truenos, los primeros besos, bosques, sembradíos, tabaco, ferias pueblerinas y bailadores de jarabe. Una patria también con una historia trágica y héroes igualmente desventurados.

Uno de estos héroes es el tema del intermedio, llamado "Cuauhtémoc". Consistente con su posición de lo ordinario y lo íntimo, el héroe que rescata el poeta no es el caudillo triunfante ni el soldado victorioso de batallas gloriosas; el héroe que mejor representa la patria personal, la patria hacia dentro, el único digno de ser loado en el arte, es Cuauhtémoc. Él encarna la persistencia de las culturas nativas, o como lo dice el poema, el triunfo del nopal sobre la rosa y la superposición del idioma indígena sobre el europeo, al cual renueva: el español es más rico y universal por la influencia de las lenguas indígenas. Aunque derrotado y en suplicio, este héroe representa el México mestizo y lo avala simbólicamente en la moneda que conmemora su memoria:

Moneda espiritual en que se fragua
todo lo que sufriste: la piragua
prisionera, el azoro de tus crías,
el sollozar de tus mitologías,
la Malinche, los ídolos a nado,
y por encima, haberte desatado
del pecho curvo de la emperatriz
como del pecho de una codorniz. (210-211)

Concisa y trágica, esta representación de la conquista de México es una lección maestra de la historia nacional. Aunque Rivera pintó murales con el mismo tema, en ocho endecasílabos pareados, López Velarde logra una intensidad y una inmediatez

incomparables. El pasmo y dolor de los aztecas ante la destrucción de su civilización está representada con las acertadas imágenes del sollozar de las mitologías y sobre todo de los ídolos flotando en las aguas del lago de Texcoco. Sin embargo, lo que hace de Cuauhtémoc un héroe patético es sobre todo su juventud, resaltada por la ambigua imagen del príncipe azteca siendo separado a la fuerza de una figura femenina protectora y proveedora —la madre o quizás una amante. La separación del héroe de los pechos femeninos marca el potencial trunco de una vida. Esta imagen como muchas de López Velarde es doble porque apunta a las dos vertientes femeninas hacia las que se orienta el poeta mismo: la maternidad y el deseo sexual, simbolizadas en el pecho curvo, pues es “en virtud de estos primeros actos de ser alimentados por la madre que comenzamos a tener conocimiento de la vida” y del amor.²¹ La tragedia de este episodio está en separar al joven de esa figura femenina, que, dado el tema del poema, prefigura también a la patria.

Si el primer acto del poema es sobre la patria como un espacio determinado y no como un concepto abstracto, el segundo ve a la patria como un repositorio de las figuras femeninas que en la visión de López Velarde la constituyen y la hacen grande; es aquí donde más claramente vemos una asociación entre patria y mujer, y las imágenes de comer y beber aparecen de manera mucho más simbólica:

Suave Patria: tú vales por el río
de las virtudes de tu mujerío;
tus hijas atraviesan como hadas,
o destilando un invisible alcohol,
vestidas con las redes de tu sol,
cruzan como botellas alambradas. (211)

Estas mujeres, lo más valioso de la patria, no proveen nutrición, sino deleites. Destilan alcohol y son comparadas con botellas de licor envueltas en redes tejidas por los rayos del sol; se trata de receptáculos de placer.

Si en la primera estrofa las mujeres son presentadas como atributos volátiles de la patria, en la segunda son equiparadas con ésta, en un sentido sacramental al asociarlas con pan sagrado y por extensión con la eucaristía:

Suave Patria: te amo no cual mito,
sino por tu verdad de pan bendito,
como a niña que asoma por la reja
con la blusa corrida hasta la oreja
y la falda bajada hasta el huesito. (211)

Memorables versos que combinan lo sublime con lo prosaico, particularmente en el último verso que sorprende por su simplismo, pero que asombra porque funciona maravillosamente al contraponerlo a los primeros versos en que se sugiere que la patria es la eucaristía. Esta patria eucarística es, asimismo, la imagen de una niña cuya inocencia es señalada por la modestia de su atuendo y la simplicidad de su expresión, con la blusa hasta la oreja y la falda hasta el huesito.

La siguiente referencia a comida está igualmente asociada con lo sagrado. Se

²¹ Susanne Skubal, *op. cit.*, p. 12.

trata de la alusión a San Felipe de Jesús y a la leyenda del milagro de la higuera: “Te dará, frente al hambre y al obús, / un higo San Felipe de Jesús” (211). Como en la vida del santo, que al morir martirizado hizo que la higuera estéril de la familiar diera fruto, el sustento de la patria está garantizado por la intervención divina. Esos versos deben leerse, sin embargo, en relación con otros previos en que el poeta declara que la patria vive “al día / de milagro, como la lotería” (211). Ya sea la suerte o el azar, ya sea la intervención divina, la abundancia de la patria, sugiere el poema, es fortuita y no el producto de la labor de sus hijos. Esta revelación puede leerse de manera negativa como una crítica a la impavidez de los mexicanos, pero también y sobre todo como una reinterpretación de la máxima bíblica de confiar en la providencia, como los lirios del campo y las aves del cielo (Mateo 6:26). Dado el catolicismo de López Velarde, me parece más acertada esta segunda posibilidad.

Finalmente, las dos últimas imágenes de comida en el poema enfatizan la generosidad de la patria. La primera habla de la comida de manera indirecta, se trata de los famosos versos:

Suave Patria, vendedora de chía:
quiero raptarte en la cuaresma opaca,
sobre un garañón, y con matraca,
y entre los tiros de la policía. (211-212)

La estrofa refiere la tradición provinciana de “raptar” a la novia, con su consentimiento, como manera de consumir un matrimonio no permitido. El verso último indica

lo ilegal de la acción y, de manera indirecta, la valentía de los enamorados que están dispuestos a enfrentar la muerte por el amor que se tienen. Por otro lado, el drama del raptó sucede en la cuaresma, lo que indica, además, que éste es simbólicamente un acto de sacrificio que llevará al triunfo del amor. Pero es el primer verso el que agrega la nota nacionalista al poema, pues la amada deseada es la patria y está identificada como una vendedora de chía, semilla tradicional y con larga historia en la dieta mexicana.

La última referencia a alimentos en “La suave Patria” es otra vez, como en los versos con que comienza el segundo acto, un licor:

y si tiritó, dejás que me arrope
en tu respiración azul de incienso
y en tus carnosos labios de rompopé. (212)

Como en la primera estrofa, los dos elementos que se fusionan en estos versos son complementarios y corresponden al sentido del olfato (incienso) y el gusto (rompopé); el primero indica además aspiraciones espirituales, mientras que el segundo apunta hacia el deleite terreno, hacia un licor que provee calor y embriaga. Como en muchas de las imágenes en que los alimentos están relacionados con la mujer o la patria, aquí no hay nutrición, sino deleite y la sublimación del amor carnal como un amor espiritual. Esta imagen concluye de manera perfecta las referencias a la alimentación en “La suave Patria”. En los versos sucesivos, el poeta refuerza esta idea al indicar a la patria que la clave de su dicha está en ser siempre igual, fiel a sí misma, maternal, dadivosa, generosa y fuente de placer; es

decir espiritual y carnal, lo que se resume en la imagen del rosario y los pechos altivos de las cantadoras de feria y de la patria como alegoría de la libertad.

Conclusión

Decíamos al principio que dos de los textos más importantes y más comentados de López Velarde, en los que expone su idea de patria al término de la revolución, revelan una nación que se va formando con las sensaciones, acciones y reflexiones cotidianas de todos los mexicanos, pero de una manera íntima. Es una patria hacia dentro, en oposición a la monumentalidad elitista promovida en el porfiriato, así como la grandiosidad popular del gobierno postrevolucionario. Esta idea de país representa una posición política, a pesar de que muchas veces no se ha visto de esa manera, pues tanto “Novedad de la Patria” como “La suave Patria” surgen en un momento de gran polémica nacional sobre el México que se quería construir después de años de guerras fratricidas. Decíamos también que entre las sensaciones con que se revela esta patria personal e interna estaba la sensualidad de imágenes asociadas con la comida y la bebida. Estas imágenes sobre alimentación, encontradas con frecuencia en la poesía y la prosa del poeta, tienen el propósito de recalcar la unión terrenal entre un amante y una amada, por ello son a veces francamente sexuales; pero en él, esta sensualidad terrenal es en última instancia una sed de trascendencia.

La comida en López Velarde puede estar asociada con la insatisfacción del ser, y el

extremo de esa insatisfacción es la muerte, aunque en apariencia sólo se refiera al amor. El amor, sobre todo en su consumación sexual, aparece como el único medio de trascendencia que nos es dado a los mortales. De ahí que el poeta haga una conexión directa entre mujer y placer al asociarla con frutas, dulces, licores y especias, pues ésta representa más que nada deleites. En un revelador texto, “En el solar”, publicado en *El minuterero*, el poeta confiesa literalmente: “He hecho un descubrimiento: ya no sé comer” (34). Y narra cómo en las visitas a amigos y familiares en su pueblo natal, al que ha vuelto en un “viaje electoral”, no logran despertar su apetito “Ni los genuinos manteles calados, ni el pan legitimista que se desborda por la mesa, retando al perfume de los rosales, ni siquiera la leche ártica” (34), pues ahora, en vez de “la honesta abundancia lugareña” (35), representada por el pan y la leche, lo único que ahora es “el ensordecedor, el loco gemido que sólo la madre de los árabes pudo prestar” (35). Es decir que ante la simplicidad nutritiva del pan y la leche, el poeta opta por el goce carnal (gemido), simbólicamente asociado con el placer de las especias (la madre de los árabes).

Estas imágenes de alimentación y mujer tienen su culminación en “La suave Patria”, donde la comida aparece asociada además con la infancia. Varias metáforas en el poema refuerzan el sentido íntimo de la patria que quería el poeta, y lo hacen por medio de alimentos, recalcando la sensación de sensualidad que emana de toda figura femenina. Estas metáforas resucitan inmediatamente memorias de la infancia colectiva

de los mexicanos, memorias que recuperamos por medio de la comida que olemos, que vemos y que ingerimos. Una realidad primigenia y remota que nos llega por los sentidos. De esta manera, la patria se vuelve una madre proveedora y dadora de deleites, cuyo amor incondicional no excluye a nadie y ofrece a todos por igual las delicias de su abundancia. Pero lejos de ser una patria abstracta, el poema enfatiza su esencia real como un espacio concreto con bosques, sembradíos, tradiciones, deleites, tecnología y alimentos.

Como en muchas de las imágenes en que los alimentos están relacionados con la mujer, en "La suave Patria" la figura femenina ofrece tanto nutrición, especialmente en su encarnación materna, como deleite, en su calidad de amada. Aunque ambas sean en el fondo una, pues el vínculo que se forma entre madre e hijo desde los primeros contactos se establece y consolida en el abrazo de la alimentación, como afirma Susanne Skubal. Además, esta relación íntima, y nutritiva, no es solamente un ensayo para otras relaciones amorosas, sino que constituye también el terreno idóneo, si no necesario, para el pleno desarrollo psíquico del individuo. En otras palabras, más que una simple cuestión de supervivencia, es esta misma relación entre madre y lactante la que establece nuestra humanidad.²² A su vez, el deleite que proporciona la amada confronta al poeta con su mortalidad y ofrece un refugio ante la muerte. En ambos casos la sublimación del amor materno y el

amor carnal ofrecen la posibilidad de vida y de trascendencia.

Bibliografía

- Anderson, E. N. *Everyone Eats. Understanding Food and Culture*. Nueva York y Londres: New York University Press, 2005.
- Campos, Marco Antonio, compilador. *Ramón López Velarde visto por los Contemporáneos*. Zacatecas: Instituto Zacatecano de Cultura, 2008.
- Ferguson, Priscilla Parkhurst. *Word of Mouth: What We Talk about when We Talk About Food*. Oakland: University of California Press, 2014.
- Gaytán, Rosa Isabel. "Suave Patria, una patria nueva, nutricia y auténtica para los mexicanos. López Velarde en la revista *El Maestro*". *Signos Históricos*, vol. 23, núm. 45, 2021, pp. 50-79.
- Gómez Carro, Carlos. "El 'Cielito Lindo' en la cultura mexicana". *Temas y Variaciones de Literatura*, núm. 21, semestre II, pp. 15-28.
- . "La última tentación de López Velarde". *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 40, semestre I, 2013, pp. 77-116.
- Groes, Sebastian (editor). *Memory in the Twenty-First Century. New Critical Perspectives from the Arts, Humanities, and Sciences*. Londres: Palgrave Macmillan, 2016.
- Haskell, Barbara, editora. *Vida Americana: Mexican Muralists Remake American Art, 1925-1945*. Whitney/Yale UP, 2020.
- Kooreman, Thomas E. "The Creation of an Intimate Country in Two Works by Ramón López Velarde". *Romance Notes*, vol. 10, núm. 1, 1968, pp. 37-40.

²² *Ibid.*, pp. 12-13.

- Legrás, Horacio. *Culture and Revolution. Violence, Memory, and the Making of Modern Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2017.
- Levi-Strauss, Claude. *Mitológicas, I: lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- López Velarde, Ramón. *El minuterero*. México: Imprenta de Murguía, 1923.
- _____. *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- _____. *Poems*. Traducción de M. W. Jacobs. Moorpark, California: Floricanto Press, 2014.
- _____. *Tres libros de poesía: La sangre devota, Zozobra, El son del corazón*. México: Consejo Nacional para la Cultura y Las artes, 2014.
- Minutos velardianos. Ensayos de homenaje en el centenario de Ramón López Velarde*. México: UNAM, 1988.
- Paz, Octavio. *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Salvi, Luca. "El paisaje en el texto. El paisaje del texto. Elementos petrarquistas en la poesía de Ramón López Velarde", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 30, núm. especial, 2012, pp. 153-165.
- Sheridan, Guillermo. *México en 1932: La polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Skubal, Susanne M. *Word of Mouth: Food and Fiction after Freud*. New York: Routledge, 2002.
- Solís Carrillo, Luis Juan. "Ni Dios ni Diablo en Ramón López Velarde". *La Colmena*, vol. 48, 2005, pp. 69-78.
- Vaughan, Mary Key y Stephen E. Lewis (editors). *The Eagle and the Virgen. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. Durham y Londres: Duke University Press, 2006.
- Villaurrutia, Xavier. "Ramón López Velarde". *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966, pp. 641-659.

Un trono a la intemperie

CARLOS GÓMEZ CARRO

El acucioso antropólogo Eduardo Matos Moctezuma ha afirmado que el pueblo mexica nunca contempló un águila devorando una serpiente sobre un nopal, para ahí fundar la ciudad sobre el lago de la luna, México-Tenochtitlan. Es la afirmación de un científico prestigiado (iniciador del proyecto Templo Mayor) que refuta un mito. Podría señalar, del mismo modo, que Quetzalcóatl nunca fue engañado por Tezcatlipoca, cuando aquél es burlado por éste con una ingeniosa estrategia (se disfraza “el siempre joven” de anciana y le promete mostrarle su verdadero rostro), de consecuencias funestas en el ámbito de la narrativa mítica del Anáhuac. Asombraría, del mismo modo, que algún historiador señalara la ausencia de pruebas acerca de la existencia de Zeus o que Rémulo y Remo no pudieron ser quienes fundaron la Roma imperial. Más allá de que los mitos no se componen de argumentos demostrables y viven en el limbo del tiempo (tampoco la Virgen de Guadalupe se le habría aparecido a Juan Diego en el Cerro del Tepeyac ni existido nunca el “milagro de las rosas”).

Lo cierto es que, como argumentara Denis de Rougemont (*El amor y Occidente*), los mitos hablan a través nuestro sin que lo advirtamos. Así, para el creyente, de manera secreta, Coatlicue es la Virgen de Guadalupe, y Guadalupe una advocación de la Virgen María, y, por consiguiente, su Hijo un mestizo (al menos, en algunas exquisitas disquisiciones novohispanas). De ahí que Richard Nebel considere el manto de Guadalupe como el símbolo maestro de la cultura en México. En ella se resumiría la patria sincrética y mestiza, ya desde la primera mitad del siglo xvi.

Y si Tenochtitlan no fue fundada en 1321, aun así, los caprichos numéricos se suman al imaginario colectivo en un ejercicio numérico que habla a través nuestro. Y es que, tres siglos después, en 1521, es tomado preso el “joven abuelo”, el tlatoani mexica Cuauhtémoc, y registrada en ese año la caída de la ciudad imperial de México-Tenochtitlan a manos de sus profusos enemigos, un 13 de agosto. En 1821, otros tres siglos más tarde, se registra la consumación de la Independencia política de México, y cien años después,

la fundación de la Secretaría de Educación Pública en México, durante la presidencia de Álvaro Obregón y, con ello, el inicio de un deslumbrante y enérgico proyecto cultural al mando del filósofo y escritor José Vasconcelos. También, la publicación, en ese año, del arquetípico poema “La suave Patria” y la muerte de su autor, Ramón López Velarde (1882-1921).

El poema convertido en altar de la nación, pues ahí comulgan, como ante el manto de Guadalupe, ateos y creyentes, escépticos y patriotas, musas y damiselas de cantina. La consagración del matrimonio entre el devoto de las siete noches –símil del santo de cuya muerte renace la higuera– y la prodigiosa Patria de cada uno, porque es íntima. Una Patria que es nueva, pues apenas la vamos descubriendo (aun hoy en día), pero típica y tradicional, como mu-chacha asomada tras la reja. La novedad de la tradición, eso es la Patria suave.

Las paradojas se suceden y de la zozobra del poeta, entre sus dilemas de seminarista y sus pasiones amorosas que, en milagro de juguetería, logra amalgamar de un modo formidable en un poema que es, a la vez, un último suspiro. Y para mayor asombro, exaltada por un presidente de la República, Álvaro Obregón, al que el poeta miraba con profunda desconfianza. Como si el numen del poeta también supiera jugar a los dados.

En su juego de alegorías consustanciales, en el verso “un higo te dará San Felipe de Jesús” concentra el ejercicio poético al que ha dedicado esa mimesis que hace el poeta con el santo mexicano. Florecer en un poema en el que habrá de entregarnos su Patria imaginada como un destino. “Frente al hambre y el obús” revolucionarios, él poeta nos dará su fruto poético, pleno de civilidad y de diáfanos colores y sabores varios, y de febriles pájaros carpinteros. Una Patria, a la vez, nueva y milenaria. Esa es “La suave Patria”.

En este número 56 –poco cabalístico– de *Tema y Variaciones de Literatura*, hemos reunido un conjunto de ensayos sobre el poema y el poeta, y el nacionalismo que se funda desde entonces, literario, artístico y aun político, a partir de la lengua de un poema vestido “de percal y de abalorio” patrio. De su ánimo y su estilo. Nuestros colaboradores abordan trayectorias y naufragios, metáforas y juegos enciclopédicos, adivinanzas y loterías, de un poeta que supo vivir a plenitud sus mágicos 33 años, la edad del Cristo azul, por si la cábala no cesara.

El poema y el poeta nos da motivos para celebrarlos. No hay duda de que ambos desbaratan desavenencias irreconciliables en una patria de discolos, como afirmara Juan Villoro, en uno de los múltiples homenajes que ahora se suman en este aniversario como espejos de feria pueblerina. Los fuegos de artificio surgen, pues de artificios se concibe el arte de López Velarde, y es tan

veraz el mito que concibe que pocos atinarían a discrepar sobre el vigor de su carácter fundacional. Y nos emociona esta cábala de cien años.

Y es que, como los grandes mitos, "La suave Patria" no necesita ser comprendida para embelesarnos. Cada verso es motivo de desciframientos hermenéuticos sobre los cuales abundan las discrepancias; incluso, no deja de haber versos completamente insondables, diría Guillermo Sheridan, como su verso final: "la carreta alegórica de paja". De modo que su deleite prescinde de su comprensión plena y más de su intuición. Y no solo sucede con este poema velardiano, sino con su poesía entera y aun con sus ensayos: "Yo era rapaz / y conocía lo o por lo redondo" ("La prima Águeda") que genera múltiples y sabrosas exégesis y digresiones que van y regresan a su centro magnético. La eufonía precede a su sentido y el sentido es, precisamente y ante todo, su eufonía. Las palabras vuelven a su origen y recuperan, en un gesto mágico y alegórico, todo su poder metafórico.

En esto, hay dos vertientes interpretativas que se basan, si no en el poema, sí en su autor. Católico, perteneciente al Partido Católico era; por consiguiente, un conservador, muy a pesar de las cartas que llega a dirigir a su amigo Eduardo J. Corea:

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

¡Poda científica de reaccionarios! Ningún bolchevique se lo reprocharía. Y, sin embargo, la percepción de un López Velarde conservador es la dominante. ¡Cómo si los años revolucionarios no hubiesen marcado para siempre al vate jerezano y a su poesía! Tesis sustentada por nombres célebres como los de José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid. La otra postura es que los años revolucionarios lo hacen "zozobrar" de sus convicciones seminaristas, hasta convertir su corazón en un adicto al amor profano. La dialéctica de "La suave Patria" habría sido concebida en la poética reconciliación de ambas posturas, montadas en una carreta de paja.

Tal ejercicio hermenéutico da inicio con un texto de Rafael Hernández Rodríguez, quien nos entrega la percepción olfativa y degustativa, plena de sabores, que contrasta esa Patria "hacia adentro" del poeta, la íntima, la nacida de su diaria ecuación de panadero profético; frente a la "monumental y elitista"

del porfirato o la popular de la Revolución. Alina Dadaeva, por su parte, encausa sus reflexiones velardianas en las dualidades del poeta y sus duplicidades psicológicas que gestan la cauda de tropos de la poesía del jerezano.

Vicente Francisco Torres nos advierte acerca de las discrepancias políticas que el centenario propicia y actualiza el reloj de la nación, que celebra al poeta y su poema. Examina la obra poética de López Velarde y sus ensayos y, más que discrepar, sus reflexiones son una suscripción de lo ya dicho por Sergio Fernández, Guillermo Sheridan, José Emilio Pacheco, Allen W. Phillips y Octavio Paz, entre otros. Arturo Alvar nos propone un ejercicio de tintes sociológicos en el que el poema evade, con su propia fuerza poética, los intentos de hacer de él un monumento. Quien esto escribe, resalta la síntesis poética con la que, de modo acrobático, resuelve el poeta su percepción de la dualidad femenina que le toca vivir en carne y en la carne del espíritu. La que abre la tienda a las seis de la mañana y la que a esas mismas horas concluye sus amores mercantiles. En ambas se sintetiza la Patria suave.

Guadalupe Ríos de la Torre, exégeta de esos años, nos actualiza acerca del papel que la moral dominante y su economía asignaba a mujeres y hombres. Vemos un entorno en el que el poeta privilegia la mujer que habita el espacio privado, mientras que el espacio público, desde el que el poeta canta, reafirma en su poema tal condición femenina. Tomás Bernal, por su lado, contempla “La suave Patria” como un instrumento del que el Estado se vale para unir su pasado y su presente, y para consolidar la hegemonía cultural que pretende y consigue.

Gloria Ito capta un poema desde las ecuaciones sutiles de un Deleuze y Guattari, que concibe un espacio de comprensión en fuga que transita entre en un siglo y otro (el xix y el xx), en sus hábitos y en su modo de comprender su realidad y que el poema condensa. Enrique López Aguilar concluye este breviarío conceptual con un texto que enfoca sus indagatorias poéticas en las exquisiteces de un poema de Jorge Luis Borges y en otro del poeta mexicano, con el que, sin duda, el argentino sentía una mayor empatía literaria, Ramón López Velarde. Los poemas contrastados, por sus nostálgicas implícitas de un retorno improbable, son “Adrogué”, del primero, y “El retorno maléfico”, del autor de *Zozobra*.

La aventura quirúrgica de fervoroso análisis continúa, ya no con el poeta jerezano, sino con lo que en la publicación hemos denominado sus “Variaciones”. La muerte tan siempre presente y tan inesperada, a pesar de sus múltiples anuncios, nos trajo la desaparición mortal de un gran poeta, Enrique González Rojo Arthur (1928-2021), además de filósofo, activista político y maestro de diversas generaciones. Iniciamos esta sección con una evocación de su vida (en muchos sentidos ejemplar) y obra. La relación inicia con unos apuntes del quien escribe. El oficio del poeta y la poesía como oficio y destino. El signo finito que se atreve a cifrar el infinito.

Myriam Rudoy C. nos propone un ejercicio meticuloso y didáctico, primero con una semblanza del escritor y, luego, con un atento seguimiento de las claves de uno de los libros del poeta y sus referencias griegas, plenas de armonías y complicidades, guiños de ojo para

un lector en ciernes. Arturo Álvar recupera la épica sordina de sus encuentros con González Rojo Arthur, el que su poeticismo no era una vanguardia, sino su crítica. Un pensador que creía, más que en la inspiración o la musa, en el duro trabajo de una lógica poética. El examen de Enrique González Rojo Arthur concluye con unas líneas pleno de fervor de Andrés Cisnegro, discípulo del poeta y promotor de su obra, a quien mira como un creador de modelos híbridos, como sus novelemas, repasa a un autor que supo tomar a la filosofía y a la poesía como las armas de su pensamiento militante.

Hecho el homenaje, a modo de duelo, el número 56 de la revista propone una miscelánea literaria de ensayos. Enrique López Aguilar, aficionado a los juegos rayuelanos de Julio Cortázar, nos propone una simpática revisión de una ortografía para hablantes y, ya entrados en materia, nos convence de la simetría de la ortografía y la ortopedia. Ana Benítez nos confía los avatares de Salvador Elizondo en su búsqueda del tiempo perdido a través de la autobiografía. *Elsinore* es una de esas propuestas que iniciara el escritor con su *Autobiografía precoz*. Este viaje concluye con otro viaje, el que nos propone Felipe Sánchez Reyes a partir de la jocosidad de una novela de Emilio Carballido que comienza en Buena Vista y concluye en Monterrey. Asimismo, este viaje concluye de la Patria de López Velarde a la de Carballido.

RAMÓN LÓPEZ VELARDE



Imagen: Ariadna Lozano Montes de Oca

Moneda y ruleta: sobre los contrastes de “La suave Patria”

ALINA DADAEVA | ESCRITORA Y TRADUCTORA INDEPENDIENTE

Resumen

Ramón López Velarde es un poeta de dualidades, “duplicidades psicológicas” e incesantes conflictos interiores. El presente ensayo analiza distintos contrastes y contraposiciones que conforman “La suave Patria”, la obra más emblemática del poeta. La autora ofrece su interpretación de varias imágenes claves del poema, entre ellos, la alusión histórica a los chuanes, el símbolo del higo de San Felipe de Jesús y la metáfora de las aves muertas “que hablan nuestro mismo idioma”.

Abstract

Ramón López Velarde is a poet of dualities, “psychological duplicities” and incessant internal conflicts. The essay analyzes different contrasts that constitute “La suave Patria”, the poet’s most emblematic work. The author offers her interpretation of several key images of the poem, among them, the historical allusion to the Chuanes; the symbol of San Felipe de Jesús’ fig and the metaphor of the dead birds “that speak our language”.

Palabras clave: Ramón López Velarde, “La suave Patria”, contraste, dualidad, romanticismo, martirio, eros, hermenéutica.

Keywords: Ramón López Velarde, “La suave Patria”, contrast, duality, romanticism, martyrdom, eros, hermeneutic.

Para citar este artículo: Dadaeva, Alina, “Moneda y ruleta: sobre los contrastes de ‘La suave Patria’”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 56, semestre I, enero-junio de 2021, UAM Azcapotzalco, pp. 29-38.

Proemio

En una carta a su padre, escrita en 1908, Ramón López Velarde confiesa: “Participo de las dobles tendencias morales del siglo actual; junto a la inclinación al pecado, experimento a las veces éxtasis de santo. Creo que Dios le dio al hombre, para confundirlo, esta duplicidad psicológica”¹.

Las “duplicidades psicológicas” fundamentan la poesía de López Velarde. Los primeros en destacarlas en la obra del poeta fueron los Contemporáneos. En 1931, Bernardo Ortiz de Montellano así describió las dicotomías lopezvelardianas:

Sensibilidad erótica y católica, su sobresalto de niño sorprendido en el pecado, consciente y temeroso entre el juicio de sus sentidos y el juicio final, pagano y creyente –antinomía que por razón histórica existe en nuestro pueblo– religioso de los aspectos externos sensuales, del catolicismo; ojos de acólito, azorado entre los riesgos furtivos de una ciudad de pasiones que atormentan su corazón intacto de provincia².

¹ Citado por Guillermo Sheridan, “Pórtico: la poesía de Ramón López Velarde”, en *Un corazón adicto. La vida de Ramón López Velarde y otros ensayos afines*. México: Tusquets Editores, 2002. Recuperado el 3 de junio de 2021, de <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/portico-la-poesia-de-ramon-lopez-velarde/>>.

² Bernardo Ortiz de Montellano, “Esquema de la literatura mexicana moderna”, en Marco Antonio Campos (comp.), *Ramón López Velarde visto por los contemporáneos*. México: Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde”, 2008, p. 61.

Cuatro años después, Xavier Villaurrutia publica su famoso ensayo –que en gran parte marcó la pauta para el pensamiento crítico entorno a la obra del gran jerezano– donde lo declara poeta de dualidades, “claroscuro misterioso”, en cuya obra dan la cita “Cielo y tierra, virtud y pecado, ángel y demonio”, que “se abrazan en una lucha incesante”, “un conflicto que se nutre de sí mismo”³.

Ramón López Velarde percibe el mundo a través de la “profunda antítesis”⁴: concibe el goce a través de la pena, el “maléfico” presente, a través del dichoso pasado, el fervor católico, a través del pecado, cuyas flores huelen más fuerte colocadas al lado de las “místicas violetas” de un devocionario⁵. Esta “simetría”⁶, inherente no sólo a sus poemas amorosos, no se reduce únicamente a lo moral, al eterno conflicto entre el espíritu y la carne, lo religioso y lo erótico, que desde los remotos tiempos cristianos oscilan entre la atracción y la repulsión. El objetivo principal de este ensayo es analizar las diversas manifestaciones del carácter

³ *Ibid.*, Xavier Villaurrutia, “Ramón López Velarde”, pp. 70-76.

⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁵ Paráfrasis de los poemas “En las tinieblas húmedas...” (“Me das al mismo tiempo una pena y un goce”), “El retorno maléfico”, “A la gracia primitiva de las aldeanas” (“Hambre y sed padezco: Siempre me he negado / a satisfacerlas en los turbadores / gozos de ciudades –flores de pecado–”), “Flor temprana” (“te aspiraré con gozo temerario / como se aspira en un devocionario / un perfume de místicas violetas”). Ramón López Velarde, en *Obras*, José Luis Martínez (comp.). México: Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 147, 206, 144, 118.

⁶ Ramón López Velarde, “Gavota” (Yo reconozco mi osadía / de haber vivido profesando / la moral de la simetría), en *op. cit.*, p. 246.

antitético de “La suave Patria”, que a la manera de un edificio gótico, demuestra un ejemplar equilibrio de contrafuerzas, un complejo sistema de contrastes.

Remar contra la corriente: ¿una oda antirromántica?

La poética de Ramón López Velarde, con su naturaleza dual y sus motivos mortuorios, el culto de la juventud y la nostalgia por el edén perdido, sin duda pertenece al paradigma del romanticismo, cuya estética por mucho rebasó su marco histórico. No obstante, “La suave Patria”, que por sus características formales: actitud apostrófica, el motivo de admiración, imperativos y epítetos elevados, se asemeja al género de oda, conceptualmente difiere de la patriótica oda romántica con su fuerte inclinación por lo cívico y lo heroico. Las patrias de los poetas franceses, presididos por Víctor Hugo, abundaban de grandes nombres y grandes acontecimientos. En cambio, López Velarde, el poeta que “aborrecía los tambores y las trompetas”⁷, desde los primeros versos de su poema advierte al lector sobre la naturaleza íntima y ligera de su canto que contrasta con la pesada estética revolucionaria. La suave Patria, “una patria no histórica ni política” se descubre no a través de las grandiosas glorias sobre porfiristas, “españoles, yanquis y franceses”, sino a través de las “sensa-

ciones y reflexiones diarias”⁸. El poeta de la Revolución niega cantar la Revolución, prefiere navegar por las olas civiles con “los remos que no pesan”, huye de la solemnidad, “libertad, igualdad, fraternidad” y otros conceptos romanos, de los cuales, por ejemplo, no escapa en su oda “A la Patria” (1910) Leopoldo Lugones, poeta predilecto de López Velarde. La alusión a los chuanes, los campesinos contrarrevolucionarios de Bretaña, Main y la Normandía que se opusieron a la Primera República Francesa, en un poema sobre la tierra mexicana toma por sorpresa al lector. Martha L. Canfield atribuye esa imagen al afecto del poeta por las patrias chicas:

...la impresión de que un estado autoritario quiere homogeneizar su territorio haciendo olvidar a cada región lo que ella tiene de particular y distinto, estimulaban seguramente la simpatía del mexicano por sus predecesores normando y provenzal. [...] Y aunque no existe una *nacionalidad zacatecana*, él sentía su provincia como una realidad diferenciada del resto de México y sometida al arbitrio de una capital que despreciaba.⁹

Sin embargo, esta alusión histórica no sólo acentúa una vez más la inclinación lopez-velardiana por la provincia, sino determina, desde mi punto de vista, la óptica del poema. Honoré de Balzac en la novela *Les*

⁷ Octavio Paz, *Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*. México, Joaquín Mortiz, 1965. Recuperado el 5 de junio de 2020, de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-camino-de-la-pasion-ramon-lopez-velarde/html/ca6aa560-59d4-11e0-8928-00163ebf5e63_3.html>.

⁸ Ramón López Velarde, “Novedad de la Patria”, *op. cit.*, p. 282.

⁹ Martha L. Canfield, *Provincia inmutable. Estudios sobre la poesía de Ramón López Velarde* (2da edición). México: La Otra, 2015, p. 153. Primera edición: Firenze, D’Anna, 1981.

Chouans (1829)¹⁰, describe a los chuanes como campesinos salvajes, agrestes, de una melena larga, con un rosario sobre el pecho y una vestimenta de piel de cabra que los hacía parecer a los antiguos galos. El contraste entre los silvestres campesinos y los civilizados republicanos es fuerte. La patria de López Velarde, una patria agrícola (maíz, trigo, ajonjolí, chíca, tabaco, paja) y agresiva (obús, secuestro, tiros de policía), es definitivamente más cercana a los chuanes que a los uniformes azules. Para los románticos revolucionarios, la patria es un monumento en representación de ideales, batallas y hombres ilustres. Para los rebeldes “que reman la Mancha con fusiles”, la patria es “un campo de cultivo, con franjas del centeno dorado y el trigo sarraceno de color rojizo”, donde “las gavillas se asemejan a los fusiles parados”¹¹. Es importante señalar que la historia de los chuanes no haya terminado en el año 1800 cuando la sublevación fue reprimida. Posteriormente, los “galos de Bretaña” se rebelaron de nuevo contra Napoleón, que, dentro de este paradigma metafórico, es equiparable al otro emperador declarado: Julio César. A este último, López Velarde contrapone a Cuauhtémoc, el hombre que representa al país

no por la gloria, sino por la derrota, y cuya cabeza desnuda, privada de sus atributos imperiales, es el símbolo –cristiano por su naturaleza– de la mayor humillación. Definiéndolo como “único héroe a la altura del arte”, el poeta parece desafiar toda la tradición europea, clásica y romántica, cuyos héroes “a la altura del arte” más constantes han sido César y Napoleón. A diferencia de estos “padres del pueblo” –un título alitisonante y público–, López Velarde nombra a Cuauhtémoc de una manera personal y entrañable: “joven abuelo”, enfatizando de esa manera un parentesco íntimo y familiar.

Dos caras de la moneda: los sonoros milagros de la Patria

La imagen de la moneda aparece varias veces en el poema. Su respectivo campo semántico conforma las palabras “oro”, “centavos”, “plata”, “alcancia”, “ruleta”, “moneda”, “sota-moza”, “lotería”. Las minas de la suave Patria se asemejan al “Palacio de Rey de Oros”, el barro “suena a plata”¹², la cabe-

¹⁰ En 1834, la segunda edición de la novela fue publicada como *Les Chouans ou La Bretagne en 1799* [Los Chuanes o Bretaña en el 1799]. Bajo este título se conoce en algunos países.

¹¹ Honoré de Balzac, *Les Chouans ou La Bretagne en 1799* [Los Chuanes o Bretaña en el 1799]. Lausanne: Éditions Rencontre, 1968. Recuperado del: Québec, Canadá: La Bibliothèque électronique du Québec, recuperado el 3 de junio, de <<https://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac-62.pdf>>. La traducción al español es mía.

¹² Hay dos interpretaciones distintas de esta imagen. Fortino Ibarra de Anda indica que el barro que suena a plata se refiere a las minas norteñas en las cuales queda como desperdicio mucha tierra que todavía tiene plata. A. W. Phillips basa su interpretación en el testimonio de Enrique Fernández Ledesma que cuenta que López Velarde un día quedó impresionado por una campanilla indígena de barro negro que simulaba una mujer de amplia falda y producía un sonido metálico; la imagen por lo tanto alude a esta campana. La interpretación de Ibarra me parece más afortunada, puesto que da justicia también a la metáfora de la tierra como “alcancia”. (Fortino Ibarra de Anda, *López Velarde y su “Suave Patria*, Monterrey: “Vida Universitaria”, VI, núm. 271, 30 de mayo de 1956, pp. 7-10; A. W. Phillips, *Ramón*

za desnuda de Cuauhtémoc –que en este contexto también se convierte en el mítico guardián de los tesoros que esconde la tierra– se compara con la moneda, el símbolo del valor nacional por excelencia.

En la séptima estrofa, donde por primera vez aparece la bendita provincia con su iglesia y el “reloj en vela” que en la obra de López Velarde suele solemnizar “momentos de dicha”¹³, las campanadas eclesíásticas caen “como centavos”. Cabe preguntarse ¿a dónde han de caer los centavos para imitar el tintineo de las campanas?¹⁴ En mi opinión, los centavos, con un ritmo constante y el sonido metálico apropiado, pueden caer solamente a la taza de un mendigo –sentado acaso en el atrio de la iglesia– o a una caja de donaciones. En este caso, las campanadas y las monedas no sólo se asemejan fonéticamente, sino se profundizan mutuamente, convirtiéndose en un doble símbolo de la compasión y misericordia: divina y humana.

Pero la misericordia de unos no se manifiesta sino a través de la “sonora miseria” de otros. En una tierra, cuyas oscuras vísceras están llenas de oro y de plata, es más notoria la penuria de aquellos que viven “al

día” y “de milagros”. La patria que vive de milagros es una patria pobre, condenada al hambre. Es una patria de atroces contrastes. Un milagro de por sí puede existir sólo a través del contraste. Para cada afortunado boleto de lotería hay millones de ilusiones perdidas. Si el trueno en sus brincos apasionados casi siempre trae la lluvia fertilizante, la ruleta de la vida casi siempre deja sin nada a aquel que la juega. A costa de un milagro, algunos pierden incluso la vida como sucede con San Felipe de Jesús, el primer santo de México martirizado en Japón. La leyenda cuenta que de pequeño el franciscano fue demasiado desobediente, y una vieja sirvienta predijo que el niño cambiaría cuando en su jardín familiar reverdeciera una higuera seca. El día de su muerte, sucedió el milagro y la higuera reverdeció.

San Felipe de Jesús es el segundo personaje mexicano después de Cuauhtémoc que figura en el poema. No es casualidad que en el borrador de “La suave Patria”¹⁵, los dos aparecen juntos: “Te [espacio vacío –nota de la autora] el Emperador / y un hijo San Felipe de Jesús”. Ambos sufrieron un suplicio, ambos de una manera simbólica están relacionados con la tierra, ambos difícilmente encajan en la categoría de “hombres ilustres”. El regalo que San Felipe de Jesús trae a la patria en la versión final del poema es un higo. Pero no olvidemos –puesto que no lo pudo haber olvidado el católico devoto y el ex-seminarista Ramón López Velarde– que la hi-

López Velarde, *el poeta y el prosista*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, 1962, pp. 188-189; citado por Martha L. Canfield, *op. cit.*, pp. 161).

¹³ Ramón López Velarde, “Las horas” (ensayo), *op. cit.*, p. 393.

¹⁴ Martha L. Canfield interpreta esta imagen de la siguiente manera: “El reloj está en vela y cada campanada es un centavo: aquí el tiempo se capitaliza, no se pierde como en la ciudad. También el tiempo es oro en la provincia”; (Martha L. Canfield, *op. cit.*, 156).

¹⁵ Véanse Ramón López Velarde, *op. cit.*, p. 53.

guera estéril en la Biblia simboliza el pueblo judío. Por analogía, la higuera seca de San Felipe de Jesús podría representar el pueblo mexicano; y el higo, su resurrección y redención. Los grandes milagros nunca suceden sino a través del martirio.

El don de la muerte: Eros y Thánatos

La suave Patria ofrece a sus hijos, grandes y pequeños, una serie de generosas dádivas: notas (de las canciones de cuna), aguinaldo de juguetería, un paraíso de compotas, los manjares de una oscura alacena. El subsuelo les concede el dichoso oro y el diabólico petróleo. El cielo, el apaciguante relámpago verde de los loros y el frenético trueno. La tierra, el maíz y el pan (el don divino, el símbolo bíblico de la vida) y el sepulcro, asilo para la muerte. La tierra por lo tanto une dos opuestos del poema: lo libidinal y lo mortuorio.

El tema libidinal se desarrolla a través de dos figuras femeninas: la madre y la amante. Ambas son fecundas. La Patria-madre —la Matria en definición de Martha L. Canfield¹⁶— con su "vientre de coco" (que parece a un útero, blando, puro, lleno de un líquido amniótico vivificante) no sólo envuelve a sus hijos en la "música más honda", sino perpetuamente produce la vida: "hierbas que dan semilla, y árboles frutales que den fruto, según su género", como indica el libro de Génesis. La Patria-amante, encarnada en una joven pueblerina, que se "regala

toda entera" con su aroma embriagante y "labios carnosos de rompopo", también figura como portadora de semillas (contenedoras de vida): primero, aparece con ajonjolí sobre la "lengua de amor"; luego, como "vendedora de chía" a quien el personaje lírico quiere raptar sobre un garañón, caballo semental.

El tema tanatológico en el contexto amoroso y erótico es común en la obra de López Velarde, lo que reafirma su pertinencia a la tradición romántica y baudeleriana, donde esa dualidad llegó a su apogeo. Como indica Octavio Paz, la fascinación de la carne para el poeta siempre es la fascinación ante la muerte:

Con demasiada frecuencia se repite que López Velarde es el "poeta del erotismo y de la muerte". La fórmula es demasiado vaga. Si su amor es fúnebre y en cada cuerpo abraza un esqueleto, lo contrario también es verdad: la muerte es erótica. Ante ella siente la misma turbación que frente a una mujer. Aunque la teme, no aparta los ojos de su figura. Afirmar que está enamorado de la muerte sería, además de excesivo, decir una simpleza. Por lo demás, en cierto sentido todos lo estamos —con la misma atracción inconsciente que sentimos hacia la madre y la tierra. La muerte es uno de los centros de gravitación del hombre¹⁷.

Desde los versos dedicados a la prima Águeda hasta el enigmático poema "El sueño de los guantes negros" los atributos mortuorios se presentan en la poesía de

¹⁶ Martha L. Canfield, *op. cit.*, p. 39.

¹⁷ Octavio Paz, *op. cit.*

López Velarde como emblemas del deseo (en el "Sueño" casi vislumbramos un acto sexual entre dos esqueletos). En "La suave Patria", tres escenas se destacan por el motivo erótico-mortuorio. En la primera, el ardiente trueno en su "ida y venida" fecunda la tierra labrantía con una deleitosa y frenética lluvia, mientras que los esqueletos copulan bajo la tierra. La segunda escena ocurre justo después del pasional secuestro de la vendedora de chía. Allí, donde deberíamos sorprender una escena erótica, se abren las *entrañas* de la Patria que "no niega un asilo" para la ave muerta. La amante otra vez se convierte en la tierra, las *entrañas* donde se iba a gestar la vida, ahora abrigan la muerte.

La imagen de las aves muertas que "hablan nuestro mismo idioma" es una de las más enigmáticas del poema. El ave es un símbolo recurrente y polisémico en la poesía de López Velarde. Tan sólo en "La suave Patria" pajarera se mencionan seis ditintos tipos de aves (cabe mencionar que los chuanes, con los que tanto simpatizaba el poeta, para comunicarse entre sí imitaban el grito de pájaros). Martha L. Canfield señala que en el poema, las aves representan "el patrimonio espiritual de la mujer-patria" y "las ilusiones con las que ella lo estimula"¹⁸: la juventud que entierra a las aves está dando sepultura a sí misma, a sus propios sueños. Por otro lado, las aves simbolizan a las pueblerinas lopezvelardianas¹⁹ y por lo tanto, a la patria misma. Desde esta perspectiva, la escena del sepulcro

de las aves abre el tema de la muerte de la provincia mexicana, el perecer de su "anima y estilo". En esta estrofa (No. 30) por tercera vez surge el motivo erótico-mortuorio, puesto que la patria moribunda se compara con las cantadoras de la feria, de pecho "bravío" y camisa "empitonada", que provocan la lujuria en aquellos que las miran. Las cantadoras que van muriendo, junto con otras costumbres de la provincia mexicana, son entonces las mismas aves que hablan nuestro idioma, destinadas a desaparición en las *entrañas* de la patria.

La escena del sepulcro, sin embargo, no me parece indudablemente pesimista, pues la tierra desde los tiempos antiguos simbolizaba fuerzas concurrentes: la vida y la muerte, la muerte y el renacimiento ("...la muerte es una potencia dual. Es enfermedad, descomposición, extinción y renacer"²⁰). El cadáver de aves "hecho poma" alude a un cuerpo suave, ablandado, que ya empieza a pudrirse. Empero, la poma cae a la tierra para revelar, a través de la descomposición corporal, su semilla, y brotar de nuevo. La semilla por su parte, como dice el antiguo proverbio, también necesita morir para germinar (diría que las aves en un cadáver "hecho poma" se asemejan a las semillas). Para que una higuera reverdezca, San Felipe de Jesús debe ser martirizado. El don más valioso que una patria puede otorgar a sus hijos es el don de la muerte. El milagro más grande que ha conocido la humanidad cristiana es el milagro de la resurrección.

¹⁸ Martha L. Canfield, *op. cit.*, p. 163.

¹⁹ *Ibid.*, p. 141.

²⁰ Octavio Paz, *op. cit.*

Dialéctica lopezvelardiana: la unidad y la lucha de los contrarios

Hasta ahora, hemos recorrido sólo aquellos de los contrastes que no están en la superficie del poema y requieren un esfuerzo hermenéutico. Acudamos ahora a las dualidades que saltan a la vista desde la primera lectura. El Niño Dios (que es más representativo para la provincia mexicana que el adulto Jesús) afrenta al diablo, y junto con ellos, el caballo se antepone al automóvil, lo vivo, a lo maquinario; lo dorado (establo, paja), a lo negro (petróleo); la melancólica lentitud (de la provincia), a la implacable velocidad (de la capital); y por fin, la misma dichosa provincia, a la despiadada capital. Al nopal (la representación de lo indígena) se inclina el rosal (la representación de lo español): ambos son plantas con espinas. Un territorio mutilado (un cuerpo desmembrado, martirizado) se viste, como si nada le hubiera pasado, "de percal y de abalorio". Lo grande se percibe a través de lo pequeño: la inmensidad de la tierra se revela en contraste con el tren que desde la altura se asemeja a "aguinaldo de juguetería" y con el Palacio Nacional parecido al niño con estatura de dedal. El tórrido secuestro de la vendedora de chía no sucede sino en la cuaresma, el período de la abstinencia carnal. Incluso la rana asustada por la "pólvora de juegos de artificio", un animal terrestre, pesado y "feo", se contrasta, en cierto sentido, con los bellos y ligeros fuegos del cielo nocturno.

La idealización de la tierra natal es ajena a López Velarde. La afirmación laudato-

ria de la tercera estrofa contiene a la vez una implícita negación: La patria es impecable y diamantina para el poeta, a pesar de que *no es* ni diamantina ni impecable (pues los contrastes lopezvelardianos demuestran claramente que la patria es una pera pecosa²¹). Al mismo tiempo, el poeta está lejos de juzgar a la patria por sus pecas: éstas conforman su singularidad, su naturaleza ambigua. La relación entre el poeta y su Tierra Madre no es una relación de amor y odio. López Velarde no pertenece a la estirpe de aquellos moralistas que ponen "frenos para la ética" y, como Tartufo, "tapan el pecho de Dorina"²². Incluso la "ojerosa y pintada" cortesana, en cuya mano los centavos caen

²¹ Me permito esta metáfora, poco esperada en un texto académico, por varias razones. En el ensayo "La fealdad conquistadora", López Velarde dice que percibe a la Patria "no como un mapa ni como una mitología vandálica, sino como la cesta de frutos efectivos". La fruta en la obra del poeta también simboliza la sensualidad femenina, atribuida a la suave Patria: "Dormir en paz se puede sobre sus castos senos /de nieves, que beatos se hinchan como frutas" ("Ella"); "hasta las doce horas de mis días de amor / serán los doce frutos del Espíritu Santo", ("Alejandrinos Eclesiásticos"), (Ramón López Velarde, *op. cit.*, pp. 120, 472). La pera, una fruta suave, jugosa y sensual debido a sus formas, alude aquí a la historia que cuenta en su ensayo Xavier Villaurrutia: cuando el futuro Contemporáneo pidió a López Velarde su opinión sobre los poemas del joven poeta, el verso subrayado por el "maestro" fue "Bruñe cada racimo, cada pera pecosa". "En efecto, dijo López Velarde, el sol bruñe, ésa es la palabra. [...] Eso es: las peras son pecosas", (Xavier Villaurrutia, *op. cit.*, p. 68).

²² En el ensayo "La Guerra", López Velarde crítica al Kaiser alemán por su deseo, moralista e hipócrita, de pelear "contra las culturas que se califican de decadentes"; (Ramón López Velarde, "La Guerra", en *op. cit.*, pp. 475-477).

sin ninguna misericordia (otro contraste con la provincia de las benévolas campanadas) no le provoca repulsión a López Velarde. La prostituta no es la personificación de la Capital, sino el símbolo de aquello que la Capital puede hacer con una mujer. El “vicio ambulante” de la Avenida Madero atrae al poeta no sólo por su inclinación al pecado. El pecado y la santidad son, al fin y al cabo, dos extremos del mismo segmento. “Ella supo del mal y del mal se elevó con la misma graciosa seguridad con que las aves heridas en la maleza vuelan un día, libres del dolor y de los breñales inclementes. Por esto es humana y fraternal y comprende nuestras flaquezas”²³, dice López Velarde en el ensayo “Magdalena”. La patria que sabe del bien y del mal es una patria humana, una patria *suave* no cubierta por la armadura de los ideales. Con razón el poeta la pide ser “igual y fiel a su espejo”, a su “sediente voz” y “pupilas de abandono”: si la patria se cambia, perderá su idiosincrasia, será otra patria, una patria ajena.

Conclusión

La patria de Ramón López Velarde es una patria de contrastes que conforman su individualidad. Oponiéndose a la retórica tradicional de un poema patriótico, un elogio a “una patria pomposa, multimillonaria, honorable en el presente y epopéyica en el pasado”²⁴, López Velarde retrata

²³ Ramón López Velarde, “Magdalena” (ensayo), *op. cit.*, p. 403.

²⁴ Ramón López Velarde, “Novedad de la Patria”, *op. cit.*, p. 282.

una Patria “íntima”, sensual, ambigua; un país no de los héroes, sino de los mártires; una tierra rica poblada por los pobres y los caídos; marcada por la muerte y destinada a la resurrección.

Afirmando que el canto a la patria mexicana no cabe en el molde de una oda europea, el poeta escribe en el ensayo “Melodía criolla”: “No son estas canciones de Ronsard. Ni requiere harta conciencia para declararlo. En cambio, se necesita un corazón vigilante para no olvidar que esta lánguida atmósfera nos nutrió y que este pesimismo acompasado mecía, en la heredad, los festones de la hiedra”²⁵.

Así es “La suave Patria” de López Velarde: una melodía criolla, la heredad de la “profunda antítesis” y de la “profunda síntesis”, nacida efectivamente “de un conflicto que se nutre de sí mismo”, consagrada por su naturaleza mestiza a unir siempre los extremos de su propia inmensidad.

Bibliografía

- Balzac, Honoré de. *Les Chouans ou La Bretagne en 1799* [Los Chuanes o Bretaña en el 1799]. Lausanne: Éditions Rencontre, 1968. Recuperado el 3 de junio, del: Québec, Canadá: La Bibliothèque électronique du Québec, <<http://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac-62.pdf>>.
- Canfield, Martha L. *Provincia inmutable. Estudios sobre la poesía de Ramón López Velarde* (2da edición). México: La Otra, 2015.

²⁵ Ramón López Velarde, “Melodía criolla” (ensayo), *op. cit.*, p. 480.

López Velarde, Ramón. *Obras*. José Luis Martínez (comp.). México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

Marco Antonio Campos (comp.). *Ramón López Velarde visto por los contemporáneos*. México: Instituto Zacatecano de Cultura "Ramón López Velarde", 2008.

Paz, Octavio. *Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*. México, Joaquín Mortiz, 1965. Recuperado el 5 de junio de 2020 de

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-camino-de-la-pasion-ramon-lopez-velarde/html/ca6aa560-59d4-11e0-8928-00163ebf5e63_3.html.

Sheridan, Guillermo. "Pórtico: la poesía de Ramón López Velarde", en *Un corazón adicto. La vida de Ramón López Velarde y otros ensayos afines*. México: Tusquets Editores, 2002. Recuperado el 3 de junio de 2021 de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/portico-la-poesia-de-ramon-lopez-velarde/>.

López Velarde y la patria

VICENTE FRANCISCO TORRES | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

El presente texto es un acercamiento celebratorio a la poesía de Ramón López Velarde; reflexiona también sobre una parte de su trabajo ensayístico. Más que cuestionar las afirmaciones que se han hecho sobre este poeta, las identifica y las suscribe.

Abstract

This text is a celebratory approach to the poetry of Ramón López Velarde; He also reflects on a part of his essay work. Rather than questioning the claims that have been made about this poet, he identifies and subscribes to them.

Palabras clave: Patria, nacionalismo, tropos, hedonismo, modernismo, vanguardia poética.

Keywords: Homeland, nationalism, tropes, hedonism, modernism, poetic avant-garde.

Para citar este artículo: Torres, Vicente Francisco, "López Velarde y la patria", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 56, semestre I, enero-junio de 2021, UAM Azcapotzalco, pp. 39-48.

*En la patria late el ritmo de la Virgen,
es decir, de la divinidad.*

Sergio Fernández

1

A principios de este 2021 empezaron a aparecer en la prensa artículos sobre Ramón López Velarde (1888-1921) que tenían la intención beligerante y oracular de advertir que el poeta zacatecano sería usado para

justificar el patriotismo del presente sexenio. Aprovechaban, de paso, para aconsejar algunas interpretaciones y apreciaciones.

Es evidente que esos guardianes de la verdad poética han sido afectados, en mayor o menor medida, por el gobierno actual, y aprovechan cualquier ocasión para ponerle piedras en el camino. Todos los que tenemos una vida cómoda hemos sido afectados por sus decisiones, pero no todos comprenden que el dinero se distribuya más equitativamente y que la justeza presupuestaria no se opone a la realización de una labor artística. Allí están Roberto Arlt, François Villon o José Revueltas para probarlo, aunque sé que los detractores podrán acumular listas más amplias de autores para quienes el bienestar fue determinante en su labor creativa. No hay peor sordo que el que no quiere oír...

Esto deriva de las diversas ideas que se han mantenido de la patria (con conquistadores o sin ellos, con Chiapas y sin Chiapas, con grupos precolombinos y sin ellos, patria o nación, etcétera)¹. Lo que quiere evitarse es la identificación de la patria con los intereses que defiende el gobierno de hoy —como antes lo hicieron los de ayer— dadas las cosas que el vocablo concita y que son peligrosas para quienes no desean cambios en el estado del país. Porque el concepto de patria se ha vinculado al amor maternal y al terruño, mismos que, según dice el Himno nacional, han de defenderse hasta con la vida. No obstante, las siguientes cuartillas

¹ Alfredo Ávila Rueda y Jesús Hernández Jaimés, "Qué es la patria. Visiones a través de la historia", en *Relatos e Historias en México*, año IX, número 97, México: Editorial Raíces, septiembre de 2016, pp. 40-57.

hablan sobre la poesía de Ramón López Velarde en general y sobre "La suave patria" en particular. Son una especie de recordatorio que suscribe lo dicho por Sergio Fernández, Guillermo Sheridan, José Emilio Pacheco, Allen W. Phillips y Octavio Paz, entre otros.

Afortunadamente existen las 877 apretadas páginas que José Luis Martínez entregó en *Ramón López Velarde. Obras* (Biblioteca Americana) FCE, 1971. Allí compila los libros que el artista publicó en vida —*La sangre devota* (1916) y *Zozobra* (1919)—, más los dos que el vate dejó listos —*El son del corazón* (1932) que incluye la "Suave patria", misma que el poeta terminó al final de sus días, y *El minuterero* (1923)—. A esto hemos de agregar los volúmenes preparados por estudiosos y amantes de su obra, como *Primeras poesías* (1905-1912) y diversas crónicas y artículos. Tan puntual es la edición de José Luis Martínez que comenta uno por uno los textos e incluye los más célebres artículos y poemas que se publicaron a propósito de la aparición de cada libro. Huelga decir que hay abundancia de citas tomadas de los más célebres ensayos sobre el poeta y multitud de notas rescatadas de artículos y periódicos imposibles de conseguir por el lector no especializado.

En el meticuloso trabajo de José Luis Martínez a menudo surge *Las fuentes de Fuensanta* (1947), de Luis Noyola Vázquez, y caí en la cuenta de que este investigador y poeta había sido mi maestro de Literatura en la Escuela Nacional Preparatoria, mejor conocida como Colegio de San Ildefonso. Era un hombre moreno y alto, grueso de carnes y con el pelo ondulado. A menudo lo encontraba en los pasillos, conversando con

Andrés Henestrosa y José Gaos. A pesar de la convivencia que había tenido con las grandes figuras de la poesía (Enrique González Martínez prologó el libro citado), nunca habló de su vida literaria. En sus clases nos leía novelas como *Los de abajo*, de Mariano Azuela; no era un gran profesor, pero sus lecturas eran gratas porque, hoy lo sé, fue un orador notable.

2

A Ramón López Velarde le tocó vivir la violencia revolucionaria iniciada en 1910 y, mientras los miembros del Ateneo de la Juventud plantearon el estudio del nacionalismo para definir lo que era nuestro país, López Velarde, sin estar vinculado a ellos, en su obra celebró las bondades de la provincia y de todo lo mexicano que vemos en “La suave patria”, su gran poema que preparó a raíz de las conmemoraciones del centenario de la consumación de la Independencia y de la caída de Tenochtitlan (1521).

En los múltiples ensayos y poemas que se han escrito a propósito de la obra poética del autor aparece la celebración de la vida provinciana. Este es el objetivo primordial de su primer libro, cuyo título es elocuente: *La sangre devota*, de profundas resonancias religiosas y conventuales. Sus años en el seminario dejaron profunda huella mística que moderaba su perenne sensualidad. Frecuentó el sexo mercenario pero idealizó a las mujeres devotas. Su vida y su obra muestran esa tensión a lo largo de su corta vida que apenas llegó a los 33 años de edad. Al parecer, murió por complicaciones asociadas a la sífilis, tal como sugieren

Guillermo Sheridan² y Marco Antonio Campos³. Luis Noyola Vázquez, en *Las fuentes de Fuensanta*, dice sobre la proclividad erótica del poeta: “su deseabilidad erótica era continua, tanto que no se iba día sin sacrificar a Cipris y Afrodita; y Pedro de Alba remata: nunca negó sus debilidades, y aun los amores mercenarios los rodeaba de entrañable fuerza⁴.”

Si el amor por su terruño y la nostalgia de la infancia no fueran suficientes, para explicar sus intereses, Antonio Castro Leal puntualiza esta raigambre:

La primera influencia, a mi parecer determinante y decisiva, en la obra del poeta López Velarde es la del poeta laguense Francisco González de León (1862-1945), de quien supo, según cuenta en su artículo “El capellán”, por el padre Mireles [...] González León publicó en Lagos de Moreno otro libro, *Maquetas* (1908), colección de versos sobre lo que habría de ser desde entonces su dominio indiscutible: la vida provinciana, su tranquilo y reducido escenario, sus apacibles personajes, sus vicisitudes sentimentales y sus inocentes placeres. Esa influencia se hizo sentir tanto sobre la visión como sobre la técnica de López Velarde. Le enseñó a ver la provincia como material artístico, a sentirla en sus perfiles literarios, y le suministró al mismo tiempo

² Guillermo Sheridan, “Sobre la muerte de López Velarde”, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

³ Marco Antonio Campos, *El tigre incendiado. Ensayos sobre Ramón López Velarde*, México: Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde, 2005, pp. 77-78.

⁴ José Luis Martínez, en *Ramón López Velarde. Obras*, México: Fondo de Cultura Económica (Biblioteca Americana), 1971, p. 118.

determinados modos de expresión: metro, imágenes, adjetivos, fórmulas verbales [...]. No se trata, está claro, de una copia o imitación servil: esa fuente no hizo más que favorecer y apresurar el desarrollo de modos de ver y de decir que ya existían y estaban a punto de desarrollarse en López Velarde.⁵

Los títulos de los poemas de *La sangre devota* son elocuentes sobre la nostalgia provinciana y el regreso a la tierra natal, Zatecas: “Domingos de provincia”, “Viaje al terruño”, “Tenías un rebozo de seda”, “A la gracia primitiva de las aldeanas”, “Cuaresmal”, “Mientras muere la tarde”, “A la patrona de mi pueblo”. Arcones, lozas, enramadas, aromas, panes, paisajes, lejanías, campanas, balcones, ventanas, plaza de armas, mañanas y amaneceres. El corazón de su tierra estuvo en la catedral.

Cuando idealizó mujeres (“Mi prima Águeda”) fueron de mayor edad que él, como Fuensanta, nimada también por la enfermedad, la agonía y la muerte.

Entre estos cantos beatíficos ya mete la cola el diablo. En “A Sara”, el erotismo aparece atemperado por las palabras exactas. La tilda de flexible y contundente, tortura de hielo y combustión de pira, golosina de horas muelles, racimo copioso y magno de promisión. Sin embargo, esa brava arquitectura se romperá como un hielo, en la sepultura. Su erotismo, aunque se extingue con idealismo y muerte, suele resurgir entre rescoldos:

Siempre que inicio un vuelo
por encima de todo
un demonio sarcástico maúlla
y me devuelve al lodo⁶.

Vive y muere añorando sus nupcias ideales, pero bien sabe que, como conducen a los hijos, se detiene abruptamente pues ellos le parecen un compromiso eterno.

Es explicable la admiración que suscitó con este su primer libro, lleno de rimas seductoras, de metáforas inesperadas e ideas contradictorias. Era un poeta diestro, un hombre atormentado y cautivo de la belleza. Cuando publicó *La sangre devota*, con 28 años de edad, ya era un poeta hecho y derecho.

Julio Torri celebró ese primer libro y Rafael López abre el segundo, *Zozobra*, con un poema:

Imagino tu sensualidad de católico
en la misa del Arte. Sutilmente diabólico
distraes a los fieles con tu ambigua actitud⁷.

En el hermoso poema titulado “El viejo pozo”, López Velarde evoca a sus tías consumidas por la “devoción católica y la brasa de eros”. A ellas atribuye su herencia:

Evoco todo trémulo a estas antepasadas
porque heredé de ellas el afán temerario
de mezclar cielo y tierra, afán que me ha metido
en tan graves aprietos en el confesionario⁸.

⁵ Antonio Castro Leal, en Ramón López Velarde, *Poesías completas y El minuterero*, México: Editorial Porrúa (Escritores Mexicanos), 1977, pp. X-XI.

⁶ José Luis Martínez, *op. cit.*, pp. 793-794.

⁷ *Ibid.*, p. 125.

⁸ *Ibid.*, p. 130.

En *Zozobra* plantea la virginidad como una tortura; el deseo se le figura una hilera de hormigas corriendo por sus venas. El regreso a la tierra natal es ahora la vuelta al edén subvertido. Y otra vez, el amor aparece atado a la voluptuosidad y a la muerte. En el último poema de *Zozobra*, premonitoriamente, López Velarde se despide y deja a sus lectores en ascuas hasta que los amigos entreguen *El son del corazón*, que va precedido de un texto en donde Genaro Fernández Mac Gregor destaca la musicalidad de sus versos, anterior a los mismos contenidos: “La musicalidad es lo primero que en ellos sorprende...antes de entenderlo [...] Aun sin prestar atención a lo que se expresa, su cadencia nos trae ya un dejo provinciano persistente”⁹.

Como pórtico de *Zozobra* se encuentra también “Mis encuentros con el buen Ramón”, de Djed Bórquez, que con el tiempo resultó importante para la difusión oficial de “La suave patria”. El poema aparece el primero de junio en la revista *El Maestro*, y su autor muere el día 19 del mismo mes, de 1921. Bórquez acompañaba a Álvaro Obregón en su habitual caminata matutina por el bosque de Chapultepec y le comentó la muerte del poeta. Le recitó en seguida algunos versos de lo que luego sería llamado “nuestro segundo himno nacional” y el presidente, dueño de una memoria envidiable, memorizó las líneas escuchadas y por la tarde, cuando se encontró con José Vasconcelos, a la sazón rector de la UNAM, repitió los versos y dijo que había que hacer

un homenaje nacional al poeta. Este fue el inicio de una paradoja: “La suave patria” se convirtió en un poema que habría de recitarse en las ceremonias escolares y en “La hora nacional”, el programa radiofónico que, en la década de 1970, surgía en cadena nacional todos los domingos a la media noche y que interrumpía la música o los programas de quien estuviera trabajando a primeras horas de la madrugada. Como eran tiempos en que no existían los medios electrónicos para que la gente pudiera escaparse de los programas radiofónicos, acabó siendo un texto rechazado, porque tenía que ser escuchado a fuerza, amén que los radio escuchas, muy probablemente, desconocían la obra de López Velarde.

Victoria Dorenlas, la mujer tlaxcalteca que sirvió de inspiración a Jorge González Camarena en su óleo famoso que le da a la patria rostro de mujer, es otra historia relacionada con la difusión de la idea de patria que encarnaron los primeros libros de texto gratuito, aupados por Jaime Torres Bodet con la invaluable colaboración de Martín Luis Guzmán. La imagen de esa mestiza que portaba la bandera en una mano, con los elementos del escudo nacional en un primer plano y la presencia de maíz y frutos, además de ruinas prehispánicas y un libro en la otra mano, pasaron a ser la imagen por antonomasia de la patria, misma que ha servido para hacer parodias cuando nos encontramos ante grandes problemas. Recuerdo una de la revista *El Chamuco* que apareció cuando Enrique Peña Nieto y sus secuaces consumaron la mal llamada reforma energética. Era una parodia triste y

⁹ *Ibid.*, p.188.

atroz que permanece en el imaginario de los mexicanos.

En un magistral ensayo titulado "Historia de un corazón promiscuo", Sergio Fernández había recordado que los máximos ideales del poeta son femeninos:

Es la Provincia una mujer y una mujer la Patria. La obra entera del poeta parece encaminada a lograr fusión tal; tal idiosincrasia. La mujer es el mundo; el mundo es la mujer. En este sentido se podría afirmar que pocas obsesiones tan pleonásticamente obsesivas se dan entre hombres que escriben poesía. López Velarde es un nuevo Midas al que todo se le convierte en femenino. En este caso se cuece, ¿a qué dudarlo? una forma de promiscuidad donde la Virgen, la Patria, la provincia, la tarde, la mar, la novia la amante, la hermana, la esposa, la madre son una y la misma.¹⁰

Como introito de *El son del corazón*, aparece una carta de José Juan Tablada a Rafael López, que describe la pugna entre pasión e ideal que habitaba al poeta: "Por tu referencia volví a leer 'La última odalisca' de nuestro Ramón López Velarde. ¡Qué poeta, qué pasmosa simultaneidad de cerebro y corazón, cómo supo hacer que convergieran el pasado y el futuro en los latidos de su corazón! Ése fue un arcángel, un serafín de Dios, que cayó un instante en la tierra y rebotó sobre nuestro barro con ímpetu tal que se nos fue"¹¹.

¹⁰ Sergio Fernández, *Homenajes. A Sor Juana, a López Velarde, a José Gorostiza*, México: Secretaría de Educación Pública (SepSetentas), 1972, p. 123.

¹¹ José Luis Martínez, *op. cit.*, p. 802.

Muchos son los poetas y ensayistas que se han ocupado de la obra poética de López Velarde. A fin de no continuar con las citas que dicen lo mismo, con más o menos fortuna, entrego este apunte que José Emilio Pacheco hizo en su célebre *Antología del modernismo*:

Como tantos hombres que llevan dentro de sí la noción cristiana de culpa, López Velarde no ama a las que desea y no desea a las que ama. Sigue creyendo que el deseo es pecado y profanación de la inocencia virginal [...] López Velarde no encontró a la "hurí" (el término es suyo: la criatura de un paraíso en que las bienaventuradas pueden, sin culpa, dar rienda suelta a su sexualidad) capaz de permitirle conocer el absoluto amor que vuelve a los opuestos complementarios. O no quiso encontrarla porque la convivencia y la domesticidad amansarían la fuerza del amor-pasión y "las victorias opulentas / se han de volver impedimentas. De esta indigencia del hombre, de esta fatalidad, nació la plenitud del poeta."¹²

Dos cosas más sobre *El son del corazón*: al borde la muerte, el erotismo se vuelve incendiario en la celebración de las piernas de Anna Pavlova. Y, en "Mi villa" hace un recuento de lo que hubiera sido su existencia en Zacatecas, de no haberlo tentado el demonio de la gran ciudad.

El son del corazón incluye "La suave Patria", que ha sido objeto de celebraciones pero también de controversia siempre y,

¹² José Emilio Pacheco, *Antología del modernismo. 1884-1921*, México: UNAM (Biblioteca del Estudiante Universitario), t. II, pp. 162-163.

particularmente, este 2021. A mi juicio, más allá de filias y fobias políticas y literarias, hay que devolver a las palabras su sentido más propio y antiguo: el etimológico. Patria es, llanamente, “la tierra de los padres”: “Padre, 1132. Del lat. PATER PATRIS. Íd. [...] Patrio, h. 1530, lat. ·relativo al padre·; patria, 2º. Cuarto S. XV, propte. Tierra de los padres”.¹³

Al margen de su verbo miraculado, sus tropos desconcertantes y la música aprendida en el Siglo de Oro y en los modernistas (particularmente en Leopoldo Lugones), vale decir de sus galas de poeta, en “La suave patria”: López Velarde se propone dejar sus poemas idealistas y provincianos para hacer una epopeya, un canto épico dedicado a la patria. Será un canto asordinado, es decir, sin los tonos marciales de las gestas heroicas.

Aplica a la patria dos adjetivos que, desde entonces, le serán inherentes: impecable y diamantina. La envolverá en elementos tropicales que guardan música de selvas, cadencias de hacheros y sonrisa de muchachas. En el primer acto celebra los elementos típicos de México: el maíz, las minas, los cielos limpios y las aves. Menciona las cosas buenas que nos trajo el cristianismo, como la humildad del establo en que nació Jesús y la opone al petróleo que siempre ha dejado problemas en donde se derrama.

Empieza el contraste entre la vida provinciana que tanto vimos en sus versos anteriores y la ciudad de México, personalizada en la calle Plateros, hoy Madero, y sus se-

¹³ Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid: Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 3ª. ed., 1980, p. 432.

xoservidoras que se ofertaban en carretilas. Luego viene el recuerdo del territorio que nos arrebató Estados Unidos y, a la figuración de la patria como una mujer, la viste de percal y de abalorios, es decir, de telas y adornos baratos. Sin embargo, nuestro territorio sigue siendo tan grande que el ferrocarril, visto a la distancia, parece un trenecito de juguete.

En las tierras tropicales, dice, México luce colorido, como el lomo de los delfines en el mar, e invoca uno de nuestros mayores productos, el tabaco, y el color de éste le hace pensar en las sierras, oriental y occidental, que envuelven a Zacatecas¹⁴. A pericos, “garzas en desliz” y pájaros carpinteros, “La suave patria, “alacena y pajarera”, ha de sumar el colibrí. Empieza la enumeración de elementos culturales como los bailes, la artesanía de barro, la variedad de picantes, incienso, rompopo, etcétera, porque, recordemos, este poema sugería al país conservar sus tradiciones y elementos característicos ante la homogeneización que se empezaba a derramar desde Estados Unidos.

Viene después un intermedio en el que López Velarde recuerda cómo cayó la ciudad de Tenochtitlan y cómo fue apresado Cuauhtémoc, el último emperador, que huía

¹⁴ “Ese minúsculo punto en el espacio del norte mexicano, históricamente, fue zona de tránsito desde una antigüedad que puede antojarse milenaria pues, situado entre las dos sierras, era el punto menos abrupto para pasar hacia el altiplano Central o para internarse en las rutas prehispánicas que conducían hacia el norte”. Véase Guillermo Tovar y de Teresa et al., “Cantera de sueños”, en *La ciudad de Zacatecas*, México: Grupo Azabache, 1991, p. 13.

en una piragua junto con su familia. Re-crea, por supuesto, el episodio del tormento para que revelara el lugar en donde estaba el oro que con tanto denuedo buscaban los españoles.

En el segundo acto, como en sus poemas anteriores, canta a las mujeres virtuosas que llevaban la falda hasta el tobillo y tienen el perfume de la limpieza. Nuestra patria, a pesar de todos los recursos naturales con que cuenta, vive en pobreza franciscana. Por esto recuerda a Felipe de Jesús, primer santo mexicano cuya muerte fue tan similar a la de Jesucristo. El instinto vuelve a colarse en la figura de la patria, raptada en tiempo de cuaresma, cuando la carne debe guardar especial reposo.

José Emilio Pacheco advirtió que cada verso de nuestro autor necesitaba ser desentrañado, pero dijo también que, como sucede con muchos poetas, hay estrofas que quedan indescifrables, como las últimas líneas de “La suave patria”.

“Novedad de la patria”, ensayo que apareció en el primer número de la revista *El Maestro* mientras López Velarde preparaba “La suave patria”, sostenía que la revolución —lucha encarnizada cuya violencia vivió el poeta— dejó la idea de una patria *no pomposa*, sino *humilde*. La patria, dijo, no será histórica ni política, sino íntima. Se la ha descubierto a través de sensaciones y reflexiones:

No es que la despojemos de su ropaje moral y costumbrista. La amamos típica [...] A la nacionalidad volvemos por amor...y pobreza [...] Hijos pródigos de una patria que ni siquiera sabemos definir, empezamos a observarla. Caste-

llana y morisca, rayada de azteca, una vez que raspamos de su cuerpo las pinturas de olla de sindicato, ofrece —digámoslo con una de esas locuciones pícaras de la vida airada— el café con leche de su piel.¹⁵

En el conjunto de prosas contenidas en *El minuterero*, López Velarde vuelve a la emoción del terruño (“En el solar”) e insiste en el mestizaje que convierte a los mexicanos en la mezcla de café con leche que vemos en la piel. Guillermo Sheridan piensa que “La suave patria” es una vuelta a la provincia después del periplo mundano del poeta:

Quizá lo escribí [“La suave patria”] más que para festejar el centenario de la consumación de la independencia, para festejar al que fue él cuando todavía creía en esos valores. Si los primeros poemas en los que explora la patria perdida, Jerez, esta intención es directa, en “La suave patria” se empeña en revivir los cuadros e imágenes que tan fácilmente se le daban antes de *Zozobra*. Y lo hace bien. Tiene imágenes inolvidables, como aquella en que oye “crujir los esqueletos en parejas”. O impenetrables como “La carreta alegórica de paja”, al final.¹⁶

La idea de patria que nos hereda el vate zacatecano es amorosa, íntima, típica, conservadora y humilde ante los cambios que se avecinaban. Si el porfiriató recibió una fuerte influencia europea, los comienzos del siglo

¹⁵ Ramón López Velarde, *El minuterero*, en *Poesías completas y el minuterero...*, p. 296.

¹⁶ Guillermo Sheridan, *Un corazón adicto. La vida de Ramón López Velarde*, México: Fondo de Cultura Económica (Tezontle), 1989, p. 216.

xx auguran la propagación de lo estadounidense, con la uniformidad del consumo y la cultura.

Vuelvo al ensayo de Sergio Fernández porque cala hondo en la psique y la literatura del jerezano. No sólo dice palabras bonitas como tantas que han corrido sobre nuestro poeta. Fernández sí tiene una escritura lírica, pero sobre todo profunda en el ejercicio de la comprensión:

Pero esta carencia existencial, llamémosla así, de algún modo opuesta a la realización poética, es a la que aludo cuando digo que es uno de los puntos de partida para conocer a este ser fatalista, lloriqueante, *feudal*, miedoso, amargo, bobalicón en ocasiones, lleno de violencia interna, a su manera casto, cursi algunas veces, aburrido en las cuatro fastidiosas paredes de su amada provincia; triste también, ¡tristísimo!, provocativo, lujurioso, sensual, sentimental, religioso de agua bendita y de golpe de pecho, misteriosísimo de corazón y alma, además de obviamente gran, grandísimo poeta.¹⁷

Sergio Fernández por su proclividad erótica, lo llamó “nuevo Tántalo”, pero dice que esa sensualidad no podía cristalizar porque, dada su naturaleza, no era obtenible:

Él deseó, deseó tanto que su ambición —¿debería yo llamar ontológica?— trascendió el plano de lo femenino concreto, fue más allá del ideal, también; y una vez allí, frenético, enloquecido, supo que su apetito no puede ser saciado, ya lo dije, porque no es saciable: me refiero a la

cópula de amor, en todo su esplendor, con el “eterno femenino”, o con ninguna otra suerte de perennidad. Sin embargo, acaso lo privativo en él, lo “velardiano”, consistió en un salirse con la suya no en el nivel de la existencia sino en el de la poesía donde, para decirlo a rajatabla...copuló.¹⁸

Allen W. Phillips fue de los primeros en señalar que López Velarde fue hijo del modernismo e iniciador de la poesía mexicana de vanguardia: “López Velarde, pues, profundo conocedor de la tradición modernista pero a la vez audaz e independiente, supera aquella herencia literaria en lo que tenía de superficial e inicia, hacia 1915, la poesía mexicana moderna.”¹⁹

Deseo concluir con unas palabras de Pablo Neruda que el mismo Phillips rescata de una fuente literaria muy poco conocida:

Ha de saberse, asimismo, que esta poesía es comestible, como turrón, o mazapán, o dulces de aldea, preparados con misteriosa pulcritud y cuya delicia cruje en nuestros dientes golosos. Ninguna poesía tuvo antes o después tanta dulzura, ni fue tan amasada con harinas celestiales.

Pero bajo esta fragilidad hay agua y piedra eterna. Cuidado con engañarse. Cuidado con superjuzgar este atildamiento y esta exquisita exactitud. Pocos poetas con tan breves palabras

¹⁸ *Ibid.*, p. 106.

¹⁹ Allen W. Phillips, *Cinco estudios sobre literatura mexicana moderna*, México: Secretaría de Educación Pública (SepSetentas), 1974, p. 131.

¹⁷ Sergio Fernández, *op. cit.*, pp. 106 y 107.

nos han dicho tanto, y tan eternamente, de su propia tierra. López Velarde también hace historia.²⁰

Fuentes de consulta

- Ávila, Alfredo y Jesús Hernández Jaimes, "Qué es la patria. Visiones a través de la historia", en *Relatos e Historias en México*, año IX, número 97, México: Editorial Raíces, septiembre de 2016.
- Campos, Marco Antonio, *El tigre incendiado. Ensayos sobre Ramón López Velarde*, México: Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde, 2005.
- Corominas, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid: Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 3ª. ed., 1980.
- Fernández, Sergio, *Homenajes. A Sor Juana, a López Velarde, a José Gorostiza*, México: Secretaría de Educación Pública (SepSetentas), 1972.
- López Velarde, Ramón, *Obras*, México: Fondo de Cultura Económica (Biblioteca Americana), Edición de José Luis Martínez, 1971.
- , *Poesías completas y El minuterero*, México: Editorial Porrúa (Escritores Mexicanos), edición de Antonio Castro Leal, 1977.
- Pacheco, José Emilio, *Antología del modernismo. 1884-1921*, México: UNAM (Biblioteca del Estudiante Universitario), t. II.
- Phillips, Allen W., *Cinco estudios sobre literatura mexicana moderna*, México: Secretaría de Educación Pública (SepSetentas), 1974.
- Sheridan, Guillermo, "Sobre la muerte de López Velarde", en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- , *Un corazón adicto. La vida de Ramón López Velarde*, México: Fondo de Cultura Económica (Tezontle), 1989.
- Tovar y de Teresa, Guillermo *et al.*, "Cantera de sueños", en *La ciudad de Zacatecas*, México, Grupo Azabache, 1991.

²⁰ *Ibid.*, p. 136.

El derrumbe canónico: López Velarde ante su monumento¹

ARTURO ÁLVAR | ESTUDIANTE DE LA MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA,
UAM AZCAPOTZALCO

Resumen

A un siglo de distancia, hay un sentido antimonumental que ofrece otra lectura que resignifica críticamente el legado cultural, ampliamente estudiado, del poema “La suave Patria”, de Ramón López Velarde. De la estela de homenajes al canon erigido para la poesía mexicana, frente a la intención de instaurar su carácter civilizador, se gesta un derrumbe de emblemas, pedestales e himnos, en el que la mirada del poeta resiste y se libera de imposiciones ideológicas, donde la memoria colectiva del poema ha asumido el papel de nuestro espejo cotidiano, como parte de la lucha por no ser subyugados.

Abstract

A century away, there is an antimonumental sense that offers another reading that critically resignifies the cultural legacy, widely studied, of the poem “La suave Patria”, by Ramón López Velarde. From the trail of tributes to the canon erected for Mexican poetry, in the face of the intention to establish its civilizing character, a collapse of emblems, pedestals and hymns is brewing, in which the poet’s gaze resists and is freed from ideological impositions, where the collective memory of the poem has assumed the role of our daily mirror, as part of the struggle not to be subjugated.

Palabras clave: Poesía mexicana, “La suave Patria”, culto moderno, monumentalidad, antimonumento literario, proceso civilizatorio, identidad cultural, Ramón López Velarde, ideología, función conmemorativa, lectura crítica, memoria.

¹ El presente ensayo es una reelaboración y ampliación de un texto difundido en mi blog personal: <literatur.blogspot.com>.

Keywords: Mexican poetry, “La suave Patria”, modern cult, monumentality, literary antimonument, civilizing process, cultural identity, Ramón López Velarde, ideology, commemorative function, critical reading, memory.

Para citar este artículo: Álvar, Arturo, “El derrumbe canónico: López Velarde ante su monumento”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 56, semestre I, enero-junio de 2021, UAM Azcapotzalco, pp. 49-66.

La sociedad dominante instituye sus monumentos, de manera que perpetúa simbólica y materialmente su hegemonía. Por lo que resulta imprescindible, de acuerdo con Walter Benjamin, apropiarse críticamente de los bienes culturales. Cuando se habla de monumentos, se piensa en aquellos históricos y artísticos que ocupan un espacio público: edificios característicos de un estilo o época, estratégicos respecto a un centro de poder; estatuas que se erigen para enaltecer personajes, conmemorando las victorias de un régimen; sitios emblemáticos donde rendir culto implica reafirmar una condición política de la memoria. Sin embargo, también es pertinente tomar en cuenta algunos documentos, obras literarias y autores dentro de ese carácter monumental, sea porque las instituciones periódicamente así lo manifiestan, bien porque los integrantes de una comunidad asumen, asimilan, interpelan o se rebelan ante esa imperante voluntad.

La relación entre monumento y literatura se hace visible históricamente. Al intentar la primera política cultural de conservación de monumentos, en 1903, el austriaco Alois Riegl explicaba que el monumento, en su sentido más antiguo y primigenio, es una obra realizada por la mano humana, con el objetivo de “mantener hazañas o destinos individuales” que pervivieran en la conciencia colectiva y a través de las generaciones. La consciencia con que Goethe advirtió que “todo lo cercano se aleja”, tiene en la pretensión monumental su contrapunto, pues a propósito de Paul Valéry, el profesor Jean-Michel Rey señala que la mano “toca lo más cercano y lo más lejano”, vínculo entre la oposición clásica de alma y cuerpo, inspiración e instrumento. La mano, que a su vez escribe, constituye el elemento humano primordial para la construcción del monumento, tanto como su derrumbe.

En principio, hay una lectura tradicional de los monumentos con relación a su impronta literaria, mediante las inscripciones que acompañaban a las estatuas, pero incluso hasta nuestros días, en una concepción más amplia, se puede considerar el poema épico de la *Ilíada* como un monumento a Occiden-

te, es decir, como un clásico, obra canónica, al mismo tiempo que se reafirma como lectura crítica, donde el poema es vestigio de la violencia y el saqueo, el documento de barbarie por excelencia —acudiendo de nuevo a Walter Benjamin—. La noción misma de monumentalidad está ligada intrínsecamente con este proceso civilizatorio.

Los monumentos son materialización de ideas dominantes, en ocasiones utilizados como propaganda. El pensamiento colonial aún recurre a ellos para marcar territorios y estigmatizar pueblos alguna vez conquistados, con un discurso que justifica genocidios y despojos. Las antiguas pirámides, por ejemplo, son consideradas monumentales, lo mismo egipcias, de la India y México, aunque las más de las veces se haya perdido su propósito fundacional y en los esfuerzos de conservación predomine una perspectiva turística (mientras el tráfico de piezas arqueológicas es negocio sin escrúpulos). La monumentalidad, además de expresión de distintas creencias —como la fe en lo secular en el arte griego, los ominosos símbolos supremacistas del imperialismo británico, o la idea de que el universo es piramidal, como en el imaginario maya—, en esta forma de inercia histórica resulta intencional, deliberada imposición política e ideológica.

La literatura es monumental cuando se hace canónica y prevalece el interés por convertirla en modelo de comportamiento social. Y es que, como herencia del pensamiento ilustrado, Raymond Williams afirma que “ciertas formas cuasi-metafísicas de la cultura —la imaginación, la creatividad, la inspiración, la estética y el nuevo sentido positivo del mito— fueron ordenadas den-

tro de un nuevo monumento funerario”. Sin embargo, para la sensibilidad estética del siglo de las luces, con la crítica del poeta Charles Baudelaire a la vanguardia, el monumento tendría una manifestación subjetiva, no premeditada, lo que involucra tanto una lectura secular del pasado, como una reapropiación del presente, junto con la ciudad moderna —capitalista e industrial— donde el poeta más que habitarla, es habitado por ella, la recorre a su gusto y disfrute, escuchando sus ritmos, dejándose llevar por sus calles, donde los monumentos de pronto se tornaron aburridos, por no decir aberrantes, para el espectador.

A través de la crítica, actitud moderna por excelencia, Baudelaire mostró que podemos apropiarnos poéticamente del monumento y desde la mirada del nómada afrontar lo estático, esa insurrección forma parte de la humanidad. Finalmente, una impostura con el gran bostezo del poeta, a manera de fosa común, frente a las estatuas incólumes. De esta forma, el poeta moderno rechaza el monumento por lo que tiene de cercanía con el mausoleo, con los héroes que han quedado anacrónicos, pues lo que importa es el hombre de todos los días, una subjetividad cambiante que vagabundea por la ciudad. Los atajos que toma, las calles que recorre van tomando los nombres de todos los muertos, que hace suyos mientras la urbe se ensancha en su cementerio de contrastes. En la dialéctica de héroes y antihéroes, legítimos e impostados, “verdades históricas” y apropiaciones autoritarias, si se busca una auténtica democratización de la cultura es necesario que la memoria dialogue desde sus márgenes.

De acuerdo con Riegl –pensando en Viena de principios de siglo xx–, no dejaría de advertirse un culto a los monumentos, pero precisamente en su vertiente moderna. Más tarde, Robert Musil subrayó lo invisible que se puede volver un monumento, cuando la mirada desconoce el vínculo entre la obra y su entorno. El desarrollo de las fuerzas productivas, como afirmó Benjamin, “arruinó los símbolos desiderativos del pasado siglo antes incluso de que se derrumbaran los monumentos que los representaban”. Sabemos lo terrible que resultó la devastación con la guerra mundial, en el corazón mismo de Europa. Con la victoria de los aliados y en medio de los escombros que dejó el bombardeo, Bertolt Brecht escribió: “Aquí está todo y a la vez no basta/ al menos sigo aquí/ soy como aquél que por mostrar su casa/ de los escombros levantó un ladrillo”. Las ruinas en el horizonte histórico se suceden unas a otras y con ellas se permea un mensaje contestatario a la cultura hegemónica, en crisis por el Holocausto y su rostro abominable del genocidio.

Hay que advertir, a decir de Antonio Bentivegna, que el problema con los monumentos es también de orden plástico, debido a que “la escultura conmemorativa, durante todo el siglo xx, ha sido objeto de una profunda revisión crítica que ha alterado, formal e ideológicamente, sus antiguos parámetros de reconocimiento”. De esta manera, un parámetro desde el cual podríamos pensar la referencia más directa a la noción de monumento es por su función conmemorativa, lo que incluye el discurso literario. Pero esto mismo nos señala la necesidad de mirarlo desde un *descentramiento* ideo-

lógico. A propósito, apunta Bentivegna: “Las nuevas propuestas plásticas, en efecto, cuestionando los contenidos sobreentendidos del monumento, lo presentan como un objeto extraordinariamente sensible y, al mismo tiempo, ponen en evidencia las complejas correspondencias y relaciones con su entorno urbano”.

Existen obras instituidas como monumentos por su carácter artístico, realizadas por la mano del virtuoso. Los imperios realizaron monumentos a costa de la esclavitud, con manos súbditas. Hay que tener presente que los monumentos cívicos fueron construidos por albañiles, quienes no son creadores en su sentido estético; reciben un salario precario, siguen indicaciones del ingeniero en turno, participan en la urbanización como una gran mano obrera anónima. Así se construyeron los monumentos modernos de la revolución institucionalizada, con duras manos que son, de algún modo, las mismas que se remontan a la caída de la gran Tenochtitlan; las que trabajaron miles de piedras ruinosas y acrisolaron los estilos, cimientos y alturas de lo que hoy llamamos patrimonio arquitectónico.

Cuando Teodoro Adorno afirmó que después de Auschwitz la poesía, al menos como se había entendido, ya no era posible, estaba inscribiendo lo que quizá sería el primer antimonumento literario –sobre la lápida del porvenir– donde la memoria adquiere un estado de resistencia contra los monumentos, engendros del totalitarismo, los cuales se apropian del contexto histórico, es decir, imponen un dogma, incluso el de olvidar –aunque en apariencia el imperativo es la memoria, en función del poder

instrumental— el pasado que se capta, siguiendo a Walter Benjamin, “con la apropiación activa de un recuerdo que relampaguea en un instante de peligro” y donde el texto irrumpe como “el trueno que sigue re-tumbando”, porque tampoco se encuentra exento de confrontaciones, que estriban en dejar de ser crítico para convertirse a su vez en monumento.

Es pertinente abordar lo que ha sucedido en el caso de la institución llamada poesía mexicana, respondiendo a las preguntas de cómo se erigen sus monumentos, bajo qué lógicas se mantienen y cuáles son sus usos sociales. El conflicto armado de principios de siglo xx, no logró el derrocamiento de las estructuras porfirianas de finales del siglo xix, ni la disminución de la desigualdad social que conllevó el conflicto. ¿A eso se le puede llamar Revolución, así con mayúscula? En todo caso, Adolfo Gilly afirma que, si hubo tal ímpetu, en absoluto fue consumado, sino que fue un proyecto de emancipación social interrumpido, que aprovechó la burguesía triunfante para sí misma y finalmente, erigida como monumento histórico, la Revolución fue bautizada desde lo más reaccionario, a partir de una insurrección militar y no del movimiento de luchas populares que le dieron sustento y que, siendo más una felonía, se jactó de representar.

De esta manera, en la capital del país, los monumentos, calles, mausoleos y estatuas, dedicados a los literatos que configuraron el canon poético —inserto por principio en un discurso dominante— no sólo quedan como vestigios de la urbanización, su des-

igualdad y conflicto de clases, sino que simbolizan el adelanto cultural de su tiempo y en buena medida nos siguen dando noticia del estado que guarda la poesía mexicana hasta nuestros días, construida de manera elitista, petrificante, donde la figura del “poeta nacional” y el encubramiento de su obra, presentes en los monumentos con aspiraciones a una alta cultura, prueban que existe un culto a la poesía en México que la modernidad no secularizó.

Con Ramón López Velarde (1888-1921), la institución literaria cuenta con una prefiguración de sucesos para ser monumentalizados. Ícono del poeta mexicano moderno, acompañado por la musa hasta el sepulcro, enterrado joven en la memoria y consagración de su más elogiado poema: “La suave Patria”, que empezó a escribir en 1919 y terminó el mismo año de su muerte, a la edad de treinta y tres años, como un Cristo. Desde entonces y por diversos agentes de legitimación, persiste hacia este poema una aceptación contundente, quizá porque, según Octavio Paz, tiene la virtud de decepcionar el sentido cívico que espera el lector, —aunque esta misma noción de causar decepción, ya la había ocupado Jorge Cuesta respecto a las diferentes poéticas de Contemporáneos—, incluso a pesar de la impostación celebratoria. No deja de existir una lectura ideológica del poema y del monumento llamado Ramón López Velarde, lo que refleja al mismo tiempo que sea uno de los poetas más estudiados. Como señala Alfonso García Morales, “la mitificación de López Velarde llevó fatalmente a la oficialización de su figura y a la reducción de

su poesía a los aspectos más externos –las cosas de la provincia, el estilo de ‘La suave Patria’– cada vez más imitados”.

En contraste, Israel Ramírez afirma que “la propia escritura de López Velarde queda petrificada en un monolito al que se le admira, pero no se le continúa”. De esta manera, se pregunta cómo inicia la celebración y consagración de López Velarde en la historia de la poesía mexicana, especialmente: “¿Por qué razones los Contemporáneos –estilísticamente tan distintos a él– lo ensalzan?”. Los Contemporáneos aportan el andamiaje ideológico, lo que se confirma por el propio Xavier Villaurrutia, quien encontraba coincidencias en este sentido, recuperando al poeta en su conferencia de 1924 sobre la poesía de los jóvenes en México, donde lo incluye como lo hará junto con Jorge Cuesta en la *Antología de poesía mexicana moderna*, publicada en 1928. López Velarde es considerado por los Contemporáneos, junto con José Juan Tablada, como padres de la poesía mexicana moderna, Eva y Adán de un paraíso proscrito, mientras que la poesía del patriarca de su tiempo, Enrique González Martínez, a la postre y debido a juicios y silencios de los propios Contemporáneos y Octavio Paz, no ha sido valorada como se debiera, a pesar de ser una página indeleble de la historia literaria del país.

Desde la perspectiva de José Emilio Pacheco, la prodigiosa memoria de Álvaro Obregón fue la que, por mera circunstancia, pero definitiva, realiza el primer homenaje a López Velarde, con lo que se advierte desde un inicio el ya mencionado proceso de monumentalización. Recitar en público y

de memoria unos versos de “La suave Patria”, por parte del Presidente de la República, constituye un acto fundacional, que desembocaría en el anuncio del “suntuoso entierro” del poeta. “Lo había ordenado el invencible manco”, escribe Djed Bórquez en unas memorias sobre “el buen Ramón”. Previamente, el militar había escuchado unos versos de López Velarde por boca de Djed, cuando éste lo visitó durante una caminata matutina por el bosque de Chapultepec, para informarle sobre la muerte del poeta a unas horas de acaecido, a quien Obregón no conoció en vida.

Sin saber de esta circunstancia, José Vasconcelos queda sorprendido cuando acude con Álvaro Obregón que para entonces ya tiene referencias directas del poeta zacatecano; sabe quién es, recita inclusive sus versos, probablemente algunos de “La suave patria”, como si fueran los nombres de todos sus soldados. Vasconcelos no tiene problema en conseguir aprobación para que los gastos funerarios de López Velarde quedaran cubiertos por la Universidad, a petición del futuro ministro de educación, un gesto de sensibilidad y cultura, civilizatorio, por parte de alguien acostumbrado al conflicto y a las armas, a fusilar hombres y condecorar destructores. “¡Tenemos un gran presidente!”, exclamó después Vasconcelos en el recinto universitario, cuenta Djed Bórquez, al mismo tiempo de otorgarle una proyección política al poema, acontecimiento que terminó por levantar el monumento literario, con toda su estela de distinciones, a Ramón López Velarde. De esta manera, Juan de Dios Bojórquez, cuyo seudónimo es Djed

Bórquez, contribuye al mito del poeta en su narración sobre el entierro y los primeros homenajes oficiales fuera de la capital.

Funcionario carrancista junto con López Velarde, podemos ver en un álbum fotográfico de García Barragán y Schneider, cómo Juan de Dios Bojórquez describe la tumba del poeta en el Panteón Francés, que no lleva siquiera el nombre de Ramón, donde Bojórquez rubrica con una corona de flores: "Fuensanta....", en virtud de que los cinco puntos suspensivos quieren decir: "Ruega a Dios por él", un verso pentasílabo. Luego relata cómo una comitiva oficial con distinguidos señores, en el Cerro de La Bufa, Zacatecas, colocaron, al fin, una placa en piedra con forma de cresta, con una inscripción que dice: "Zacatecas / al poeta jerezano Ramón López Velarde". Este cerro tiene una carga histórica importante desde la Independencia y además sirve de mausoleo para algunos personajes ilustres de la entidad, sólo que, en el caso de López Velarde, sus restos fueron trasladados del Panteón Francés a la Rotonda de las Personas Ilustres, en 1963, donde reposan hasta la actualidad.

Más allá de la actitud del caudillo, lo que hizo Álvaro Obregón, como ha señalado Víctor Manuel Mendiola, es reflejo de una "disposición en otros planos de la vida social" para abrir los ojos a un estilo alcanzado en "La suave Patria", pero también a un código, lo que constituye la recepción del "insólito texto". De esta forma, López Velarde empezó a ser designado como "el poeta mexicano por antonomasia" y Álvaro Obregón había convencido a un intelectual como José Vasconcelos para que se integrara por entero al nacionalismo revolucionario, ve-

nido de la reacción más violenta –fraguada desde la traición– para desgracia del propio Ramón López Velarde, quien había llegado a la Ciudad de México creyendo en el proyecto democrático maderista y aunque regresó por un tiempo a su amada provincia, quizá obligado ante la represión ejercida por Victoriano Huerta, terminó sus días acaso decepcionado, triste por la sucesión de acontecimientos, taciturno maestro de Letras en la Escuela Nacional Preparatoria, seducido aún por la poesía, mujeres en la carretela de la vida, quien llegó a escribir: "Yo anhelo expulsar de mí cualquier palabra que no nazca de la combustión de mis huesos".

Con ese arrojo de expresarse, ¿puede considerarse moderado a López Velarde? ¿Acaso no abrevó del ideal revolucionario? "Era demasiado católico para ser revolucionario", escribió Enrique González Rojo. Un hombre "a la vanguardia del arte", pero "a la retaguardia en la política". Esto no es del todo cierto como pensaba el hijo de Enrique González Martínez, ya que si se revisa su correspondencia, donde se dejan ver sus convicciones políticas más revolucionarias –al punto de que se arriesgó a pensar, dejando constancia en esas cartas, que la burguesía debía ser despojada de sus privilegios de manera radical– a la par desde luego que sus reticencias públicas, por ejemplo, hacia Emiliano Zapata –aunque después de asesinado dejara de expresarse negativamente del caudillo, al menos en los periódicos donde colaboró después–; además de sus denuncias, como el tardío señalamiento contra la militarización de las aulas del proyecto huertista (hasta 1915), en un texto-homenaje a Antonio Caso, así como

su posterior adhesión a las filas del gobierno de Venustiano Carranza, atacado por quien a la postre lo terminará consagrando.

Un par de meses después de su muerte, en 1921, con la publicación del poema “La suave Patria” en un sobretiro de la revista *El Maestro*, comenzó la popularización del poema hasta lo que todavía es considerado como un rito escolar, efeméride de lo que fue el contexto reivindicativo de la Independencia, promovido por el gobierno —esto último sin mostrarse de manera explícita, es decir, su función conmemorativa— que López Velarde, por cierto, no desconocía. Al contrario, como intelectual y docente estaba inmerso en los acontecimientos, por lo que de ninguna manera era una situación cómoda. En el caso de “La suave Patria”, a pesar de los festejos de Independencia (que en su momento la dictadura de Porfirio Díaz intentó glorificar), se destaca otra fecha y acontecimiento que ya se mencionó: la caída de la ciudad de México-Tenochtitlan, en 1521.

El sobretiro de veinticinco mil ejemplares de “La suave patria” en *El Maestro*, ha sido estimado por otros historiadores hasta en setenta y dos mil impresos. Incluso José Emilio Pacheco afirma que fueron cientos de miles. Habría que confirmarlo, mediante un documento original donde se registre el tiraje. Sin embargo, solventando esto último, puede haber inexactitud por parte de los críticos o demasiada imaginación, lo mismo en el caso de que el órgano de difusión vasconcelista supuestamente estaba dirigido por José Gorostiza. En este caso, el estudio de Víctor Manuel Mendiola señala que fueron Enrique Monteverde y Agustín Loera y Chávez los encargados de dicha publica-

ción, siendo que miembros del “grupo sin grupo”, como el mencionado José Gorostiza y Jaime Torres Bodet, únicamente aparecen como colaboradores en los tres primeros números de *El Maestro*.

Si bien en ese momento los Contemporáneos tenían ya una presencia importante como poetas jóvenes, esto no se tradujo en un poder central dentro de dicha revista, algo que sí lograrían posteriormente, con las publicaciones de *Examen* y *Contemporáneos*, las cuales, auspiciadas por recursos de dependencias oficiales no vinculadas a la política cultural —entonces inexistente para publicaciones independientes—, generaron lúcidos debates, acercamientos a la literatura universal, sobre todo la francesa y anglosajona; recibieron censuras de todo tipo, incluso con demanda judicial de por medio (en el caso de *Examen*), a Jorge Cuesta y Bernardo Ortiz, por parte del nacionalismo reaccionario —debido a la publicación de un fragmento de la novela *Cariátide*, de Rubén Salazar Mallén—, así como algunas de las reflexiones más críticas sobre la cultura en México.

Con la publicación de “La suave Patria” y su apoyo oficial, se promovió un acercamiento representativo de la poesía escrita en el México después de la Revolución, en tanto hija del pueblo —mujer cuyo paradigma es la provincia— al que Álvaro Obregón como presidente del país invocara para generar otro ambiente cultural, conciliatorio hacia los sectores divididos de la población (desde la presión de la clase trabajadora, hasta el anticlericalismo y la reacción desbordada que terminó por asesinarlo en su intento de reelección). Esto sin olvidar que el

conflicto principal había sido agrario, por el reparto de la tierra desde el paradigma comunitario que reivindicó en su momento Emiliano Zapata, quien no obstante dueño de tierras, reivindicaba la lucha de los pueblos venidos del sur. La perspectiva burguesa desde la cual se consolidó Álvaro Obregón, se propuso crear un inmenso mausoleo, una gran tumba para poner fin a la violencia, al desastre económico y el drama social que la guerra había expuesto. Frente a ello una memoria plausible, equivalente al tamaño del olvido.

Lo que Walter Benjamin, en *El libro de los pasajes*, asoció a una época de reproducibilidad técnica, con el folletín ampliamente difundido en Europa, sucede con la ideología nacionalista de los años veinte del siglo pasado, que somete a un montaje la obra literaria de Ramón López Velarde. Se efectúa la apropiación del contexto histórico donde el poema se manifiesta. Una cuestión muy independiente a la voluntad del autor por dar ese sentido consagratorio a “La suave Patria”. Pero muy conveniente al régimen que buscaba estabilidad política y fundación de instituciones.

La consagración de Ramón López Velarde a partir de su muerte, desde el punto de vista estético-ideológico, muestra que la legitimación de una obra se enfrenta a mutaciones, contradicciones y disputas, lo que define una política de la memoria, en este caso, “La suave Patria” es un poema que si bien, como señaló Vicente Quirarte, desacraliza a la noción de patria con la irreverencia del poeta moderno, sigue siendo un poema emblemático, fundacional y susceptible de invocación apoteótica, lo que inconformó a

más de un crítico desde los ochenta, como José Joaquín Blanco, en el sentido de que invocar lo superior de la identidad, como “el alma nacional”, es algo completamente abstracto. De esta forma quedan de pie los códigos de investidura canónica en México, a propósito de “La suave Patria”, lo que también había indignado en su momento a Octavio Paz, con respecto al uso de la obra y figura del poeta; en suma, a la autoridad que ejerce, a través de distintos medios, el nombre de Ramón López Velarde.

Se impone el principio de un apostolado, cuando Octavio Paz establece que cualquier poeta mexicano que se digne serlo, debería escribir al menos un ensayo sobre Ramón López Velarde o “La suave Patria”. Él hizo lo propio con “Los caminos de la pasión”, publicado en *Cuadrivio*. Similar a la conservación de monumentos, que pasan inadvertidos para el ciudadano común, el culto monolítico de la poesía de López Velarde ha conseguido petrificar el gusto. Así se han ido empolvado las tesis que simplemente confirman la grandeza del monumento, pero no se sabe mucho de la influencia que puede tener un poema como “La suave Patria” en el entramado social. Lo que queda es el polvo solar de Octavio Paz, que parece eclipsarse ante la diamantina, el percal y el abalorio con que López Velarde vistió a la patria, desnudándola en la contradicción de su visión moderna, en tanto que para el nobel mexicano se trataba sólo de un “gran poeta menor”.

Las circunstancias consagratorias de “La suave Patria” son su penitencia. Incluso para Gabriel Zaid es tan abismal su estudio, que se requiere de un compendio para aclarar

confusiones sobre datos históricos y bibliográficos por parte de las publicaciones críticas en torno al poema. Esto sucedió la mayoría de las veces por repetición, omisión o falta de investigación exhaustiva, sin descartar el sesgo ideológico, donde las interpretaciones imprecisas se han vuelto lugar común. Algo que logra José Luis Martínez con la edición de su *Obra poética* (Colección Archivos, 1998), es precisamente desmadejar la trama de las referencias posteriores, de los comentarios críticos y hasta de las diferentes versiones.

Sobre todo, se ha interpretado erróneamente en lo que respecta a qué sociedad está cantando “La suave Patria”. Si a una colectividad dinámica o conservadora, capaz de transformarse o verse plasmada en un pedestal inamovible. Lo cierto es que existe una carga monumental de “La suave Patria”, tanto histórica como ideológica, sostenida de manera incólume, contrastante respecto a otros poemas de López Velarde no tan conocidos, así como de la poesía mexicana posterior a 1921, que se subordinaron a su canonjía. Esto deriva en un serio cuestionamiento de cómo y por qué “La suave Patria” se hace visible para el lector común, mientras otros poemas que abrevan o niegan esa misma tradición, desplazada por la crítica hacia el nacionalismo, no lo consiguen.

Debido al evidente peso extraliterario, hay quienes actualmente se preguntan si el poema de “La suave Patria” en verdad revela el deseo profundo de volver a la paz; el anhelo de poner fin a la hecatombe y de esta manera contemplar la sociedad mexicana desde otro ángulo, civilizatorio, como su entrada triunfal al progreso. En realidad,

esa ha sido una lectura exclusiva de la clase política mexicana, interesada en separar el arte, incluyendo la poesía, de los conflictos y movimientos sociales. Para dar un giro a la pregunta cómoda, el crítico debe cuestionar qué sociedad está planteada en el poema y qué subjetividad anima su discurso poético. No hay que olvidar, por otra parte, describir cómo es el montaje actual que impera sobre la obra y cuáles son los mecanismos de legitimación que actúan sobre ella.

Se puede afirmar que la sociedad dominante ha erigido para la poesía mexicana sus propios monumentos y ha expresado en basamentos su admiración por los grandes poetas, en un intento por perpetuarse. Habría que intervenir en ello, señalando diferencias, como en el caso del poeta Ramón López Velarde, respecto a la construcción de un poema emblemático y una tumba en principio olvidada, pero cuyos restos terminaron en la Rotonda de las Personas Ilustres, mientras el poema “La suave Patria” fue un himno civilizador —en el sentido con que Nibert Elías llama civilización a la pacificación de las costumbres— entre los desastres que había dejado la Revolución Mexicana.

Mas lo importante es el texto que relumbra en un instante de peligro, el cual se ha vuelto emblema de toda una época. Con “La suave Patria”, la poesía de López Velarde, así como su tema, la patria íntima, se atempera y sacude de su propio ensimismamiento, frente a la mirada pétreo de los monumentos, lectura impasible de lo moderno frente a lo clásico; interpretación a la que ha sido sometida la tradición por sus custodios, los de ahora y los de entonces. Es cuando se rebela el poeta y canta a la mitad del foro.

Debido a esta rebelión, López Velarde logra salir del hermetismo tan acusado y se arriesga, por fin, en el umbral de la muerte, a ensayar un discurso sin triunfalismos retóricos, en un proceso de pacificación ya señalado: el cambio desde sí mismo. Nada mejor que ser un provinciano embelesado con las mujeres de los carruajes de la calle Madero, desencantado del mundo, pero pletórico de imágenes, para la realización plena del poeta moderno. Una síntesis contradictoria que embriagó sus sentidos y sacudió sus nervios si no hallaba las palabras adecuadas para decir lo que sentía. No hay misterio en esta última experiencia, relacionando de nuevo a Ramón López Velarde con la subjetividad de Baudelaire, desde una sociedad de la que se apropia el *flâneur* a una marginalidad por lo que tiene de universal.

Si se compara con el himno nacional mexicano –en tono mayor– que incita a la batalla, a que la patria tenga un soldado en cada hijo, resulta alternativo el poema “La suave Patria” –en tono menor–. Parafraseando al Bertolt Brecht, Ramón López Velarde es como ese hombre que para mostrar su casa levanta un ladrillo, adobe provinciano; lo más íntimo que le resta de la vida que ya nunca volverá a ser. Así, Velarde levanta un poema y canta a la mitad del foro, un foro hecho de ruinas donde se concreta un cuerpo, la patria “impecable y diamantina”, que ya no es la muerte violenta, sino una muchacha con “la falda bajada hasta el huesito”; un no regresar más al edén subvertido, al sonido de la metralla. Queda un poema sin héroes militares, en un país militarizado, con las mujeres como estandarte y no los caudillos.

Un asunto por revisar es cómo algunos poemas son vistos como monumentos y otra la indagación de si en ellos se aborda directamente el tema. En el caso de López Velarde, está el monumento presente dentro del poema, cuando se refiere a un personaje histórico: “Cuauhtémoc, joven abuelo”. Pide permiso para loarlo, le rinde un culto moderno, porque ve precisamente cómo murió: joven, resistiendo hasta el final, a pesar del sitio de Tenochtitlan y la enfermedad pandémica; así permanece en la memoria colectiva, lo que mantiene su heroicidad “a la altura del arte”, lo cual expresa una soledad terrible, atravesada por el pasado y acaso un sentimiento de nostalgia. Por ello, el patriotismo de Velarde no deja de ser romántico, ni su gusto aristocrático. Aquí también aparece un vínculo más entre monumento y documento, donde se destaca la omisión y el silencio hacia otros héroes patrios.

Por las características expresivas del pasaje “Intermedio” del poema, como observa Alfonso García Morales, posiblemente el monumento a *Cuauhtémoc* de 1887, del escultor Miguel Noreña, ubicado en el Paseo de la Reforma, haya sido un referente directo, sobre todo el relieve lateral dedicado a la *Prisión de Cuauhtémoc*, el cual seguramente contempló Ramón López Velarde en diferentes momentos de sus caminatas baudelerianas. En este pasaje se resume el drama de la conquista. De acuerdo con Rodrigo Gutiérrez Viñuales, este monumento se puede leer como una concesión política del gobierno de un afrancesado Porfirio Díaz “para evitar conflictos” culturales, de clase social, mediante una arquitectura historicista que

integra en el discurso monumental y nacionalista “a uno de los representantes más conspicuos del periodo prehispánico”. El zócalo donde están las cenizas de los pies del héroe, quemados por la tortura a la que fue sometido, se llena de las oraciones de “católica fuente”, según el pasaje, la sumisión del nopal hacia las rosas, flores de Castilla, como también se glosa en el *Nican mopohua*, que narra las apariciones de la Virgen de Guadalupe.

En cuanto al nacionalismo de López Velarde, existen unos borradores del poema, estudiados por José Luis Martínez, donde López Velarde señala que, aunque como poeta no escribe México con “x” sino con jota (como han observado distintos críticos), aquéllos que se mezclaron con la “sangre cuatro veces heroica de la raza indígena”, no merecen zócalos, montículos ni estatuas. No hay padre, pues el “joven abuelo” materno es el verdadero héroe del mestizaje. No es la primera vez que se advierte esta ausencia del padre en el poema de López Velarde por parte de los críticos.

Hay que observar también que esto conviene aparentemente sin conflictos con la idea de “raza cósmica” que implanta José Vasconcelos, lo que conlleva, si no una complicidad, al menos sí una tolerancia hacia el totalitarismo de ese momento histórico. No resulta extraño que el proyecto educativo vasconcelista haya subvalorado las lenguas originarias y se erigiera el castellano como la única lengua oficial, en un colonialismo que todavía se impone a las comunidades indígenas del país, en contextos de despojo territorial y etnocidio lingüístico,

a pesar del actual surgimiento de literaturas subalternas.

Hay que subrayar, siguiendo el anterior señalamiento del propio López Velarde, como observa Alfonso García Morales, que existe al mismo tiempo una tendencia contra o antimonumental en “La suave Patria”. Desde el ferrocarril que se hace miniatura ante el territorio aún vasto del país —por lo que no habría que sucumbir ante el lamento por la pérdida de 1847— hasta la “carreta alegórica de paja” del final del poema, que tiene que ver con una fiesta pagana y pobre, donde sucede un sacrilegio erótico —“el dulce sacrilegio de besarte” que intuyó Nervo—, es ahí donde se puede advertir este carácter transgresor ante lo monumental.

Los dos objetos, el ferrocarril y la carreta, son los símbolos del movimiento social que ha de emprender el país para ser siempre fiel al espejo diario de la patria. Uno desde el avance industrial, otro desde la religiosidad. Empero, lejos de concebirse como un inmovilismo, el poema valora el tránsito; ideológicamente no busca la conservación de un catolicismo supuestamente amenazado, ni el discurso nacionalista heredado del porfiriato, con su pretensión cosmopolita por un lado y las reivindicaciones conmemorativas de corte prehispánico por otro —política cultural de un pasado idealizado, sin que ello repercuta en mejores condiciones para las comunidades indígenas—, sino más bien una “moneda espiritual” de cambio, es decir, como valor de culto para cambiar la idea de una patria monolítica a una patria suave; trueque donde la estatua de Cuauhtémoc termine siendo la cara de un tostón mexi-

cano, el cual depositamos en la alcancía de nuestra “sonora miseria”.

Enrique Díez Canedo también es uno de los primeros críticos en advertir este gesto antimonumental. Destaca que López Velarde supo elaborar en “La suave Patria” versos de “curvatura gongorina”, en un poema donde la patria no está “coronada de laureles” y se resiste, digamos, al cántico marcial de los himnos, “no es imponente, majestuosa de esa manera”. Cita entonces los versos que abren el Primer Acto del poema, donde se expresa este sentido. “Patria: tu superficie es el maíz”, nos otorga la imagen de una extensión horizontal, no un montículo. El maíz es el alimento del pueblo, creada por el trabajo humano, intervención de manos campesinas. Se revela todavía un mayor contraste, cuando López Velarde escribe: “tus minas el Palacio del Rey de Oros”. Se refiere a las minas donde se saca el metal que a principios de siglo xx aún sustentaba el dinero. En 1916, Carranza decretó la liquidación de los bancos, que debían cubrir en metal la totalidad de sus billetes en circulación, por eso la importancia de las reservas en metal extraído de las minas.

Con el contraste entre la superficie de la patria y las minas que están en el subsuelo, comienza el poeta su descripción de la patria, pero también cómo la concibe. Mientras lo visible es la subsistencia por medio del trabajo humano, tenemos por debajo una riqueza mineral que no pedimos —como tampoco el petróleo— y que, sin embargo, ha sido la carta afortunada para quienes han terminado por erigir su propio Palacio con el patrimonio del país. Lo que se deja ver de manera velada en el poema, es la ex-

plotación del hombre por el hombre y la condición extractivista del territorio, aunque más cerca de la superstición que del materialismo, al mismo tiempo que hace énfasis en contrastar la tradición con lo nuevo.

En el endecasílabo “y el relámpago verde de los loros”, la metáfora no sólo es analogía, sino también, diferencia. El adjetivo deja de ser únicamente sorprendente, sino resulta, sobre todo, “identificación entre dos distintas realidades empíricas”, así lo advierte Enrique González Rojo Arthur, —reivindicador de la vanguardia poeticista, nieto de Enrique González Martínez—, para quien esta forma de *contradicción-semejanza-diferencia*, muy empleada por el culteranismo, se identifica en López Velarde a través de Luis de Góngora. Inclusive, si se hace una lectura más amplia de la poesía mexicana, desde *Primero sueño* de Sor Juana, *Muerte sin fin* de Gorostiza, *La suave Patria* de Ramón López Velarde y en todo caso hasta *Piedra de Sol* de Octavio Paz, poemas canónicos, arquitecturas del más alto lenguaje poético, encontraremos que hay una lógica en el interior del discurso lírico, a partir del empleo de esta figura y sus variantes, donde prácticamente, en el caso del poema en cuestión, “el verso nos está diciendo que los loros son relámpagos *pero* verdes”.

Entre el azar y el milagro, la patria vive como “billete de la lotería”. El poema no nos conduce a la certeza del progreso, pero tampoco a la inacción. Concluye con un último develamiento, a manera de consejo: “Patria, te doy de tu dicha la clave/ sé siempre fiel a tu espejo diario”. Concebirse no inalterable, sino en movimiento, como las fases lunares, un nocturno analema. Fidelidad ante

su propio reflejo, que la hace infinita en la precisa cuenta de los días. La imagen de sí misma en constante cambio, donde “Cuarenta veces es igual el AVE”, revela no el espejo narciso sino el numen del rezo. La lectura del rosario nos puede taladrar, sí, en ese hilo que, sin embargo, aún con la aparente uniformidad de las repeticiones, atraviesa el alma y la deja intacta, en esa cotidiana intimidad que lleva a ser felices. Camino a seguir, en el que heredamos “un trono a la intemperie”.

La patria es la poesía, su definitivo sacrallegio. Siguiendo los versos de “Perra nostalgia” de Efraín Huerta, “la poesía es una santa / laica/ liberalmente emputecida /hasta el cansancio”. Puede decirse lo mismo de la patria, ese cansancio en “La suave Patria encuentra un lecho, en el que la mujer es de todos y de nadie, el sustento amoroso donde “al triste y al feliz dices que sí”. Como la “putilla del rubor helado” que es la muerte en *Muerte sin fin* de Gorostiza, porque se acuesta con todos. De esta manera, gestando una propia tradición, soltero de su propia muerte, Ramón López Velarde se entrega a ese ritual, al trueno que es –en el mismo instante– la ruleta de su vida.

Por otra parte, advierto que “La suave Patria” en tanto patrimonio, no se sustenta en referencias históricas explícitas, por tanto, para una valoración en cuanto a sus usos sociales, se puede afirmar que su presente se encuentra en el pasado. Ahí estriba su ventaja estética, pues se aleja de los encaillamientos, pero también su debilidad ante la trama ideológica, pues queda expuesto a las interpretaciones de grupos dominantes. Al no pretender la realización de una poe-

sía social o política, se logra la legitimación posterior del poema, que estriba en ser universal, así como un valor artístico moderno, incluso en el manejo de las evocaciones eróticas más abstractas, donde Velarde ejerce un artificio fundamental: para mostrar, oculta. En eso consiste la metáfora poética en José Ortega y Gasset y en esa misma concepción se basa después Octavio Paz para caracterizar al mexicano en *El laberinto de la soledad*. No son gratuitas estas relaciones. Esto también convino a quienes manipulaban el sentido del poema, restringido de manera premeditada a un ámbito nacionalista.

Crítico sólo de manera implícita y a través de algunos pasajes, “La suave Patria” en particular y la obra de Ramón López Velarde en general, ha tenido interpretaciones que terminaron siendo patrimonio exclusivo de ciertos grupos literarios –con los Contemporáneos buscando en el libro *Zozobra* la obra poética mayor, en confrontación con los creadores del mito revolucionario, que encontraron en el poema un asidero político que hiciera memorables sus propias gestas–. Esto da cuenta de que la obra de Ramón López Velarde ha sido objeto de apropiaciones e intereses más diversos.

Si bien la monumentalización lopezvelardiana se dio en un contexto de nacionalismo instituyente, actualmente el aparato cultural, ya instituido, opera en otras condiciones y necesidades de insumos ideológicos. Se ha dirigido a la perpetuación ya no sólo de un régimen, sino de un sistema capitalista más complejo, acumulador y mercantilista de bienes culturales, en su sentido patrimonial pero también dentro de tendencias autoritarias. Visto hasta aquí el proble-

ma, más que una reivindicación de la poesía como discurso plural, dialógico y cambiante, con esta disputa en torno a la autoridad de la poesía escrita por López Velarde, se sigue expresando el culto al monumento literario, esto es, un discurso vertical, impostado y autorreferencial.

Néstor García Canclini advierte que “es grande la tentación de asociar al Estado con las herencias monumentales para legitimar el sistema político actual: se manifiesta así la voluntad de defender lo propio, se busca significar el arraigo histórico de quienes lo conservan y reinauguran después de restaurarlo”. Ante esto, se puede repensar de muchas formas el monumento. Lo importante es saber qué hacer con él. Se dinamita o se resignifica. Ahí está el punto crítico, es decir, el devenir socio-estético de apropiación del monumento y sus dinámicas, donde sin estar institucionalizado como tal, una colectividad puede tomarlo como parte de una corriente emergente, antimonumental, que parta del imaginario popular.

Apropiarse de los monumentos alrededor de la poesía mexicana, determinándoles otra función y otra memoria que contraponga el canon como código legitimador, nos regresa al tema de Ramón López Velarde y la cuestión de que el poeta no es quien finalmente erige “La suave Patria” como monumento literario, sino que alza su voz como un canto que parte la epopeya, que navega entre “olas civiles” y con “remos que no pesan”, siendo el Estado y su política cultural los que lo convierten en un poema-monumento, con el peso de un ancla en lugar de remos, en tanto lo elige como representativo de la nación mexicana y su homólogo

ga identidad cultural de donde asirse, en un esencialismo abstracto, que entró muy acorde con el discurso posrevolucionario de su tiempo.

En México, a decir de Ángel Rama, la admiración hacia López Velarde tenía un sustrato popular, que comparte o de la que extrae el caudillo militar su propio imaginario. “Podemos inscribirlo en la tradicionalmente difícil conjugación de las dos espadas, de los dos poderes del mundo”. El pueblo admira la capacidad intelectual, mientras que el militar utiliza además, esta admiración en la escritura para componer el discurso ideológico justificativo, ya no del “panegírico del caudillo”, sino del fundamento patriótico que le diera a la nación coherencia. Obregón necesitaba un momento fundacional, el monumento y su función conmemorativa, para que la imagen del militar contuviera aquella burla, también popular, donde el caudillo no se salva de ser señalado discursivamente, como lo hace Martín Luis Guzmán (el pie de página es de Rama):

... lo peor del manifiesto o lo mejor para los fines de la risa no estaba en el juego de los símiles o metáforas. Provenía sobre todo de cierto dramatismo, a un tiempo ajeno y pedantesco, que era como la médula de la proclama. Se le sentía presente en las palabras iniciales: “Ha llegado la hora...”; se le escuchaba estrepitoso en el apóstrofe final: “¡Malditos séais!” y hallaba expresión perfecta en esta frase de dinamismo teatral agudo: “La Historia retrocede espantada de ver que tendrá que consignar en sus páginas ese derroche de monstruosidad, la monstruosidad de Huerta.

El general Obregón temía la traición política de Vasconcelos, es consciente de la inestabilidad entre esas dos fuerzas que son el intelecto y las armas. ¿Cuál sería, entonces, la demanda de los lectores de Velarde, inmersos en el proceso revolucionario? Carlos Monsiváis, citado por Rama, afirma que: “el mexicano común y corriente, se descubre y contempla en la poesía de López Velarde”. El dispositivo en común que detonara la popularidad de “La suave Patria”.

Mientras que el poema propone una patria íntima, la mexicanidad como cultivo de la libertad individual, para la lectura militar de Obregón, es el esplendor del poema nacional; espera que con estos monumentos se refuercen las bases de las competencias institucionales, lo que persigue también Vasconcelos, que requiere de un aparato difusor lo suficientemente organizado para emprender la educación como elemento fundacional del Estado; momento de conciliación en este sentido. “La suave patria” entra en el esquema dilemático que Rama observa como una distinción de México con relación a los países latinoamericanos ubicados en el cono sur, donde los caudillos fueron civiles.

Si del lector sudamericano padecía de un “desgano habitual”, según una carta de Horacio Quiroga en 1928 (a propósito de sus acuerdos comerciales con quien le remuneraba, en entregas, la publicación de sus cuentos), por lo que había que “interesarlo, impresionarlo y sacudirlo”, el lector mexicano, podemos aventurarnos a afirmar, estaba inerme ante la falta de alfabetización, abrumado entre cruentos enfrentamientos en todo el país, por lo que había que, además

de conmoerlo, fundar escuelas, propagar la lectura y dotar de certidumbre histórica a la pretenciosa “raza cósmica”, esto es, *hacerlo recordar* desde la perspectiva de una intelectualidad privilegiada (“clase intelectual”, diría González Rojo Arthur), que no considera prioritaria la educación de las clases populares, pero inscribe al poema “La suave Patria” en los anales de la efeméride escolar y en el repertorio iconográfico que periódicamente, a conveniencia de la doctrina en turno, conmemora este suceso.

Caracterizar la poesía mexicana como monumento ha sido, entonces, una tarea desde el poder, por lo que hoy en día es necesaria su crítica frontal, echando abajo lo incuestionable, atentos a las poéticas que se encuentren en situación de elaborar interpelaciones al discurso dominante. Tal sigue siendo el caso del poema “La suave Patria” que, a pesar de haberse escrito en 1921, por un provinciano, esto es, un marginal, periférico insumiso, como lo fue en vida Ramón López Velarde, aún tiene la combustión necesaria para leerlo desde otra búsqueda, “arte por el arte social”, imprescindible para repensar la poesía mexicana, con la cual nuestro país pueda navegar a mejor puerto, sin condicionamientos externos y sin un pueblo sometido.

Fuentes consultadas

Adorno, T. “La educación después de Auschwitz”. Conferencia originalmente realizada por la Radio de Hesse el 18 de abril de 1966. Frankfurt: *Zum Bildungsbegriff des Gegenwart*, Frankfurt, 1967.

- Benjamin, W. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: UACM/Itaca, 2008.
- . *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1990.
- . *El autor como productor*. México: Itaca, 2004.
- Bentivegna, A. Estética de los nuevos monumentos: estrategias de desvío, injertos y palimpsestos sociales. *Revista de Observaciones Filosóficas*, 6, 2008
- Blanco, J. J. La alcoba submarina. *Minutos velardianos. Ensayos de homenaje en el Centenario de Ramón López Velarde*. México: UNAM, 1988.
- Cuesta, J. *Antología de la poesía mexicana moderna*. México: FCE, 1985.
- García Barragán, E. et al. *Ramón López Velarde. Álbum*. México: UNAM, 2000.
- García Canclini, N. "Los usos sociales del patrimonio cultural". *El patrimonio cultural de México*. México: FCE, 1993.
- García Morales, A. *Poeta/nacional/moderno/católico: notas sobre la recepción crítica de Ramón López Velarde*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010
- . *López Velarde 1921: la médula gadalupana de "La Suave Patria"*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011
- Gilly, A. *La revolución interrumpida*. México: Ediciones El Caballito, 1971.
- González Rojo, E. Un discípulo argentino de López Velarde. *Contemporáneos*, 1928.
- González Rojo Arthur, E. *Reflexiones sobre la poesía*. México: Ediciones El Aduanero, 2007.
- Gutiérrez Viñuales, R. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Díez Canedo, E. Ramón López Velarde. *Conversaciones literarias, segunda serie 1920-1924*. México: Joaquín Mortiz, 1964.
- Krauss, Rosalind E. *Pasajes de la escultura moderna. Doble negativo. Una nueva sintaxis para la escultura*. Madrid: Ediciones Akal, 2002.
- Mendiola, V. M. (compilador). *La suave Patria / The Soft Land. El ángel que acompañó a Tobías*. México. Ediciones El Tucán de Virginia, 2013.
- Mendoza Romero, J. Comentaristas de "La suave Patria". *Círculo de Poesía*, 2009.
- Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx", en *Historia general de México*, El Colegio de México, 1976.
- Musil, R. *Prosa temprana y obras póstumas publicadas en vida*. Barcelona: Sexto Piso, 2007.
- Quirarte Castañeda, V. *Decir la "Suave Patria"*. México: UNAM/Ediciones del Equilibrista, 1993.
- Quiroga, Horacio. "La crisis del cuento nacional, *La Nación*, 1928.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Chile: Tajamar Ediciones. 2004.
- Ramírez, I. Tutela suave y leal... de Ramón López Velarde. *Crítica*, 151, 2011.
- Riegl, A. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor, 1987.
- Rey, J. M. *Paul Valéry: La aventura de una Obra*. Madrid: Siglo XXI Ediciones, 1997.
- Pacheco, J. E. López Velarde hacia "La suave Patria". *Letras Libres*, 32, 2001.
- Paz, O. *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1972.
- Vargas, R. "La Decena Trágica: Reyes y Velarde, testigos silenciosos". *Proceso*, 2013.

Velarde López, R. *La Suave Patria y otros poemas*. México: FCE.

Villaurrutia, X. *Obras*. México: FCE, 1953.

Williams, R. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 2000.

Zaid, G. *Aclaraciones sobre López Velarde. Ensayo sobre poesía*. México: El Colegio Nacional, 1993.

Un paraíso de compotas y de rosas

CARLOS GÓMEZ CARRO | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

Si algo nos deja en claro la llamada Teoría del Caos es que el caos no existe. Es simple ignorancia de las sutiles relaciones causales que rigen el Universo. El inocuo aleteo de una mariposa (como en sabido proverbio chino) puede crear estragos o dichas insospechadas. Un aparente equívoco propicia que Vasconcelos geste, en la primera mitad del siglo xx, un vasto plan cultural que diera sentido a la caótica Revolución mexicana. Ese "equivoco" (o aleteo de mariposa) fue la publicación de "La suave Patria" y la muerte de su autor en 1921. Un aleteo que, antes, había hecho zozobrar al poeta de sus convicciones seminaristas, hasta "modelarlo por entero" y convertirlo en un adicto a los dictados de un corazón promiscuo. En sus días finales, concibe una patria dual, casta y pura, lo mismo que entregada a todo aquel que sepa amarla. No hay discrepancia. En el poema asistimos a la consumación, en un lecho de paja, del amor del poeta por su suave amada, a quien ha raptado en un "garañón" y con enhiesta "matraca". Y a un insólito paralelismo hermenéutico entre el poema y el relato de las apariciones de la Virgen de Guadalupe, el *Nican mopohua*.

Abstract

If the so-called Chaos Theory leaves us with something, it is that chaos does not exist. It is simple ignorance of the subtle causal relationships that govern the Universe. The innocuous flapping of a butterfly (as in a certain Chinese proverb) can create havoc or unexpected happiness. In the first half of the 20th century, an apparent misunderstanding caused Vasconcelos to create a vast cultural plan that gave meaning to the chaotic Mexican Revolution. That "mistake" (or butterfly flutter) was the publication of "La suave Patria" and the death of its author in 1921. A flutter that, before, had made the poet capsized from his seminary convictions, until he "completely modeled him" and make him addicted to the dictates of a promiscuous heart. In his final days, he conceives a dual homeland, chaste and pure, the same as given to everyone who knows how to love it. There is no discrepancy. In the poem we witness the consummation, on

a bed of straw, of the poet's love for his gentle mistress, whom he has kidnapped in a "stallion" and with an upright "rattle". And to an unusual hermeneutical parallelism between the poem and the account of the apparitions of the Virgin of Guadalupe, the *Nican Mopohua*.

Palabras clave: Ramón López Velarde, "La suave Patria", Teoría del Caos, Efecto Mariposa, Efecto dominó, iluminación poética. "La suave Patria" y el *Nican mopohua*.

Keywords: Ramón López Velarde, 'La suave Patria', Chaos Theory, The Butterfly Effect, Domino Effect, poetic illumination. "La suave Patria" and the *Nican mopohua*.

Para citar este artículo: Gómez Carro, Carlos, "Un paraíso de compotas y de rosas", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 56, semestre I, enero-junio de 2021, UAM Azcapotzalco, pp. 67-79.

Con él principia la poesía mexicana.

Octavio Paz

El efecto mariposa

La noche del 19 de junio de 1921, al morir, Ramón López Velarde inscribía en áureas letras su nombre en la memoria de las mujeres y los hombres de un México que en esos cruentos días, a pesar de sus muy arduos empeños, aún no conseguían matarse entre sí, en medio de la injuria.

El cinismo (incluido el vandalismo) se había instalado, cómodo, en el quehacer diario de líderes, generales, tropa, oficinistas, amas de casa, señoras de la vela perpetua y de las horas nocturnas. ¿Habría algo que de verdad nos uniera?, inquirían entre sí sus mejores pensadores, pero todos los intentos por conseguirlo parecían letra muerta. Asesinados Madero, Pino Suárez, Zapata, Villa, Carranza, la historia se nos mostraba como una amarga desventura y el futuro pleno de enigmas aciagos.

Al día siguiente, el general Álvaro Obregón, "el invencible manco", presidente de la mexicana república, hacía su habitual paseo matinal a caballo por el bosque de Chapultepec. Aparte de su guardia, atenta a sus malquerien-

tes, lo acompañaba Djed Bórquez, discreto funcionario, cuya tarea fundamental para el Presidente era la de ser su lector.¹

Era ya legendaria la memoria exhuberante de Obregón. Se rumoraba que sabía de memoria el nombre de cada uno de los soldados que hasta entonces lo habían acompañado en sus campañas militares hasta instalarlo en Palacio Nacional. Sabía que ese solo hecho les daba a sus muchachos el plus de arrojo necesario cuando escucharan cerca de ellos el silbido de las balas y el retumbar de hombres, caballos y cañones, en medio del centenar de batallas en las que se había empeñado el sonorenses.

Así había ocurrido en esos dos lances con Francisco Villa, en Celaya, en 1915. Los hasta entonces invencibles dorados de Villa encontraron en esos dos encuentros su Waterloo o lo que después sería Stalingrado para los nazis.

El resultado de ese par de batallas pasmosas hizo que José Emilio Pacheco, cronista de avatares y lecturas mexicanas, considerara a Obregón el mayor de los generales de la Revolución mexicana. Sin embargo, hay dos circunstancias que, quizás, no valoró JEP. La primera es que Villa había sido el niño mimado de la prensa y el público estadounidense en el proyecto de Revolución que él encabezaba. En los quince días que había fungido como gobernador de Chihuahua había nacionalizado las tierras usufructuadas por los terratenientes de aquel estado. Los Terrazas, los Creel, entre otros. Sus dorados, en los momentos en que crecía la ad-

miración por Villa, eran pertrechados, desde el país del Norte, de cananas, cañones, metralla y municiones que los habían hecho imbatibles casi por cualquiera. Su audacia descomunal había conseguido lo consideraran un nuevo Odiseo en su toma de Piedras Negras, lo que hoy es Ciudad Juárez. Y vaya que fue audaz y temeraria su acción al esconder a decenas de milicianos que, encerrados en carros de ferrocarril, entraron sigilosos a la ciudad norteña, burlando al ejército federal, y desde ahí consiguió Villa, desde dos frentes, anular a las fuerzas federales; ingenio que fue comparado, legítimamente, con la ejecución de un moderno caballo de Troya (la pregunta que inquietaba era, ¿cómo un rudo miliciano sin mayor formación militar ni académica pudo concebir tal prodigio?). Antes de la proyección de alguna película anunciada de aquel cine mudo de entonces, en las pantallas estadounidenses salía ejercicios noticiosos en documentales (a veces filmados de manera artificiosa), donde el Centauro del Norte, en lo que ya era Hollywood, era presentado como un libertador. Pero ese público (y esos intereses) había pasado de ese consentimiento y admiración por sus proezas, a ser considerado un posible peligro para la seguridad nacional estadounidense y, sobre todo, de los negocios gringos en nuestro país. Años más tarde, un Villa, reducido otra vez a guerrillero esquivo, con la toma temporal de Columbus, en Texas, habría de confirmar la sospecha. Por otra parte, el mismo juego habían empleado con Obregón nuestros vecinos del norte, el de armarlo hasta los dientes con un mejor armamento que el poseído por el ejército

¹ Véase, Ramón López Velarde. *Obras*, México: FCE, 1990, p. 237.

villista (primer elemento que explica la derrota de Villa), quien, además, en esos dos encuentros sangrientos, Villa no contó con su artillero estrella (segundo elemento que explica el triunfo de Obregón), el general Felipe Ángeles, dotado de una puntería inigualable con sus cañones. Mejor pertrechado Obregón, y Villa sin la brújula de Ángeles, fue derrotado el Centauro del Norte en esas dos batallas épicas. Villa nunca más volvería a ser el militar que fue a partir de entonces, la estrategia de los vecinos había conseguido su fin.

Ese 20 de junio de 1921, en esa mañana serena entre árboles añejos, Bórquez le recitaría a Obregón los versos de López Velarde. “Ha muerto un gran poeta”, le dice de entrada, consternado, pues eran amigos y Bórquez uno de los grandes admiradores del vate jerezano. Curioso, Obregón asiente a escucharlo, distraído por los enormes problemas nacionales. Los versos de López Velarde calan fondo, conmueven al bárbaro del norte, como solían calificar a los militares nacidos en esa parte del país que, como Obregón o Villa, habían conquistado la capital a fuerza de artillería pesada. La impresión de Obregón es profunda y viene a su mente la pregunta de cómo un poeta habría podido trasfigurar los días aciagos de más de diez años de lucha armada y sangrienta en la visión de una patria generosa y abundante. Acostumbrado al belicoso Himno Nacional y a marchas militares como la de Zacatecas, queda deslumbrado por un poema totalmente contruido en las antipodas de la metralla y el estrépito de las armas. Un poema civilista que era la deseada aspiración de un militar hecho a fuerza

de las necesidades políticas de esos días. Ya entonces habría acuñado Obregón su célebre frase de que nadie resiste un cañonazo de 50 mil pesos.

La tarde de ese día llega pasmado a la Universidad Nacional José Vasconcelos y expresa, ante el silencio complaciente y pícaro de Bórquez: “Qué gran Presidente tenemos”. Había sido recibido Vasconcelos, entonces rector de la Universidad Nacional, por Obregón, poco después de su paseo matinal en Chapultepec. El Vasconcelos que ya tenía noticia de López Velarde, pues le había publicado en la revista *El Maestro*, “La suave Patria”, poco antes de su deceso (el poema lo firma en abril de 1921). De bote pronto, por su mismo pesar, José Vasconcelos le había manifestado al “manco” la muerte del zacatecano. Obregón lo interrumpe y le dice: “Sí, lo sé. Ha muerto Ramón López Velarde”. Estupefacto, Vasconcelos escucha al general ordenarle le dé al poeta un funeral de Estado que el ateneísta, conmovido y asombrado, cumplirá a cabalidad. Un funeral de tal alcance a un poeta que murió casi en la miseria. Avatares del destino. Obregón, desde entonces, no perdía ocasión para recitar los versos de “La suave Patria” del que todos se admiraban hasta hacer de aquellos versos la aspiración que la Nación necesitaba, la de “un Paraíso de compotas”, una Patria intimista, presidida por el decoro de su mujerío y no de las milicias en guerra. Un feminismo ultraterreno se posesionaba del alma mexicana.²

² *Ibid.*, p. 263.

Inaccesible al deshonor, floreces;
 creeré en ti, mientras una mexicana
 en su tápalo lleve los dobleces
 de la tienda, a las seis de la mañana,
 Y al estrenar su lujo, quede lleno
 el país del aroma del estreno.

¿Cómo entender que ese magnífico versificador de pasiones íntimas, en un país de escasos lectores, trastocara el mal recibido por las balas y pleno de pesares, en una fuente de amor incondicional? La patria fue para López Velarde, como lo ha sido para muy diversos poetas y pensadores, su verdadero gran amor. Pero una patria que no había sido complaciente con él; para nada. Le había arrebatado amores, —Fuensanta misma, fuente, valga la redundancia, de su primer libro—, amigos, ilusiones (sus convicciones maderistas que había visto estropeadas y atropelladas) y hasta su salud (la tesis que, especialmente, sustenta, como rumor fundado, Guillermo Sheridan de que murió de sífilis y que en su origen habría conjeturado, como el mismo Sheridan anota, el doctor Héctor Pérez Rincón). ¿Qué le había dado la patria sino muerte, desaliento, pobreza, planes trancos, derrotas amorosas y una enfermedad terminal? Claro, era un poeta, y por ello, capaz de cambiar la sal por el pan y convertir el agua en vino, pues seguía siendo, como en sus días como seminarista, un fervoroso creyente. ¿Sería también ese amor incondicional capaz de cambiar el sendero de un país entero? En medio del fragor de la batalla y de la calamidad surgía en él, en los misterios de sus cavilaciones, “inmune

al deshonor” la *novedad de la patria*,³ firmada ese mismo año de 1921. Se le aparecía con una certeza invulnerable a enfermedades y penurias. Y esa era la herencia que el poeta descubría y que a todos los mexicanos habría de heredar como su gran consigna: la fidelidad al espejo diario. No como la entendió Octavio Paz en *El camino de la pasión: López Velarde*,⁴ como una actitud conservadora de inmovilismo perpetuo. No. Se trata de una patria modelada a partir de los cambios paulatinos que el espejo día a día le va dando y no el de las rupturas incendiarias que poco le habían dejado. Una patria generosa, pues a todos dice que sí: al calavera, al soldado y campesino, al idólatra, al maderista y zapatista, a las damas de la juerga (que viven la lujuria y apuestan a la muerte en carretela) y el decoro, a la mitólogos de la historia patria, al abuelo, al desamparado, al sacerdote y a las nodrizas, a la casadera, a las parejas pares, especialmente al infeliz, clasificación que había rondando con intensidad los últimos meses y años de su vida. ¿Una patria contenida o putañera?: ambas. Para asombro del poeta mismo ve como sus hermanas, tan iguales una de la otra, a la siempre fiel y recatada, con la blusa corrida hasta la oreja, y a la que amanece con la camisa empitonada de lujuria. La patria se nos aparecía a todos briosa y renovada, y el poeta pide honrarla con unos versos que, en principio, no sabe si él es quien debía escribirlos o emprender esa ardua tarea, pues no se veía como el gran

³ *Ibid.*, pp. 282-285.

⁴ Véase, Octavio Paz. *El camino de la pasión: López Velarde*, México: Seix Barral, 2001.

pensador que debía acometer esa tarea, y lo apunta con modestia: “alzo hoy la voz a la mitad del foro / al modo del tenor que imita la gutural modulación del bajo”. De ese sueño transfigurado se apropia el general Álvaro Obregón esa mañana de junio de 1921 y lo hace suyo. Civiliza al militar de cepa. Lo hace para todos sus compatriotas y será, a partir de entonces, el trasfondo sentimental de la nación y su guía espiritual.

La historia es bien conocida. El equívoco de Vasconcelos con un falso y sentimental Obregón lector de poesía, le recuerda al ateneísta al corso Napoleón, quien en medio de su aventura europea se sentaba a repasar incansable, en las noches de fogatas, *Las cuitas del joven Werther*, al punto de que cuando se encuentra con Goethe en Weimar se inclina ante él como una “rosa ante el nopal”. Insólito homenaje de las armas a la poesía y que Obregón, a los ojos de Vasconcelos, repetía al ordenar ese sepelio al autor de *La sangre devota* (la sangre “contenida”). Es lo que veía Vasconcelos: un militar transfigurado que, más allá de traiciones y balas, había en su intimidad refugiado un poeta o un lector de poesía. Ese equívoco es como una baraja de naipes que han sido acomodados cuidadosamente y que, con un ligero golpe, van cayendo una a una, como la piedra aquella que lanza a la cañada el personaje de Azuela, Demetrio Macías en *Los de abajo* (1916), y se hace un alud incontenible y esa es la imagen nítida de la Revolución mexicana que hasta entonces existía: la rebelión furiosa e incontenible (sobre todo, sin método) de “los de abajo”. Algo que no se puede detener, convulso, en marcha hacia un futuro ignoto. Pero en ese aho-

ra, de “vientre de coco”, era necesario un propósito conciliador, piensa y retuerce su pensamiento Obregón; darle una dirección a esa fuerza incontenible que le dé sentido a lo que parecía no tenerlo. Vasconcelos es el guía de esa nueva patria que debe ser fundada. Con el asentimiento de Obregón funda, entonces, la Secretaría de Educación Pública en ese año axial de 1921, e imagina un enorme plan educativo que habrá de cambiar por completo la escena mexicana. La cultura al poder. Todo esto podría no haber sucedido sin el equívoco de Vasconcelos que Bórquez nos deja entrever. Un auténtico efecto mariposa que cambiará a la patria por venir, en medio del caos revolucionario (¡qué oportuno!) a partir de un poema sublime a una patria redimida. Tan suave como el aletear de una mariposa.

Así, José Vasconcelos se convertirá en el factor que habrá de darle cauce a ese vendaval de fuerzas contradictorias, convulsamente opuestas en su tornasol; les dará cohesión, sentido y unidad (el monumento a la Revolución será el templo de ese propósito unitario), por la raza (cósmica) hablará el espíritu. Hará un plan para difundir la literatura clásica en ediciones masivas, se otorgarán los muros a los mejores pintores para que recreen la historia patria. Alas a los músicos. La música popular estará en el centro de esos empeños. Se estimula la difusión de la canción popular, especialmente la nacida en la disrupción revolucionaria. En un poderoso mismo esfuerzo surgen Lucha Reyes, el Charro Cantor, *Allá en el Rancho Grande*, Lara y José Alfredo, los muralistas toman los muros públicos para contar la historia y sus mitos, y resurge un indigenismo que se su-

ma al esfuerzo colectivo. Un esfuerzo que no concluirá con el final de la gestión de Vasconcelos, pues su fuerza es tan enorme que rebasa los tiempos y se alarga en la nacionalización del petróleo, en la autonomía universitaria, en la época de oro del cine nacional, en la novela de la Revolución mexicana. Se alarga hasta la fundación de Ciudad Universitaria, la nacionalización de la industria eléctrica, el cine de Buñuel que señala a los “olvidados” por la Revolución para que evite falsos triunfalismos, hasta languidecer en la noche de Tlatelolco. Y todo por un poema lanzado tímidamente a mitad del foro, por si alguien duda del poder de la poesía y del aleteo de las mariposas en abril.

El minuto de iluminación

La poesía lopezvelardiana, o simplemente velardiana, es casi siempre una escritura en clave. Acaso como las *kenningar*, cuando refiere a Venus, como muchos poetas de entonces, hace una alusión directa a las enfermedades venéreas, referencia ya fijada en el imaginario poético, de la que es ama la diosa del amor, como un reverso de la dicha que anuncia; en ese doble eje de amor y castigo, que igual asediara a Nietzsche, y que es signo constante del periodo romántico y aun antes: el amor es preámbulo de la muerte y del castigo de la diosa, del ejercicio amoroso. Los títulos de las obras de López Velarde aluden a un desdoblamiento de su ser, a su particular metamorfosis sentimental y corporal. *La sangre devota*, su primer título poético (publicado en 1916, pero preparado desde 1910), refiere al deseo contenido apenas ante la prima Águeda, que

llena al poeta de calosfríos y le crea el mal hábito de hablar a solas (y conocer la O por lo redondo), y que por ello mismo “sangra” hacia adentro, porque es fiel a su castidad y decoro; el segundo anuncia su *Zozobra*. Es decir, cuando, en su desplazamiento al centro cósmico del poeta, la Ciudad de México, la sangre ya no consigue contenerse y zozobra a sus males, pero lo alivia de ese pesar que no soporta ya: su corazón será un fiel adicto a las leyes que lo rigen y lo unen a su eterno femenino. “Corazón” es el sexo, su instrumento, de ahí que *El son del corazón* se refiera al ritmo de sus latidos, del acompañado ritmo de los cuerpos entrelazados, en vida, como cadáveres o hechos poma. Las pulsiones de la concupiscencia de la que será fiel devoto, como lo fue del pudor y de la contención seminarista. Más enigmático es el título *El minuterero*; más en apariencia que en lo cierto. Tampoco aquí se refiere a la manecilla del reloj o a una metáfora, por lo mismo, del tiempo. No. Ya antes, en otro texto, había señalado una seductora interpretación que hiciera Tomás Segovia. En ella alude el asturiano a un instrumento francés, *le minuteur*, aparato que hacia la segunda década del siglo pasado se colocaba en la parte baja de una escalera. El usuario hacía clic, la luminaria se encendía para dar luz al trayecto y duraba exactamente un minuto y se apagaba (el escalante no tenía que desandar sus pasos para desactivar el apagador; esa era su función), tiempo suficiente para que el usuario, el poeta, ascendiera la escalinata. El minuto de iluminación. La inspiración que no puede dejar de desatender el poeta a reserva de perder sus poderes, pues la poesía no otorga sus dones a cualquiera

ni todo el tiempo. Solo en ese minuto y nada más y ¡ay! de aquel que no lo aproveche. Tal vez esta posibilidad interpretativa pasó por la mente de López Velarde, pero tal título aludía, especialmente, a su papel inicial en la lucha maderista y, quizás, el modo de ratificar mediante un guiño que estuvo involucrado en la redacción del fundamental Plan de San Luis: él era quien llevaba la *minuta* de las sesiones, el *minutero* de ellas. El *minutero* de la Revolución, dicho esto por aquellos que se empeñan en vislumbrar dejos conservadores en su poesía. Claro que escribió al final de su “Retorno maléfico”, ante la imposibilidad de regresar de nuevo al “edén subvertido” por la metralla en los muros de las casonas de su infancia jerezana, acerca de su “tristeza reaccionaria”. Reacción, no traición. No es alguien que le da la espalda, sino contempla con desaliento sus excesos. De ahí su conminación a la fidelidad al espejo diario. Cambiar de a poco, más que “revolucionar” es su conseja amable, hay que cambiar de manera “suave”, conforme a la propia edad y de modo civilizado “con remos que no pesan”. De modo semejante es cuando apunta, en “Novedad de la patria”, acerca de los tres puntales de nuestra nacionalidad: “Castellana y morisca, rayada de azteca”⁵. No alude a lo español, árabe y mexica como componentes de nuestro mestizaje. Sino a lo atávico castizo de su primer libro, al desenfado erótico (que él contemplaba en las *Noches árabes*) e impulsivo, desatado, que asocia en su tiempo a lo árabe (las carretelas de la calle Made-

ro), eje de su segundo libro, y en el culto a la muerte, cierra ese engranaje tripartito, de los antiguos mexicanos que “raya” su conciencia y la existencia de todos. La lucha que en él libraba la contención de la sangre (su casticismo), su zozobra (su lubricidad desaforada) y, finalmente, en ese cultivo a la muerte que advertían en nuestra historia y en los empeños revolucionarios de la sangre derramada.

Tiene razón Paz cuando advierte en “La suave patria” una intencionalidad teatral. Un proemio, dos actos y un intermedio. En el proemio advierte sus propósitos y limitaciones que ya advertía en su texto gemelo (propósito baudeleriano, nos asegura JEP), la “Novedad de la patria”. Alguien que, en sus inicios, solo cantó “de la exquisita partitura del íntimo decoro” (referencia a sus propósitos en *La sangre devota*), se apropia hacia 1921 de una tarea descomunal que quisiera que un gran pensador emprendiera, pero es solo él quien es capaz de sentirla a plenitud y mediante la poesía el elegido para hacerlo, más que por medio de un tratado filosófico o erudito, como lo será, después, *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz.⁶ De ahí las imágenes de amoroso efecto materno y petición emprendedora⁷(260):

Suave Patria: permite que te envuelva
en la más honda música de selva
con que me modelaste por entero

⁵ Ramón López Velarde, *op. cit.*, p. 283.

⁶ Véase, Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*. México: FCE, 1950.

⁷ Ramón López Velarde, *op. cit.*, p. 260.

Su poesía será consecuencia de la patria que ha modelado sus sentimientos, su mirada, sus amores perdidos, y que a través de él se define: "La Patria es impecable y diamantina", como lo es su poesía. Más adelante agregará: "Patria: tu mutilado territorio / se viste de percal y de abalorio". No es una patria de lujos, aunque las palabras lo parezcan. El percal es manta y la diamantina, el brillo de la ropa en las fiestas austeras. Y, claro, la alusión a la dolorosa invasión yankee del siglo XIX, como si preguntara si alguna vez volveríamos a ver entero su territorio dividido. Un quizás roda la ronda de "pavos colipavos".

Busca una construcción dramática en la que podemos detenernos en la filigrana de los detalles. Veamos, por ejemplo, los remos que atraviesan "La Mancha" (alusión no solo a la obra de Barbey d'Aureville, muy atendida por la crítica, sino, antes bien, al personaje de Cervantes que atraviesa su manchega tierra: la tarea imposible e improbable de un caballero andante en pleno siglo XX, la del poeta López Velarde tras su musa, la Patria) están dispuestos los fusiles al revés, al ser empleados como remos; eso es lo sugerente y relevante: el fusil apunta al rostro, por consiguiente, puesto que la cacha es la que sirve de remo y en cualquier momento puede dispararse y hacer abortar al poema. Una tarea peligrosa la del poeta que emprende la definición de la patria suave, pues en cualquier momento el poema se puede desdibujar y dispararse él mismo en el rostro. Pero ya no hay remedio emprendida la tarea.

Un drama de un embeleso eufónico impecable, como la retratada en el diapasón

de la voz modulada y en el acierto sinestésico, "el relámpago verde de los loros".

Y en el barullo de las estaciones,
con tu mirada de mestiza, pones
la inmensidad sobre los corazones.

Un terceto de endecasílabos consonantes que nos permite asomarnos a las terminales de las que partían los modestos camiones o los trenes hacia o desde la Ciudad de México. Y en la espera, las miradas que es una sola, mestiza y pajarrera, de inmensidad puesta en los anhelos idos y por venir. Es la patria verdadera, la modesta, la coloquial, la del día a día, la civil y empobrecida, que vive de milagro, y no la de la metralla de las milicias. A esa patria suave es a la que el poeta canta y que ve surgir cuando nacemos y nos regala notas ("las mañanitas") y su cielo nupcial truena, en donde cielo y tierra, mediante el rayo, se desposan y "¡... de deleites frenéticos nos llena!". El "trueno" que nos desborda de locura, pues anuncia el amor divino en la comunión del cielo con las tierras labrantías, mediante el semen acuoso, para así escuchar el "crujir" (el son acompasado de sus corazones) de "los esqueletos en parejas". Cielo y tierra se acompañan en sus querencias en la lluvia. Y aquí surge el descubrimiento inusual y descabellado. Al fin locos en esa lluvia de comunión sagrada, que es manantial de lo que fue y lo que ha de ser, de ese futuro crujiente y acuoso: la patria se consume al consumarse el idilio de la pareja: tema central del poema. Una tarea de ateridos por la lluvia nupcial en este centenario luctuoso sería la de encontrar el cadáver "hecho poma" de

Fuensanta y enterrarlo junto con los huesos dolidos por la espera de López Velarde, y así consumir en los hechos el poema. Y sentir, con él, poema y poeta, la ruleta, el destino, de nuestras vidas. Y así como esa Patria suave modeló al poeta; el poeta con su poema modela, literal y poéticamente, a la Patria por definir: la crea.

El momento arcano

El oxímoron que inicia el intermedio: “joven abuelo” (262), nos recuerda aquel pasaje (muy posterior, pero que alude a cierta intertextualidad) de Aureliano Buendía,⁸ que después de todas sus batallas perdidas, se sienta a jugar ajedrez con un amigo y éste le pide que elija a alguna de sus hijas para contraer nupcias. Elige el coronel de los pescaditos de oro a la menor, a la que aún ni siquiera es adolescente. Y casan después de que la niña tiene su primera menstruación. Con ella tronará sus huesos el coronel y hablará de morir la jovencita en el parto de otro Aureliano y otro Arcadio de la estirpe Buendía, y el daguerrotipo de la “joven abuela” presidirá la sala de esa casa asentada en la fundación de Macondo y en la circularidad de sus cien años de soledad.

Del sufrimiento de Cuauhtémoc surge nuestra estirpe, de ahí nacemos, sugiere el poeta; de la mitología antes que de la historia, pues la historia no es sino un sumario de mitos; de esa agonía alegórica y no de su rival patricio, el Cortés de las naves hundi-

das que evita la tentación del retorno y recrea otra historia, pues

Anacrónicamente, absurdamente,
a tu nopal inclinase el rosal;
al idioma del blanco, tú lo imantas
y es surtidor de católica fuente
que de respuestas llena el victorial
zócalo de ceniza de tus plantas.

Una magna derrota que la poesía convierte en victoria, en las cenizas de los pies quemados del joven Tlatoani. Muy a pesar de “la piragua / prisionera” y “el sollozar de tus mitologías”. En la tragedia de “los ídolos a nado”. En medio del azoro, renace la novedad de una patria milenaria, cuyo futuro estará no en la revolución, sino en el paulatino cambio producido en la imagen del espejo diario.

Los dos actos cuentan el drama y tienen como centro la dualidad femenina que ya se anunciaba en la metamorfosis de su primer volumen al segundo (los únicos que conoce en vida). El primero, *La sangre devota*, dedicado a su gran amor, Josefa de los Ríos, Fuensanta: fuente de santidad. Aspiración del joven seminarista que fue. La pureza que, como diría Inés Arredondo años después, no puede sino incendiarse. Los calosfríos que le dedica a la prima que se resguarda, como aquella Penélope, en el tejido, en el crujir de sus almidones y en sus “mejillas rubicundas”. Su viaje sin retorno a la Ciudad de México cambiará su sentir, pero no su evaluación de lo femenino en dos sus dos fuentes primigenias, de la provinciana esquivada, reticente como una metáfora oculta en un follaje de significaciones “del reloj

⁸ Véase, Gabriel García Márquez. *Cien años de soledad*, México: Diana, 2015.

en vela”, y la capitalina, desaforada, concupiscente, la de “pecho / empitonando la camisa”, a la que era la recién llegada, de cualquier modo, de esa provincia inmóvil que, apartada violentamente de su tiempo detenido (ese sí) ha debido escapar de la metralla revolucionaria y ha pasado por la misma conversión del poeta, del recato a la complacencia del mejor postor de una baraja de placeres mundanos; la dedicada al oficio de los amores fugaces a los que el corazón adicto del poeta le será también fiel. En su particular hermenéutica, ambas igualmente vírgenes (“A las vírgenes”, *Zozobra*):

¡Hermanas mías, todas,
las que, contentas con el limpio daño
de la virginidad, vais en las bodas
celestes, por llevar sobre las finas
y litúrgicas palmas y en el paño
de la eterna Pasión, clavos y espinas;
y vosotras también, las de la hoguera
carnal en la vendimia y el chubasco,
en el invierno y en la primavera;
las del nítido viaje de Damasco
y las que en la renuncia llana y lisa
de la tarde, salís a los balcones
a que beban la brisa
los sexos, cual sañudos escorpiones!⁹

Inmunes al deshonor; vírgenes todas, las del pudor, “con la falda hasta el huesito”, y las de la vida airada.

Y en “La suave Patria” su feliz armonía alternada:

Sobre tu Capital, cada hora vuela
ojerosa y pintada, en carretela;
y en tu provincia, del reloj en vela
que rondan los palomos colipavos,
las campanadas caen como centavos.

La dama de mejillas rubicundas, en la Capital, será la misma y otra, la “ojerosa y pintada” que ofrece el paraíso en carretelas dispuestas en la antigua calle de Plateros (después Madero) como móviles hoteles de paso (al modo como en la Alejandría de Lawrence Durrell y su *Cuarteto de Alejandría*, que retrata exactamente el mismo proceder de servicio de transporte en carretelas, con prostitutas a bordo en aquella metrópoli egipcia) levemente disfrazados. En una vuelta a su espejo, la dama recatada soltó la cabellera de rebuscadas peinetas, mordió sus labios y decidió cambiar el “ritmo de las horas”.

La inmensa Patria de maíz, de la “mirada de mestiza”, de “trenzas de tabaco” y “labios de rompopé”, tan típica como frenética; dual e intachable, “inmune al deshonor”, de cualquier modo. Y el poeta que va con ella en su inmensidad como “del brazo de su novia” hasta lucir en su “pelo rubio”, “equilibrista chuparrosa”, que “sabe / ofrendar aguamiel y en ella toda “se vacía / el santo olor de la panadería”. Lo diría con sabia precisión José D. Frías acerca de López Velarde: “(A fuerza de saber Teología Moral / no le inquietan las nupcias de la Virtud y el Mal.)”¹⁰. El panadero es quien amasa y es

⁹ Ramón López Velarde, *op. cit.*, pp. 208-209.

¹⁰ *Ibid.*, p. 68.

en el bamboleo de una carreta –acompañado y rítmico amor perpetuo– en la que los amantes se empecinan en fraguar sus amoriños, y no de otro santo lugar es de donde surge, femenino, el “santo olor de la panadería”. La mujer es pan; el hombre el panadero. Y en la Patria suave se juntan “las virtudes de tu mujerío, con aquella que “¡... de deleites frenéticos nos llena!”, pues en su boca generosa probamos “la picadura del ajonjolí”. Y ese es su gran descubrimiento, el milagro que opera en lo profundo de su ser y en su corazón adicto: la contemplación de una Patria encarnada, iluminada por un rayo que abre en un instante ese misterio, del cielo sobre las tierras labrantías. Una patria a la que ama por “su verdad de pan bendito”. La Patria suave es ese pan y el poeta el panadero que, amoroso, la amasa y hornea.

En el primer acto, la Patria se funde con la tierra en que nacemos y la convicción del poeta de “desposarla” en el frenesí de las estaciones, de la lluvia, la mortaja y la ruleta. Tan atávica como complaciente, pues “Al triste y al feliz dices que sí”, como aquellas damas que, llegadas de provincia a la Capital (como RLV llama a la Ciudad de México) han debido perder el pudor y el recato, dadas las condiciones de existencia a que las lleva el frenesí de la lucha armada, más allá del bien y del mal, para ganarse el sustento diario y así ofrendarnos su “santo olor” de orgásmica “panadería”. No es solo la Patria y Ramón López Velarde quienes zozobran en el nuevo escenario, de sabores insólitos, deleitosos y ecuánimes, muy a pesar de todo, sino el destino de aquellas provincianas que no tenían otro aburrido y cruel destino, an-

tes de la Revolución, que el altar con alguien que sus padres les hubieran designado. El aburrimiento tenebroso que tan bien retrata Agustín Yáñez en su parte introductoria de *Al filo del agua*. El chubasco que necesitábamos para comenzar a ser nosotros y la Patria ella misma, desnudarse en su propia novedad. Lo que ofrendaron ellas a ese entorno virtuoso, tornado en maligno, en una interpretación *sui géneris* (pero válida) de los Evangelios, fue su santo y generoso olor y sabores de pan recién horneado en muelles de carretelas de paso. El milagro poético se nos ofrece en la vida cotidiana: “Inaccesible al deshonor, floreces”, pues su virtud es, ahora, ofrendarse en su entrega, y así “enloquece a la montaña” (¿el miembro varonil?), “requiebra a la mujer, sana al lunático” e “incorpora a los muertos” (los que no saben o sabían del amor), y en su “Trueno de temporal” (de amor) crujen “los esqueletos en parejas”. El amor más allá de la muerte, con que el poeta hace un guiño al famoso soneto de Quevedo (“serán ceniza, mas tendrán sentido. / Polvo serán, mas polvo enamorado.”). La dualidad femenina de la patria que al final descubre RLV, la que sabe conjugar la Virtud y el Mal en un amasijo delirante.

En el segundo acto, el poeta resolverá el dilema. En un garañón (él mismo) y con matraca y en plena cuaresma opaca (el poema lo firma en abril de 1921) raptará a la Patria suave, para llevarla consigo al altar de paja, recreación de la humilde cuna de Jesús, para darse y ofrendarle su amor profano y llevarla al éxtasis de sus “pupilas de abandono”

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

El delirio erótico desatado en ese cuerpo de volcanes que es la patria (“tus pechugas al vapor”), el trono nupcial al descubierto en una carreta que, con su acompasado muelleo, hace las veces del ritmo de una sonaja reiterada que, en su ritmicidad, revela la consumación de la unión conyugal en el móvil tálamo de paja. Su “zozobra” fue, en realidad, un ejercicio supremo de síntesis que sin la Revolución no se habría producido, la de hermanar en su corazón dos visiones femeninas antagónicas que resumía en su meditación acerca de la Patria.

En el sumario hermenéutico de “La suave Patria” que concibe Ramón López Velarde, se mimetizan la imagen de Guadalupe en el Tepeyac con la Patria a la que canta el poeta. Nos encontramos, así, con una intertextualidad insólita. La del poema del autor de *Zozobra* con el *Nican mopohua*, el texto que relata las apariciones de la Madre de Dios, en el Cerro del Tepeyac, al más humilde de sus hijos, Juan Diego, quien, asombrado ante el hecho maravilloso que observa, no sabe por qué él ha sido elegido por la Virgen para sus secretos designios; de modo semejante a como el poeta se siente superado por el propósito que se ha impuesto de mostrarnos la “Novedad de la Patria” que ante sus ojos se muestra y nos muestra. La Patria de López Velarde es a imagen de la Virgen de Guadalupe, como López Velarde lo es de Juan Diego, por consiguiente. El

momento arcano del poeta se nos muestran en esta doble revelación articulada.

En el 2021 se cumplen cien años del idilio, de la dual suave Patria con el poeta, no tengamos el mal gusto “de poner las sillas sobre la mesa”¹¹ (283).

Fuentes

- Azuela, Mariano. *Los de abajo*. Madrid: Cátedra, 1980.
- De Cervantes, Miguel. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Planeta, 2004.
- Durrell, Lawrence. *El cuarteto de Alejandría*. México: Hermes, 1983.
- García Márquez, Gabriel. (2015). *Cien años de soledad*. México: Diana, 2015.
- León-Portilla, Miguel. *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento nahuatl y mensaje cristiano en el “Nican mopohua”*. México: FCE / El Colegio Nacional, 2000.
- López Velarde, Ramón. *Obras*. México: FCE, 1990.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Las cien mejores poesías líricas de la lengua castellana*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1998.
- Paz, Octavio. *El camino de la pasión: López Velarde*. México: Seix Barral, 2001.
- . *El laberinto de la soledad*, México, 1950.
- Sheridan, Guillermo. *Un corazón adicto: la vida de Ramón López Velarde*. México: FCE, 1989.

¹¹ *Ibid.*, p. 283.

Algunos espejos de la mujer en el río revolucionario en *La suave Patria*

GUADALUPE RÍOS DE LA TORRE | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

Así como antaño, Ramón López Velarde asignó a las mujeres el espacio privado como el lugar adecuado para realizar las actividades femeninas, es decir, la reproducción de la familia y de los valores tradicionales, estos determinados por la moral religiosa, la cual siempre concibió a la libertad femenina como causa de perdición.

Abstract

Just as before, Ramón López Velarde assigned women the private space as the right place to carry out women's activities, that is, the reproduction of the family and traditional values, these determined by religious morality, which always conceived women's freedom as a cause of doom.

Palabras clave: nacionalismo, mujer, familia, sexualidad.

Keywords: nationalism, woman, family, sexuality.

Para citar este artículo: Ríos de la Torre, Guadalupe, "Algunos espejos de la mujer en el río revolucionario en *La suave Patria*", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 56, semestre I, enero-junio de 2021, UAM Azcapotzalco, pp. 81-88.

*Su México no es una patria heroica sino cotidiana, entrañable y pintoresca, vista con ojos de enamorado lúcido y que sabe que todo amor es mortal.*¹

Octavio Paz

Introducción

En México, la literatura nacional trata de reflejar las costumbres del pueblo, convive con él y afecta, al escribir, su habla y modismos; describe con prolijidad el ambiente, las ropas y las costumbres, con afán de destacar los aspectos más genuinos de lo nacional.

Nacionalismo

El nacionalismo germina como fruto de los intereses y elementos que defienden y conforman a una comunidad determinada, la que, entre otras cosas, puede compartir raza, historia, idioma, religión y territorio. Al discutir de nacionalismo lo hacemos, necesariamente, con una idea moderna, porque antes del siglo XIX no existían las estructuras nacionales del estado como las concebimos actualmente.

Esto nos constriñe a recordar la frase de Aristóteles: “el hombre es un animal político o de grupo”; por lo tanto, la presencia humana únicamente es perceptible en términos de vida en sociedad. De esta manera, sujeto y sociedades interrelacionan social-

mente articulando a sus integrantes sin que pierdan su identidad. El individuo realiza los valores de la colectividad y los propios, pero no debe soslayar el hecho de que hay una presencia definitiva del grupo en su conducta, en tanto que como sujeto social está expuesto a cambiarla, según el medio.²

La noción legal de nación se refiere al conjunto de pobladores de un país administrado por el mismo régimen, término íntimamente unido al Estado; es decir, la sociedad fundada de modo político. La nación o la comunidad nacional se cimientan en el espíritu expresado en la cultura.³

David Brading afirma que:

El nacionalismo tiene que ver con visitar el pasado nacional y construir a partir de esa recolección de experiencias una definición de nosotros mismos, y una especie de manual de viaje que nos permita caminar el presente.⁴

De lo anterior podemos aseverar que el nacionalismo es, y se presenta, de varias maneras en los pueblos. Cumple a un proceso de avance histórico específico, por lo cual, su significado también será diferente; pero no importa cuál sea la trascendencia que adquiere, se trata de un valor en el que los pueblos

¹ Octavio Paz, “El lenguaje de López Velarde”, en *Las peras del olmo*, México: UNAM, 1965.

² María Elvira Buelna Serrano y Lucino Gutiérrez Herrera, “Utopía, contexto conceptual e historia” en *El futuro pasado. Los ojos del mañana*, México: Scriptoria, 2021, pp. 20-21.

³ Cipriano Flores Cruz, *El nacionalismo revolucionario mexicano*, México: Partido Revolucionario Institucional, Secretaría de Capacitación Política, 1987, p. 34.

⁴ David Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México: FCE, 1977, p. 104.

colocan y buscan la autodefinición, siendo el mismo pueblo portador del nacionalismo.

El contexto

La Revolución Mexicana fue un movimiento muy complejo, formado por multitud de diferentes rebeliones, cada una con sus propios orígenes, estilos y metas, que implicó destacados cambios institucionales y legales, así como un reajuste entre las clases y las regiones.⁵ Por ello significó una nueva y larga era para la nación.

La lucha armada, iniciada como una rebelión contra la larga dictadura liberal del general Porfirio Díaz, significó uno de los grandes levantamientos populares de América Latina. Aun cuando fue difícil plasmar en la realidad los anhelos por transformar a la sociedad, la economía, el mundo político y cultural de México, el movimiento de 1910 constituyó, en el mundo de Occidente, la primera revolución social de siglo xx.⁶

La chispa que haría estallar el movimiento de 1910 provino de un representante de sus capas más ricas e ilustradas: Francisco I. Madero, un hacendado joven idealista, quien se atrevió a retar al régimen en pos de una modernización política.

En este paisaje histórico, Ramón López Velarde participó en los años que fueron decisivos para la Revolución de 1910. Vivió

del periodismo, del magisterio y de otros trabajos.⁷

Como periodista, López Velarde escribió en el periódico *El Regional de Guadalajara*, bajo la dirección de Eduardo J. Correa, el cual, sin dejar de ser un periódico católico, se había convertido en un medio de información, cuyo tiraje superaba los cuatro mil ejemplares.

Las primeras colaboraciones de Ramón López Velarde fueron firmadas con el nombre de Esteban Marcel, seudónimo que tomó desde entonces para expresar sus ideas de contenido político, el cual intercambiaba con el sobrenombre de Marcelo Estébanez.⁸

El 1 junio de 1912, el Partido Católico Nacional fundó el periódico *La Nación*, encargado a Eduardo J. Correa, en él trabajó con su amigo y socio Ramón López Velarde. Las primeras colaboraciones del jerezaño tuvieron un carácter literario, pero a partir de junio de 1912 el poeta se convirtió en reportero, editorialista y encargado de la sección dedicada a los estados. Podemos afirmar que fue un periodista de tiempo completo,⁹ pero será en el año de 1913 cuando deje de colaborar en dicho diario.

⁵ François-Xavier Guerra, *México del antiguo régimen a la Revolución Mexicana*, t. I, México: FCE, 1996.

⁶ Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina*, México: Siglo XXI Editores, 2015.

⁷ Friedrich Katz, *De Díaz a Madero. Orígenes y estallido de la Revolución Mexicana*, México: Bolsillo Era, 2016, p. 33.

⁸ José Luis Martínez, *Obras de Ramón López Velarde*, México: FCE, 1971, p. 139.

⁹ Véase Laura O'Dogherty, "Ramón López Velarde, periodista católico", en *Revista de la Universidad de México*, México: UNAM, 1988, p. 61.

La política

Fue a finales de 1909 cuando López Velarde apostó hacia el maderismo, Ramón López Velarde conoció a Francisco I. Madero en la Pascua de 1910, cuando llegó la campaña de este a San Luis Potosí. Para el joven fue un impacto haber saludado de mano a Madero y sentir el orgullo de militar a su lado.

A partir de ese momento, el aspirante a abogado López Velarde estaría siempre cerca de la figura del candidato Madero, pues participó en la fundación del Club Antirreeleccionista de San Luis Potosí al concluir 1911.

Participó en la creación del Partido Constitucionalista Progresista, creado a instancias de Francisco I. Madero y, posteriormente, el poeta fue postulado como candidato a diputado suplente en Jerez, Zacatecas, en julio de 1912. Sin embargo, en enero de 1914 se instaló definitivamente en México y se consagró a la literatura.

El poeta

Vivió los días funestos de las luchas revolucionarias, y tal vez por ello sintió con más fuerza el valor de lo mexicano; en su pensamiento floreció una noción de Patria creada a partir del poder del provinciano, pero con la emoción de grandeza que había de dejarle la intranquilidad de la época, proeza de un pueblo que buscó audazmente su propio y verdadero sendero. Al madurar, el escritor se apartó de sus modelos para hallar nuevos ritmos e imágenes vivaces y nuevas; sus símbolos se volvieron atrevidos y sus metáforas novedosas, lo mismo que su rima.

Poesía

Entre sus obras se encuentran:

1916	La sangre devota
1919	Zozobra
1920	El son del corazón
1921	<i>La suave patria</i> ¹⁰

Los espejos de la mujer en el pensamiento de Ramón López Velarde

De ahí el interés que reviste el estudio de los diversos discursos que definieron a los sujetos sociales, y en especial a las mujeres, por lo que en estas estrofas analizaré el concepto que de ellas tenía López Velarde.

Suave Patria: tú vales por el río
de las virtudes de tu mujerío.
Tus hijas atraviesan como hadas,
o destilando un invisible alcohol,
vestidas con las redes de tu sol,
cruzan como botellas alambradas.

Pues bien, el proceso de reconstrucción nacional hizo necesario dividir y multiplicar las tareas cotidianas, de manera que se aprendieran y transmitieran con facilidad. Las labores, entonces, se especializaron de acuerdo con el género, el cual constituyó, a

¹⁰ Luis Vicente de Aguinaga, "El siglo de Ramón López Velarde", en Luis Vicente Aguinaga (coord.), *Historia crítica de la poesía mexicana*, t. I, México: CONACULTA-FCE, 2016, pp. 123-124.

fin de cuentas, el espacio de desarrollo de relaciones de poder y el punto de partida de control estatal sobre la sociedad.

La especificación por género definió las áreas institucionalizadas para el comportamiento de hombres y mujeres y designó todas las situaciones que en ellas cabían, desde la participación de las féminas en los ámbitos político, laboral y familiar, hasta el matrimonio y el ejercicio de la sexualidad. Ellas, especialistas en la reproducción biológica y cultural de la sociedad, tendrían que desempeñar los papeles de madre, educadora, esposa, ama de casa y enfermera, entre otros. El hombre tendría como área de especialización el mundo de afuera, y como roles el de proveedor, representante de la familia, trabajador, entre otros. Al institucionalizarse estos comportamientos, se objetivaron como conocimiento social, se convirtieron en un cuerpo de verdades válidas y generales de la realidad en construcción. El peso de esta asignación de papeles específicos consistió en que no únicamente funcionó empíricamente.

Surgió la necesidad de crear una amplia integración de significados, armonizar el sentido que cada individuo confería a su propia vida con el atribuido por la sociedad. En este sentido, el problema de la legitimación del nuevo orden social se presentaría al momento de transmitirlo a las nuevas generaciones de revolucionarios. Se hizo necesaria una explicación y una justificación de ese orden institucionalizado, que permitieran en su fuero interno que los individuos asumieran sus respectivos papeles como un destino inevitable.

En el México de esa época, por lo tanto, fue necesario crear una cultura nacional que sustentara el nuevo orden social. Así, la educación formal y la informal, que se impartían en la escuela y en la familia, respectivamente, se convirtieron en las instancias legitimadoras por excelencia, donde el nacionalismo, como concepción hegemónica del mundo, constituiría la identidad de todos los individuos. En dicha concepción confluían los diferentes discursos, no solo el oficial nacionalista, sino también el religioso, el educativo y considerado como científico y verdadero, el médico.

Si bien el grupo en el poder se proponía llevar la educación a todos los sectores sociales, como ya señalé, el modelo civilizatorio que se concretó en los años posrevolucionarios arraigó de manera más clara en los sectores urbanos y de la clase media. De esta manera, la propuesta de este trabajo es considerar a los sectores medios y bajos urbanos de la ciudad de México como el espacio idóneo para la reproducción de la ideología hegemónica emanada del discurso oficial estatal y del mismo proceso de desarrollo económico impulsado por las nuevas fuerzas en el poder.

Acotar el tiempo de estos cambios cualitativos tiene sus riesgos: las mujeres y los hombres que vivieron su juventud en esos años fueron educados durante el Porfiriato, y algunos de los cambios a los que me he venido refiriendo se hicieron patentes en los años posteriores a su maternidad o paternidad.

Durante los años de 1913 a 1917, mujeres de diversos niveles sociales participaron

en el movimiento armado. Hubo mujeres que al levantarse en armas ocuparon puestos de mando y obtuvieron grados militares, como es el caso de Carmen Parra, viuda de Alanís, quien contribuyó al movimiento villista.¹¹ Estas combatientes demostraron habilidad en el manejo de la tropa y destreza en el uso de armamento. Otras participaron en el campo de batalla como voluntarias y benefactoras—incluso se fundó la Cruz Blanca Constitucionalista—,¹² o quienes, convencidas de la causa revolucionaria, se manifestaron contra el gobierno de Victoriano Huerta, adhiriéndose a las filas constitucionalistas.¹³ Aquellas voluntarias, que atendiendo enfermos y heridos colaboraron en el establecimiento de un hospital de sangre para ayudar a los combatientes, participaron en los acontecimientos de 1914 en la Ciudad de México de la siguiente manera:

En las clases medias, la mujer ha desempeñado papeles verdaderamente sublimes, han salido

de sus hogares, se han atestado bajo las banderas de asociaciones piadosas cuya misión ha sido levantar y socorrer heridos en los campos de batalla, para curar las heridas de sus cuerpos heridos y llevar un consuelo a sus almas.¹⁴

Por su condición de mujeres, les fue más fácil incursionar en el espionaje y ser agentes confidenciales. Los revolucionarios también requirieron de acciones organizadas para difundir sus ideas, y en ambos quehaceres, ellas realizaron valiosas labores.

Además, los sangrientos enfrentamientos armados, la falta de servicios sanitarios y de medicamentos, así como de provisiones alimenticias, provocaron heridas, enfermedades y epidemias entre la población. Aquí la labor humanitaria de las enfermeras fue esencial, pues atendían sin descanso a todas aquellas personas que lo necesitaran, sin percibir salarios. Lo único que las impulsaba era su afán de ayuda.

Enfermeras y practicantes dejaron su hogar, su familia y sus estudios con el fin de servir y luchar en los campos de guerra, entre la miseria, el hambre, el dolor, la angustia y la muerte. Las mujeres estuvieron allí para dar aliento y su discurso fue:

¹¹ Ana Lau y Carmen Ramos, *Mujeres y Revolución. 1900-1917*, México: INEHRM/INAH, 1993, p. 44.

¹² La Cruz Roja fue fundada en nuestro país en agosto de 1907 y reconocida como institución de utilidad pública por Porfirio Díaz en febrero de 1910. *Diario oficial de la Federación*, México, 12 de marzo de 1910. Véase Ana María Fernández Poncela, "Imágenes femeninas en la época revolucionaria", en *Sólo Historia*, México, núm. 8, abril-junio de 2000, pp. 41-46. Véase Gabriela Cano, *Se llamaba Elena Arizmendi*, México: Tusquets Editores, 2010, *passim*.

¹³ Al igual que Madero, Carranza recibió correspondencia de mujeres que le expresaban sus inquietudes políticas y, al mismo tiempo, le proporcionaban información sobre la situación que prevalecía en sus localidades. Ame Aguirre le dio su opinión en relación con la sucesión en Durango y lo que se discutía en la calle. Fernández Poncela, *op. cit.*, pp. 58-59.

¹⁴ Fueron mujeres de la clase media, ilustradas, con una situación más o menos desahogada. A pesar de todo, ellas participaron en diferentes actividades de la lucha armada como fueron Carmen Serdán y Dolores Jiménez Muro, por citar algunas. *Ibidem*, pp. 34-35. Son las mujeres de la élite las que hablan sobre los acontecimientos de 1914 en la Ciudad de México. Emilia Enríquez de Rivera (Obdulia), "Misión sublime de la mujer", en *Revista de Revistas*, año I, núm. 12, México, 30 agosto de 1914, p. 1.

Entre las mujeres ricas, a quienes se ha flagelado con los más duros epítetos, también la onda de la piedad llegó a sus corazones, que no permanecieron indolentes [...] cedieron sus casas para hospitales y sus carruajes para camillas; y de abnegación, se aprestaron también a vestir el modesto traje de enfermeras escondiendo sus pedrerías y sus tocados en la humilde cofia blanca.¹⁵

Entre las filas revolucionarias también se destacaron las maestras, que a través del silabario propagaron los ideales constitucionalistas.

Con el triunfo del movimiento constitucionalista, en las filas revolucionarias surgieron divisiones entre los grupos armados, a causa de los distintos matices políticos de los principales jefes del movimiento armado, como Venustiano Carranza, Francisco Villa y Emiliano Zapata, quienes se enfrentaron por el poder, cada uno con perspectivas muy disímiles.

Si los hombres se dividían por ofuscamientos de tipo político, se separaban en bandos contrarios con el fin de aniquilarse, el discurso de las mujeres de la clase alta y media fue el de “que colectivamente representaron un nuevo estilo de mujer que abandonó el aislamiento doméstico y se comprometió con el ritmo de su tiempo”.¹⁶ Dentro de este mismo discurso, la mujer veía una nueva etapa de bienestar y progreso,

una nueva misión que las damas de la élite no habían cumplido, una prerrogativa que no habían ejecutado. Así, en el seno de la familia, en el ambiente apacible, de los hogares, a ellas tocaba ser, en aquellos momentos, virtuosas y laborar para destruir todo intento de contienda.

Con la Constitución se cerraba, al menos en el terreno legal, un capítulo de la Revolución, aunque la realidad social y militar expresaran lo contrario.

El cambio cultural se produjo en tiempos completamente diferentes, de manera que el mismo López Velarde estaba imbuido culturalmente en las concepciones católicas tradicionales acerca de los roles de género, las cuales reprodujo en su poema. En este mantuvo los conceptos que prevalecieron desde la colonia hasta la segunda mitad del siglo xx, momento a partir del cual, las mujeres tuvieron mayores oportunidades para acceder a la educación, al trabajo y la capacidad para decidir sobre el número de hijos y sobre sí mismas.

Así como antaño, Ramón López Velarde asignó a las mujeres el espacio privado como el lugar adecuado para realizar las actividades femeninas, es decir, la reproducción de la familia y de los valores tradicionales, estos determinados por la moral religiosa, la cual siempre concibió a la libertad femenina como causa de perdición. Debido a lo anterior, a pesar de que se transitó hacia la laicidad con el establecimiento de nuevas leyes, la mentalidad acerca de los roles de género, la moral y su reproducción no se modificaron. Así, el movimiento de 1910 cambió las leyes, pero no la usanza. El país progresista, laico, igualitario, individualista y

¹⁵ Elena Arizmendi intensificó su labor en la Cruz Blanca Neutral. Véase Lau y Ramos, *op. cit.*, pp. 34-35. Emilia Enríquez de Rivera (Obdulia), *op. cit.*, p. 20.

¹⁶ Ángeles Mendieta Alatorre, *La mujer en la Revolución Mexicana*, México: INEHRM, 1961, p. 123.

moderno continuó atrapado en la moral y en los conceptos religiosos de la vida cotidiana.

Bibliografía

- Aguinaga, Luis Vicente, "El siglo de Ramón López Velarde", en Luis Vicente Aguinaga (coord.), t. I, *Historia crítica de la poesía mexicana*, México: CONACULTA-FCE, 2016.
- Brading, David, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México: FCE, 1977.
- Buelna Serrano, María Elvira y Lucino Gutiérrez Herrera, "Utopía contexto conceptual e historia", en *El futuro pasado. Los ojos del mañana*, México: Scriptoria, 2021
- Cano, Gabriela, *Se llamaba Elena Arizmendi*, México: Tusquets Editores, 2010.
- Fernández Poncela, Ana María, "Imágenes femeninas en la época revolucionaria", en *Sólo Historia*, México, núm. 8, abril-junio de 2000, pp. 41-46.
- Flores Cruz, Cipriano, *El nacionalismo revolucionario mexicano*, México: Partido Revolucionario Institucional, Secretaría de Capacitación Política, 1987.
- Galeano, Eduardo, *Las venas abiertas de América Latina*, México: Siglo XXI Editores, 2015.
- Guerra, François-Xavier, *México del antiguo régimen a la Revolución Mexicana*, t. I, México: FCE, 1996.
- Katz, Friedrich, *De Díaz a Madero. Orígenes y estallido de la Revolución Mexicana*, México: Bolsillo Era, 2016.
- Lau, Ana y Carmen Ramos, *Mujeres y Revolución. 1900-1917*, México: INEHRM/INAH, 1993.
- Martínez, José Luis, *Obras de Ramón López Velarde*, México: FCE, 1971, p. 139.
- Mendieta Alatorre, Ángeles, *La mujer en la Revolución Mexicana*, México: INEHRM, 1961.
- O'Dogherty, Laura, "Ramón López Velarde, periodista católico", en *Revista de la Universidad de México*, México: UNAM, 1988.
- Paz, Octavio, "El lenguaje de López Velarde", en *Las peras del olmo*, México: UNAM, 1965.
- Rivera, Emilia Enríquez (Obdulia), "Misión sublime de la mujer", en *Revista de Revistas*, año I, núm. 12, México, 30 agosto de 1914.

La suave Patria: acto de resistencia

GLORIA JOSEPHINE HIROKO ITO SUGIYAMA | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

La suave Patria, poema dramático, desde la perspectiva deleuziana y guattariana, que genera espacios críticos, rizomáticos, no hegemónicos de enunciación, en una desterritorialización-reterritorialización de conocimientos, en sus devenires, líneas de fuga, molaridades. Todo esto conecta el poema con cada lector, en particular, y con opiniones vertidas por expertos en el campo literario, en tanto que crean nuevas perspectivas, en un encuentro, reconfigurando nuevas maneras de ver este texto.

Abstract

La suave Patria, a dramatic poem from the Deleuzian and Guattarian perspective, which generates critical, rhizomatic, non-hegemonic spaces of enunciation, in a deterritorialization-reterritorialization of knowledge, in its becoming, lines of flight, molarities. All this connects the poem, with each reader in particular, and with opinions expressed by experts in the literary field, as they create new perspectives, in an encounter, reconfiguring new ways of seeing this text.

Palabras clave: *Suave patria*, Ramón López Velarde, Gilles Deleuze y Félix Guattari, resistencia, rizoma.

Keywords: *Suave patria*, Ramón López Velarde, Gilles Deleuze and Félix Guattari, resistance, rhizome.

Para citar este artículo: Ito Sugiyama, Gloria Josephine Hiroko, “*La suave Patria: acto de resistencia*”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 56, semestre I, enero-junio de 2021, UAM Azcapotzalco, pp. 89-110.

“**L**a suave Patria” emplazada a co-
 nstruir y reconstruir, plena de
 sensibilidad esta transitorie-
 dad de la nación en aquel entonces, de prin-
 cipios del siglo pasado, edifica hoy, a cien
 años de la muerte de su autor, José Ramón
 Modesto López Velarde Berumen, un espa-
 cio abierto de aperturas epistemológicas, de
 agenciamientos, de conocimientos deveni-
 dos de la desterritorialización, en sus para-
 digmas, migración de colores, olores, tactos
 y sabores, líneas de fuga. Esto conforma
 una realidad intensiva y molecular que ope-
 ra como causa inmanente, cuyo efecto se
 hace presente en molaridades que captan la
 multiplicidad.¹ Todos estos términos fueron
 creados por Gilles Deleuze y Félix Guatta-
 ri constituyen un desafío permanente, en
 nuestra sociedad postmoderna: frágil, líquida,
 incierta, compleja y múltiple de saberes
 en el escudriñamiento y (re)visitación.

Ahora bien, Malraux desarrolla un con-
 cepto filosófico del arte, cuando menciona
 que: “El arte es lo único que resiste a la
 muerte”, y así quiso que fuera, el mejor co-
 nocido como Ramón López Velarde en “La
 suave Patria”. Poema, deseo de resistencia,
 en el sentido en que lo entendían Deleuze
 y Guattari. Resistencia, como la conserva-
 ción de lo fundamental, de las raíces, de la
 tradición. Oposición por distintos métodos
 a los invasores de un territorio, a ese ele-
 mento que modifica o entorpece el paso
 de algo, fuerza en contra, renuencia que

en una máquina dificulta su movimiento y
 disminuye su efecto útil por el rozamien-
 to y los choques, en un deseo, entendido
 como lo definen Deleuze y Guattari, como
 producción: “la máquina que se desmonta
 en engranajes, que a su vez se constituyen
 en máquina. Flexibilidad de los segmentos,
 desplazamiento de los obstáculos”².

Obra dramática —“La suave Patria”—co-
 mo la caracteriza Ramón López Velarde, su
 autor, ya que divide al poema en Proemio,
 Primero y segundo actos con un interme-
 dio. Este poema sorprende por inusual, en
 que se presenta el fenómeno del noma-
 dismo deleuziano que, aunque parezca an-
 titético en un primer momento, nómada
 es quien menos se mueve: el pensamiento
 que, sin transportarse, es viajero incansa-
 ble que se reterritorializa en un concepto en
 el que respira y descansa a la espera de lo
 inesperado que habrá de relanzarlo. El pen-
 samiento, nómada por excelencia, está en
 variación, como el poema velardiano que
 nos atañe. “La suave Patria”, himno interior
 y a la vez épico-irónico, reestructuración
 nacional. Su precio fue la mitificación, indu-
 cida y capitalizada por el Estado que nece-
 sitaba una mitología revolucionaria con la
 cual legitimarse.³ De ahí que el presiden-
 te Álvaro Obregón, aconsejado por José
 Vasconcelos convencieran a López Velar-
 de, a quien se convirtió en cantor de la pa-

² Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, p. 84.

³ Allen W. Phillips, refiere que el momento en que se publica el poema coincide con la aparición ‘natural’ de una vuelta hacia lo mexicano, proceso derivado de la Revolución, en Phillips, Allen W., *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*, p. 9.

tria, poeta nacional, descubridor del nuevo México.

El vate jerezano no tuvo una ambición desmedida para este intento, sino tan solo la de *cortar a la epopeya un gajo*. Quiso al mismo tiempo cantar el primer siglo del México independiente (1821), reivindicar el quinto centenario de la caída de Tenochtitlan (1521) y, sobre todo, poetizar sus diarias sensaciones y reflexiones sobre la realidad interior, aunque veladamente, a la vez, histórica y política del país, como dijo en su prosa, *Novedad de la Patria*. Y es por medio de la clave del poema: la mujer, que justifica realmente el título: ‘suave patria’. El epíteto ‘suave’ sugiere una patria dulce, íntima, amorosa como la de una madre, quien nos abraza, cobija, protege; luego nos orienta sobre buena parte de las imágenes de este canto satírico-íntimo, ardid que utiliza con astucia e inteligencia el autor lopezvelardiano para indicar y abordar un propósito consciente. No en vano López Velarde había dicho: “Nada puedo entender ni sentir sino a través de la mujer [...]. De aquí que las mismas cuestiones abstractas me lleguen con temperamento erótico.”⁴ El zacatecano, ante la dualidad espiritual amorosa y la sexualidad, profundiza en la necesidad de entenderse, así como el corolario de convertir la poesía en la fuente, el medio y el sentido final de ese entendimiento, como lo dijera San Juan de la Cruz.

“La suave Patria” consta de ciento cincuenta y tres endecasílabos: dieciocho corresponden al proemio, cincuenta y seis al

primer acto, cincuenta y nueve al segundo y veinte al intermedio. de todos estos versos, distribuidos en treinta y tres estrofas –a las que ya numerosos estudiosos, literatos y críticos han cercenado o aumentado.⁵ De éstos: “sólo un verso alude a la Revolución indirectamente al referirse ‘al hambre y al obús’”⁶. Esto no sorprende, como tantos otros versos del poema, ya que cuando murió López Velarde apenas se iniciaba la llamada “etapa constructiva”. En sus tiempos, fines del siglo antepasado principios del xx, el poeta no alcanzó a ver sino el preludio de la guerra civil entre los partidos que se disputaban el poder. Él apoya a Madero, en su convicción por una transición pacífica a la democracia; sigue a Carranza, y se da cuenta de cómo Obregón usurpa el poder y sabe de la lucha desigual. Los versos 9 y 10 de “La suave Patria”, dedicados a los

⁴ José Luis Martínez (comp.), *Ramón López Velarde. Obra poética*, «Lo soez», *El minuterero*, p. 317.

⁵ El 12 diciembre de 2019, Ernesto Lumbreras presentó “Un acueducto infinitesimal: Ramón López Velarde en la Ciudad de México 1912-1921”, un ensayo en que corrige a especialistas como Allen W. Phillips y Alfonso García Morales, quienes hacen afirmaciones equivocadas o presentan cifras erróneas a este respecto, considerando mayor el número de versos que tiene. No es la única discrepancia numérica tratándose de *La suave Patria*. Gabriel Zaid afirma que de aquella revista se imprimieron sesenta mil ejemplares. Marco Antonio Campos dice que se imprimieron cien mil. Guillermo Sheridan asegura que fueron setenta y cinco mil. Más importante aún es la “numerología”, para decirlo con Lumbreras, de la disposición estrófica del poema. Tanto en el manuscrito en limpio de López Velarde, como en su publicación original en el número 3 de la revista *El Maestro*, el texto consta de treinta y tres estrofas, “número que empaata con la edad del poeta al momento de publicarse”.

⁶ “El tigre incendiado: Ensayos sobre Ramón López Velarde”, en: <<http://www.cervantesvirtual.com>>.

chuanes, lo certifican. Sobre estos versos hay un sinnúmero de comentarios de estudiosos y críticos. Se dice que López Velarde debió inspirarse en una novela que su hermano Jesús trajo de París, con el título de *Le chevalier Destouches* (1864), una obra que dedicó al tema de la Revolución francesa el decadentista y católico ultramontano Barbey D'Aurevilly. Esta obra fue muy difundida, a fines del XVIII. En concreto, en un pasaje en el que el caballero chuán⁷ Destouches tiene la misión de cruzar el canal de la Mancha con la misión de llevar noticias a sus camaradas exiliados en Inglaterra, en un bote y, teniendo que suprimir toda carga inútil, debe remar con sus propios fusiles para no despojarse de ellos.⁸ Por todo ello cabría interpretar la mención como una nueva, irónica y cifrada alusión a su propio carácter 'reaccionario' y a su resistencia. Este pasaje, acto de resistencia, que alegóricamente trata el autor, en un registro deleuziano, el mexicano revolucionario debe ser

capaz de velar por su patria, luchar por ella hasta el último aliento.

López Velarde no redacta una oda sino sintetiza (a su estilo) y aquilata (como toda poesía) una parte de nuestra historia, como él dijera con toda intención y acertadamente en un poema lírico-dramático. En el proemio utiliza un comienzo de una épica muy generalizada en otras épocas, que usaran Virgilio (Eneida), Lope de Vega (Gatomaquia) o bien Rubén Darío ("yo soy aquel que ayer no más decía", en *Cantos de vida y esperanza*).⁹ En éste anuncia su intención de no detenerse en hazañas militares, ni en loar a los generales revolucionarios, como era la costumbre en los actos conmemorativos entonces. A decir de José Emilio Pacheco: "estos siete versos son un prodigio de laconismo y concentración"¹⁰. En "La suave Patria", Velarde aprovecha las bondades que le brinda tanto la lírica como la dramática: Dice Benjamín Jarnés, escritor español, que López Velarde "se complace en 'hacer ver', mucho más que en 'hacer oír', sus poemas", de ahí que varios autores comentaran que cada estrofa es un cuadro.¹¹ No obstante, la música

⁷ Véase David Huerta, *Proceso*, 24 feb 2011, pp. 55-56. Jean Cottureau, líder de una rebelión monárquica de campesinos, "La Vendée", ocurrida en 1793 en Francia, era hijo de un comerciante de zapatos, Pierre Cottureau, quien tenía por sobrenombre Chuan (castellanizado del francés Chouan), de modo que sus cuatro hijos, entre los que se contaba Jean, fueron conocidos como los Chuanes, y su insurrección como Guerra de los Chuanes. fueron los campesinos monárquicos de que en 1793 que se rebelaron contra el gobierno de la Revolución francesa.

⁸ Véase Eugenio de Hoyo, *Glosas a la suave Patria*, pp. 22-23; también Francisco Monterde, "La suave Patria", p. 130; J. E. Pacheco, *La lumbre inmóvil*, p. 164; José Luis Martínez (comp.), *Ramón López Velarde. Obras*, p. 888; Martha Canfield, *La provincia inmutable. Estudios sobre la poesía de Ramón López Velarde*, pp. 122-123; J. J. Arreola, *Ramón López Velarde: el poeta, el revolucionario*, pp. 101-102.

⁹ José Emilio Pacheco, Juan José Arreola, Alfonso García Morales, Octavio Paz, Allen W. Phillips —quien decía de López Velarde que fue innovador en el estilo y audaz en la forma y la expresión—, Xavier Villaurrutia, José Luis Martínez, Gabriel Zaid, grandes conocedores y comentaristas de la obra de Ramón López Velarde, han dado luz a varios de los versos que se dicen "oscuros" que componen "La suave Patria".

¹⁰ José Emilio Pacheco, "Suave Patria o Patria espe-luznante", en *Proceso*, 2 de julio de 1988, núm. 609, p. 51.

¹¹ Benjamín Jarnés en *Periódico de poesía*. Dirección de cultura UNAM, Felipe Garrido, núm. 032, Ramón López Velarde, UNAM, <http://www.archivopdp.unam.mx> > 48-poemas

dice lo que no se deja decir de otra manera, la vida misma cuando se mueve, cuando deviene uso de formas tradicionales, en una inquietud contemporánea. La música de la poesía a partir de este renovado contexto de enlaces y reciprocidades con la tradición mexicana, posicionamiento del poeta frente al pasado o la recuperación de una memoria contenida en un pasado hecho de destrucciones (la conquista) y situaciones ruines (venta del territorio).

Y el autor de *Zozobra* emplea esta fórmula realizando una anticipación manifiesta, en la cuarta estrofa le pide permiso a la patria para arroparla con la música de su lugar natal, misma que lo formó a él: "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."¹² Deleuze y Guattari ponen en juego el *pathos* del pensamiento, las ideas sensibles que se reúnen y desdibujan, y sin embargo no pierden la diferencia, nota esencial de su singularidad. Ese pensamiento que afirma las distribuciones anárquicas, los desarrollos rizomáticos¹³ y los encuen-

tros fortuitos que encontramos en "La suave Patria". Se trata de "pensar desde el pensamiento en movimiento que no soporta estar atado a una sola realidad supuestamente estable: acto de resistencia. Intuye que el pensamiento es una finísima cutícula transparente que danza con los ritmos de las realidades siempre plurales y embrionarias"¹⁴. Y desde aquí, Velarde envuelve en sus letras a la 'suave patria' hasta el final.

En el primer acto hace una síntesis desde los orígenes hasta la revolución. Topografía, costumbres, ambiente provinciano, en particular del triángulo que habitó: Zacatecas, San Luis Potosí, Aguascalientes, con pinceladas rápidas. Asociaciones entre el maíz, alimento por excelencia del mexicano y las minas relucientes de oro, metal, y también al hombre blanco, al conquistador. Una esdrújula, preferidas por López Velarde, al final de cada estrofa, muestra un movimiento rítmico ascendente al principiar el verso, pero aquí, terminado en descenso prolongado continua con la técnica de la oposición capital-provincia ojerosa, que muestra el desvelo y el exceso de maquillaje de las putas, que con un eufemismo designa como cortesanías. La ciudad, pecaminosa, en que abunda la prostitución: "Sobre tu Capital, cada hora vuela/ ojerosa y pintada, en carretela"¹⁵, en cambio, en provincia, se oyen

¹² Ramón López Velarde, "La suave Patria", en: *El Maestro. Revista de la Cultura Nacional*, núm. 3, 1º junio 1921, p. 311.

¹³ Rizoma, concepto filosófico desarrollado por Gilles Deleuze y Félix Guattari. Es lo que Deleuze llama una imagen de pensamiento, basada en el rizoma de las plantas, tallo subterráneo cuyas raíces crecen indefinidamente, (carece de centro) y aprehende las multiplicidades de una realidad dada. Es un modelo descriptivo o epistemológico en el que la organización de los elementos no sigue líneas de subordinación jerárquica—con una base o raíz dando origen a múltiples ramas, de acuerdo con el conocido modelo del árbol de Porfirio—, sino que cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro.

¹⁴ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 102. Recordemos que para Deleuze pensar es crear. Crear en la filosofía deleuziana sugiere trazar líneas de fuga que fisuren y atraviesen los sistemas estables, conectar conceptos y éste es el movimiento propio en donde se produce la actividad filosófica.

¹⁵ Ramón López Velarde, "La suave Patria", en: *El Maestro. Revista de la Cultura Nacional*, núm. 3, 1º

las campanas metálicas de las iglesias, como centavos cayendo, en tanto rondan los palomos colipavos, apreciados por los muchachos de aquella época que se entretenían atrapándolos, ambiente limpio y de ingenuidad. Las oposiciones son pensadas en el nivel molar,¹⁶ en la diferenciación, en la tensión entre territorialidad y desterritorializar: la inaccesibilidad no es una función jerárquica sino una contigüidad del deseo.¹⁷ Así, la santidad niño Dios se presenta en provincia, y los veneros del diablo, en la ciudad. Pero, lo importante siempre sucede en otro lado, en los corredores, tras bambalinas, donde se afrontan los verdaderos problemas immanentes del deseo y de poder.¹⁸ Y por redes rizomáticas se unen el petróleo (historia de nuestro México, teñida de sangre, oro negro, centros de vicio)

con la ciudad (industrialización) y el establo con la provincia, el aire puro y diáfano, y la contaminación, que hoy día se acentúa en la ciudad, con la finalidad de comprender el funcionamiento inmanente de la máquina literaria, es decir, de que forma la enunciación y los enunciados (lo que es dicho) se relacionan con el estado de cosas (lo que es hecho), y ambos constituyen el real, entendido como la producción maquinaica del deseo.¹⁹ El análisis de la máquina literaria debería centrarse en dos polos que tienen una relación de heterogeneidad y de reciprocidad, en lugar de una relación de subordinación y de correspondencia, como la del signifiante y el significado —estos dos polos son el contenido y la expresión—. ²⁰

La patria con su palacio compuesto de sus minas del rey de la baraja (el metal), del barro, terruño que suena a plata (las minas), alusiones secretas de su lenguaje, memoria de los lares selváticos (la provincia), de eróticas montañas, cual ‘pechos al vapor’ (la mujer) y planicies (territorio). La gran riqueza de nuestro México, inmenso, no pretende realizar una fiesta inconmensurable, con

junio 1921, p. 311. José Emilio Pacheco explicó que López Velarde rescata en estos versos una imagen que desaparecerá pronto: las “cortesanías” —esto es, las prostitutas de lujo— que solían anunciarse paseando por la Avenida Madero (como se llaman San Francisco y Plateros desde el régimen carrancista) en coches de alquiler de cuatro asientos y cubierta plegadiza: en carretela (*Pegaso*, 8 de marzo 1917, José Luis Martínez (comp.) *Ramón López Velarde, Obras*, p. 473). la novela de Agustín Yáñez que narra la vida de veinticuatro horas de la capital se titula *Ojerosa y pintada* (1960), título inspirado de “La suave Patria”.

¹⁶ Tanto lo molecular como lo molar no son naturales, sino que son unidades que producimos, creamos. La esquizofrenia es la huida, subordina lo molar a lo molecular, en tanto que la paranoia, es el polo opuesto, reaccionario, en donde no existe posibilidad de expresión molecular o social. Precisamente entre lo esquizofrénico (colectivo) y lo paranoico (individual) se encuentra el delirio.

¹⁷ Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, p. 76.

¹⁸ *Ibid.*, p. 76.

¹⁹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, p. 72.

²⁰ La presentación más importante de la teoría semiótica de Louis Hjelmslev a la que se refieren Deleuze y Guattari, el análisis del signo debe empezar por su función, que consiste en una solidaridad entre sus dos elementos, la expresión y el contenido: “una expresión sólo es expresión en virtud de ser una expresión de un contenido y un contenido sólo es contenido en virtud de ser un contenido de una expresión. Por lo tanto —y salvo a través de un aislamiento artificial— no puede haber un contenido sin una expresión; ni tampoco puede haber una expresión sin contenido.

toda la historia nacional, sino modestamente, ‘cortar un gajo a la epopeya’, como ya se mencionó y dijera el propio Velarde en el proemio. Verbena en que desfilan los festines policromos, en especial los de la provincia tan conocida y cara al autor de *La Sangre devota*, con sus fuegos artificiales, con su temporales de verano, en que se oye el trueno, se engolosina uno con las compotas y los higos que, de higueras, milagrosamente, renacen cuando Felipe es crucificado en el Japón, convirtiéndose en San Felipe de Jesús.²¹

Frente a una revolución fallida, López Velarde propone el regreso a la tierra, zona de un país pobre vestido “de percal y de abalorio”, materiales humildes, no obstante, territorio, como lo entienden Deleuze y Guattari, que es mucho más que una cosa u objeto, es un acto, una acción, una relación, un movimiento de territorialización y desterritorialización, que se repite y sobre el cual se ejerce un control. Sobre el asunto, Guattari y Rolnik plantean que el territorio se puede desterritorializar, esto es, abrirse, en líneas de fuga y así salir de su curso y destruirse.²²

Así, México es el terruño mutilado, (des)administrado por continuos gobiernos inconscientes y faltos de ética, por los vendepatrias antaño; hoy día la historia continúa y los desmanes aumentan: son también tus hijos quienes son mutilados, y más aún tus hijas, víctimas de sombra y fue-

go (Jorge Esquinca)²³: en donde se dan los agenciamientos.²⁴ Los agenciamientos propuestos por Deleuze que son una multiplicidad que comporta muchos géneros heterogéneos. Brota la audacia verbal, las metáforas precisas y resplandecientes, la resignada ironía y la inmensa capacidad de describir todo lo que contempla mediante la observación de los lugares interiores que la misma observación ilumina, como lo son las ideas velardianas del pasado, con el presente y el futuro; de la historia de principios del siglo pasado con la actualidad, como en el caso de Esquinca y otros; también del territorio nacional, que si antes hubo quien vendiera la mitad de nuestro territorio—gran parte de lo que hoy ocupan California, Arizona, Nevada, Utah, así como parte de Colorado, Nuevo México y Wyoming—, aún posee una grandeza tanto territorial como de espíritu y que establece uniones, relaciones de reinos de diferentes naturaleza, con lo que la patria es a la vez, digna y reluciente, nación, cuerno de la abundancia: terreno fructífero y colorido, la plata

²¹ Cuenta la leyenda que una criada de la casa de los padres de Felipe exclamó que la higuera, que ya parecía haber fenecido, resucitaría cuando Felipe lograra convertirse en santo.

²² Félix *Guattari* y Suely *Rolnik*, *Cartografías del deseo*, p. 323.

²³ Jorge Esquinca, (antol.), *País de sombra y fuego*, México: Maná-Selva Negra-Universidad de Guadalajara, 2010.

²⁴ Agenciamiento se trata de un concepto creado a partir de una palabra que logra su mayor significación en el francés ‘agencement’. Proviene del verbo latino *ago, agis, agere*, que significa hacer (ejemplos: agente, agenda). Por tanto, está ligado a una pragmática, en que los elementos tienen relaciones entre sí, según líneas de encuentro. Éstas pueden verse como relaciones sociales o vínculos. los agenciamientos son las relaciones de la reunión de géneros heterogéneos en su multiplicidad que realizan alianzas, por medio de enunciados que no son paralelos, no obstante, constituyen las piezas de una misma máquina.

inmaculada, el oro negro, los bosques, los desiertos y la planicie. Para Deleuze y Guattari lo importante no son las filiaciones sino las alianzas y las aleaciones. En ellas todas las articulaciones son pensadas en términos de agenciamientos y el cruce de éstos, en que por supuesto intervienen los rizomas. Así, por ejemplo, el verso que habla de la superficie de maíz en la primera estrofa del primer acto se conecta con el pelo rubio y el oro de las minas, vocablos unidos por su semántica, no obstante, encontrarse lejos en cuanto a su posición en los versos de "La suave Patria". En la cuarta estrofa, en el primer verso, el poeta alude a la parte de nuestro territorio que se anexo Estados Unidos. en el segundo, expresa la pobreza del pueblo mexicano que viste de percal y abalorio, contrastando con la exuberancia y fertilidad del territorio, con una gran variedad de climas, materia prima, petróleo y minas. Deleuze y Guattari hablan de rizomas interiores que comparten un territorio, en este caso, la patria, en su devenir y que proceden por desterritorialización hacia otros agenciamientos o estratos: Eres mi niña (suave, ingenua, infantil, transparente, pudorosa, casta y fresca), mi mujer (rozagante, fértil, jugosa, joven fructuosa y sensual), y me eres cercana y santa como la hostia: blanca, pura, natural, y sencilla: el pan bendito. Te amo por tu inocencia y esplendor y con cercanía, no con un respeto que te aleja. Te conozco por lo que eres: tierna, maternal, abundante, elegante, generosa, pura; ultrajada por el ambicioso, invasor despiadado, que como no te profesa el cariño que yo, solo viene a usarte y despojarte. Estado de cosas, estado de cuerpos; pero también enunciados, regímenes

de enunciados. Los enunciados no son ideología. Son piezas de agenciamiento, en que no hay ni infraestructura ni superestructura, funcionan como los rizomas, en que no hay jerarquía. Los enunciados son como formalizaciones no paralelas, de tal forma que nunca se hace lo que se dice: "oigo lo que se fue, lo que aún no toco"²⁵ y nunca se dice lo que se hace, porque Velarde ama a la patria, la suave, la madre, la que lo acoge, arropa, deleita y amanta. Lo único que uno hace es agenciar signos y cuerpos como piezas heterogéneas de una misma máquina (la grandeza y enormidad y variedad que le proporciona riqueza del territorio nacional que, al compararse con la locomotora, ésta parece un juego ganado como aguinaldo. Si bien, el tren no aparece junto con aguinaldo en la misma estrofa o verso, se establecen canales interiores que los unen por medio de la semántica, los rizomas de que hablara Deleuze, y a la vez aguinaldo se agencia con regalo que nos da la patria, en resistencia: "cuando nacemos, nos regalas notas", es decir, nos instruyes (enseñanza), luego "un paraíso de compotas": nos alimentas y brindas sostén (nutrición), con dulzura y devoción, y finalmente "te regalas toda entera", generosa y protectora (lo das todo); pero es para que, por agradecimiento, con responsabilidad y compromiso te cuidemos y protejamos como tú lo hiciste con nosotros, acto de resistencia. Así, López Velarde utiliza esta imagen de la mujer salvadora para desarrollar el concepto de la nacionalidad.

²⁵ Ramón López Velarde, "La suave Patria", en *El Maestro. Revista de la Cultura Nacional*, núm. 3, 1º junio 1921, p. 314.

Alfonso García Morales²⁶ dice que en López Velarde, vida, poesía y leyenda se confunden. alusiones secretas se disuelven, trueno al oído, envuelto en música de selva, del sitio natal, la de los recuerdos —el ritornelo, concepto de *Mil mesetas*, relacionado con el del deseo, proviene de la música, y es semejante al refrán que tiene por función crear territorios al repetirse—. En el ritornelo se piensa la territorialización y señala el punto de partida hacia la desterritorialización, en un viaje de ida y vuelta. Resistencia, tolerancia y rechazo. Es la repetición de inspiración deleuzeana que genera la diferencia de variaciones infinitas: “El ritornelo va hacia el agenciamiento territorial, se instala allí y vuelve a salir”²⁷. Lo que se repite es la diferencia; de eso trata *Diferencia y repetición*, de afirmar la diferencia como fundamento ontológico, y la repetición como principio distribuidor²⁸ —con el aguamiel, la compota y las pechugas que nos paladeamos, en festines de fuegos artificiales. el amor y la religiosidad de López Velarde se confunden con el mito personal en que proyecta su temor y deseo de muerte, arraigado pero tambaleante, sin transición hacia la mujer provinciana y católica proyección modernista, mientras expresa su inquietud artística—. Aquí, su musa, la patria, su idealización, que le permite imaginar y cantar; y la fidelidad absolutamente delimi-

tada, cuya función es la de guía, custodia o mediación en la meditación. El viaje, el movimiento, la desterritorialización adquieren, gracias a la imagen del rizoma, una dimensión más precisa. El rizoma no abandona un territorio para ocupar otro, sino que conecta nuevos territorios, que permiten desmontar y (re)montar y los invade con su color, con sus formas, con su perfume, que van cambiando y fusionándose con los colores formas y perfumes de lo invadido. Se puede ser un sedentario, o un amigo y amante fiel y moverse entre las cosas, estar siempre en el medio, no dejar de hacer mundo. Así, el adjetivo que califica a la patria ‘pura’ se une con inaccesible al deshonor, diamantina, impecable, casta, provinciana; regalo, con viático, generosa; azar con lotería, Rey de oros, sota de bastos, juego, ruleta; juego que, también por su parte, se relaciona con rima, tren, juguete (remembranza de la infancia); y azar, a su vez con valor y éste con héroe y con Cuauhtémoc; Cuauhtémoc, trueno, violencia, fusil, metralla, metal, moneda, centavo; metal de nuevo se liga y establece rizoma con campana; ésta con iglesia, cuaresma, ave (rosario); pero el trueno también se agencia con la lluvia y la violencia. Lluvia, signo de fecundidad y renovación, movimiento dinámico de la estrofa que se manifiesta por la cantidad significativa de sus verbos: baña, enloquece, pide, requiebra, incorpora, derrumba; humor al solicitar viático. Similitudes y contrastes. Estrofa llena de alegría que choca con la siguiente de tristeza. Presencia de aliteración de erres y el encabalgamiento: y al fin derrumba las madererías/ de Dios. “En nuestra imaginación está presente el estrépito del

²⁶ Alfonso García Morales, “A. López Velarde 1921: la medula guadalupana de ‘La Suave Patria’”, en: *Biblioteca virtual universal* en: <<http://www.cervantesvirtual.com > obra-visor > html>>.

²⁷ Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos*, Pretextos, Valencia, 1980, p. 320.

²⁸ Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, p. 79.

terruño, el movimiento ascendente y dinámico se detiene, coincide maravillosamente con el encabalgamiento y ahora viene el descenso sobre tierras labrantías, que llevan al descanso, la serenidad y coinciden con la caída de la lluvia”.²⁹ Éxtasis del poema, Aquí, “el tono erótico del lenguaje plasma la fusión entre mujer y tierra. El orgasmo que describe el poeta se equipara con el derrumbar madererías “sobre las tierras labrantías”³⁰. Otra propuesta, la de Eduardo Huchim, se basa en el catolicismo y aduce que: “‘trueno del temporal’ lo remite al apóstol san Juan, llamado ‘Hijo del trueno’ por Jesús. Fin de la vida temporal, para dar paso a la vida eterna (Apocalipsis), trance en que se oyen voces y ruidos atronadores. Como Juan, López Velarde alude al pasado –‘lo que se fue’–, el futuro –‘lo que aún no tocó’– y también a ‘la hora actual’ [...]”³¹. En el fin de los tiempos, Juan, “Hijo del trueno”, se dirige a las “siete Iglesias que hay en Asia” diciéndoles: “Con vosotros sea la paz de parte del que era (pasado) y del que viene (futuro) y de los siete espíritus, que están delante de su trono.”³²

Ahora es el trueno, no del temporal, sino de la metralla. trueno, símbolo bisémico: de la lluvia de vida, el de la metralla, muer-

te.³³ Los versos del trueno, en mi interpretación, podrían tener una variante: alude a las guerras revolucionarias iniciadas en 1910 –el poeta había intervenido como redactor del Plan de San Luis, junto con Pedro Antonio de los Santos– y que aún se prolongaban en el año en que escribió el poema, 1921.³⁴ En el último verso alude a la lucha revolucionaria, donde se halla la totalidad histórica de la patria, el destino del mexicano siempre incierto, simbolizado por el azar, juego de ruleta.

El autor de *El don de febrero* aprende, de provincianos y exseminaristas como él, cómo tratar poéticamente el mundo provinciano. Sus primeras influencias son el mexicano Amado Nervo, la revelación de un repertorio de cómo expresar artísticamente la inquietud psíquica y la delicadeza femenina; de Andrés Gonzales Blanco, español, recoge el dilema entre y la fe y el escepticismo, entre el misticismo y el erotismo. Leopoldo Lugones jugó un papel vital en López Velarde. de él aprende: la voluntad de evitar lugares comunes, el uso de la ironía, el vocabulario inusual, la imagen sorprendente y sobre todo la confesión como sistema crítico de sí mismo. Estas cinco máximas están presentes en “La suave Patria” que, junto con la prosa, vienen a coronar la obra lopezvelardiana, quien ya se encontraba a un paso de la muerte.

Con López Velarde termina el modernismo y comienza la poesía mexicana contemporánea, en una extraordinaria originalidad, exploración a fondo, lleva al límite

²⁹ Víctor Manuel Mendiola, “Las circunstancias de la suave patria”, en *Nexos*, 1º de abril de 2013.

³⁰ *Idem*.

³¹ Ramón López Velarde, “La suave Patria”, en *El Maestro. Revista de la Cultura Nacional*, núm. 3, 1º junio 1921, p. 314.

³² Eduardo R. Huchim, “‘La suave patria’: Sus enigmas y la gitana”, *Revista de la Universidad de México*, nueva época, núm. 59, enero 2009, p. 1; Huchim, E. R., “Y la respuesta está en la biblia”, en *Nuevo Testamento II*, Biblioteca de Autores Cristianos y Editorial Miñón, pp. 697-698.

³³ *Ibid.*, p. 5.

³⁴ *Ibid.*, p. 1.

el lenguaje de su época si bien no comulga con las vanguardias existentes. En "La suave Patria", se dirige directamente a ella y le dice: vales por tus mujeres, vives al día, como de milagro; tu vida es una constante del azar, la baraja, la lotería; de tápalos presentes, el paisaje jerezano. La poesía lopezvelardiana, con la gran libertad que se permitía su autor, paradójicamente estaba constreñida, encajonada, pero esta especie de cárcel era la que le permitía el esfuerzo por contener en endecasílabos sus pensamientos e ideas, como en botellas alambradas, especie de corsé, a la vez, rizomas constantes que se unen y diversifican, con el propósito de la hegemonía: la consolidación del estado mexicano después de la revolución, pero siempre fiel, como él lo era a su persona y a su poesía, siempre digno. Y de ahí surgieron endecasílabos precisos, selectos y maravillosos. De hecho, en los endecasílabos velardianos existen dos ritmos principales el mayor o propio (*maiore*) y el menor o impropio (*minore*).³⁵ El primero tiene tres tipos. El enfático, el heroico y el melódico, mientras que el segundo dos, el sáfico y el dactílico. Velarde hace uso de todos. Su rigurosidad la podemos observar, por ejemplo, en el segundo verso de la segunda estrofa, en que presenta un ritmo *heroico*, con acentos en la segunda y en la sexta sílabas. "con remos que no pesan, porque va [...]"³⁶. Vemos como el ritmo coincide con el texto, como

³⁵ Tomás Albaladejo Mayordomo, "Retórica", en *El Lenguaje literario*, p. 132. Véase también Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*.

³⁶ Ramón López Velarde, "La suave Patria", en *El Maestro. Revista de la Cultura Nacional*, núm. 3, 1º junio 1921, p. 311.

afirman varios poetas (Octavio Paz, Carlos Monsiváis), la melodía es sentido. Otro caso lo sería la frase sentenciosa y enérgica: "Yo que solo canté de la exquisita/ partitura del íntimo decoro"³⁷, que es nada menos que del tipo de ritmo *enfático*. Para el autor de "La suave Patria" la sonoridad del verso es fondo, medio para provocar emoción.

López Velarde toma muy en serio su misión como poeta. Para él, lo son aquellos que saben escudriñar "la majestad de lo mínimo, oyendo lo inaudito y expresando la médula de lo inefable"³⁸, eran seres desprestigiados, nada populares, pero sabían oír: "El roce de las ideas, el contacto con una vitrina de las piecillas desmontadas del reloj, los pasos perdidos de la conciencia. [...] el aleteo de una imagen por los ámbitos de la fantasía, el sobresalto de las manecillas al ir a ayuntarse sobre las XII, la angustia del pabulo cuando va a gastarse el último gramo de cera."³⁹ Camino arduo y arriesgado como consagración solitaria de la realidad, y que nos da idea de su manera de crear, de componer, que culminan en su obra postrera: "La suave Patria."⁴⁰ López Velarde, trágico-cómico. vive la historia de la destrucción, del miedo, del sufrimiento de la gesta revolucionaria. Sintetiza en su magna obra "La suave Patria" (sin que sea su mejor poema),

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Alfonso García Morales, "López Velarde 1921: la médula guadalupana de 'La Suave Patria'", en Biblioteca universal en: <<http://www.cervantesvirtual.com>> obra-visor > html.

³⁹ "Predominio del silabario", en Ramón López Velarde, *Poesías completas y El minutero*, p. 76.

⁴⁰ Ramón López Velarde, *Poesías completas y El minutero*, p. 77.

conflictos nunca resueltos entre el erotismo, la religiosidad, la infancia, la madurez, la seguridad y la libertad. El mismo decía: “Cuando me sobrevenga/el cansancio del fin/me iré [...]”.⁴¹

En él, se vislumbra una gran desilusión frente a la trágica caída de Carranza. Se sentía abatido, fracasado, derrotado. Mas resiste. En el plano de los desarrollos acontecen hechos, y se entablan conexiones con aquello que no le pertenece, con aquello que está por fuera y del que roba algo y lo incorpora, lo territorializa. De ahí que para López Velarde su esencia nacional, su identidad, único factor unificador y capaz de resistir la temida absorción estadounidense es el catolicismo: médula guadalupana de la patria, valores que cohesionan a la comunidad, recordar por qué seguimos en pie, a pesar de las adversidades, acto de resistencia. Un devenir siempre otro, devenir intenso, devenir imperceptible, como escriben Deleuze y Guattari en su afortunado *Mil mesetas* (Mille Plateaux). Atravesado por la literatura, el Deleuze filósofo, encontró que “balbucear”, en general, “es una perturbación de la palabra. Pero hacer balbucear el lenguaje es otra cosa. Significa imponer a la lengua la labor lenta de la variación continua”⁴². Y es en esta operación sobre el lenguaje, sobre la escritura y sobre ese “sujeto” en perpetuo movimiento, como Deleuze construye una ética y una estética de la multiplicidad. Hace

balbucear, en la escritura, a esa disciplina a la que pertenece, la hace apelar a un concepto del ser como puro devenir, traicionando así todo concepto que remita a cualquier identidad fija. Ya Joyce, Conrad, Kafka y Beckett, antes que el filósofo, habían logrado pasar del “es” del verbo ser a la conjunción “y”. De ahí que sean ellos y otros más quienes abran la brecha de una filosofía experimental de la que Deleuze no dudará en alimentarse. Ante la pérdida de un sujeto incapaz de volver a lo Mismo, Deleuze propone, a la manera de la experimentación estética, mil mesetas:

Existen así, mil mesetas, mil niveles, múltiples planos en los cuales la potencia y la representación, lo auténtico y lo inauténtico, las pulsiones y el pensamiento no se distinguen y no se jerarquizan, sino que se diferencian y se seleccionan de acuerdo con su naturaleza, activa o reactiva, a través de un proceso de constante experimentación.⁴³

“La suave Patria” es un poema lleno de círculos: el reloj, el sol, la anulación de los sentidos, la carreta; el ferrocarril, la rueda de la infancia, colipavos que giran en torno al campanario, órbitas musicales y visuales que nunca retornan al mismo punto: resistencia.

Y esto sucede en el poema de este ensayo, que se mueve de manera análoga a las inquietudes del poeta, pensamientos finales en los que López Velarde plantea una vuelta consciente y lúcida; sombría y alegre como de moribundo que encuentra una extraña paz:

⁴¹ Ramón López Velarde, *Ramón López Velarde*, selección y nota de Hugo Gutiérrez Vega, material de lectura, núm. 49, UNAM.

⁴² Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, p. 80.

⁴³ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, p. 61.

Pensar es un acontecimiento del afuera absoluto; un acontecimiento de encuentros imprevistos de afectos y preceptos que chispean por detrás de las afecciones y de las percepciones. El acontecimiento es escisión, y a su vez es relación, entre el despliegue del ser que adviene al ente, lo configura y lo determina. El acontecimiento nombra este entre como el entrecruzamiento entre la nada, el ser y la temporalidad, es decir, el instante milagroso y misterioso en el que ocurre el estallido y despliegue de la diferencia; pues tanta es la potencia con la que el ser adviene y se alza sobre la nada que produce la diferencia y la individuación de los entes.⁴⁴

“La suave Patria”, poema, desde una postura póstuma premonitoria, fin de la vida del autor de *El son del corazón*, reintegrarse con el universo. Estos elementos que comparten una territorialidad inicial, dado el devenir, proceden por desterritorialización hacia otros agenciamientos o estratos. Deleuze dice que Henry Miller y D. H. Lawrence han entendido mejor del funcionamiento del inconsciente que cualquier teoría psicoanalítica; es decir, han capturado los afectos,⁴⁵ así como lo hizo López Velarde, única forma de vivir el pasado desde el presente. La inmensidad, la simultaneidad del pasado y del futuro en el conjunto. Y ¿cuándo y dónde, el pasado y el futuro son simultáneos? Solo y únicamente en el conjunto del tiempo, si los sacamos del conjunto del tiempo, ya no son simultáneos. y la si-

multaneidad, la desmesura es el conjunto del tiempo, es la inmensidad del pasado (Cuauhtémoc) y del futuro, se dan en la poesía y en el pensamiento. Ya no es el intervalo, presente variable, es la inmensidad del pasado y del futuro, es el conjunto del tiempo constituido como simultaneidad. Con Robert Delaunay (1885-1941) pionero del arte abstracto surge la fórmula del simultaneísmo. No se cansa de explorar las circunferencias, los semi-círculos, estudios sobre el ritmo y el movimiento, como observamos en la séptima estrofa, en se rompe continuidad discursiva, ya anticipado por el último verso anterior, que generalmente, de forma técnica, Velarde muestra con un encabalgamiento para colmar de resonancia acústica el principio del siguiente verso.

Intermedio, enlace entre los dos actos. evocación a Cuauhtémoc, fin de una raza. Principio y fin. Nopal como sufrimiento, dolor del pueblo y del héroe representado por las espinas. Tono irónico. estoicismo del héroe, su suplicio, frente al que el rostro del héroe permanece inalterable, sereno, quedando inmortalizado en la moneda, estampa que evoca su temple y recuerdo de su color cobrizo. De Hoyo explica lo de joven abuelo de la siguiente manera: “Cuauhtémoc murió en plena juventud, a los veinticuatro o veinticinco años.”⁴⁶ Pero también, hoy podríamos hablar del abuelo, porque somos legado de este pasado de quien fuera joven en sus tiempos. Cuauhtémoc sufrió tortura al quemársele los pies. De acuerdo con la tradición náhuatl, el hombre es

⁴⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁵ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, p. 58.

⁴⁶ Eugenio del Hoyo, *Glosas a la Suave Patria*, p. 61.

rostro sabio y corazón firme, como lo fue el joven abuelo Cuauhtémoc. Le interesa no “la contemplación de las esencias”, sino la posesión interior de una raíz para dar apoyo a su rostro y corazón inquieto. Esto llevó a los sabios indígenas a forjar flor y canto —poesía y arte— que es tal vez la única manera de decir palabras verdaderas, de colmar sus anhelos, capaces de dar raíz al hombre en la tierra: superar la muerte y el cambio. De acuerdo con Tecayehuatzin de Huexotzinco, al final solo hay indignación, engaño, vacío.⁴⁷ Los relatos de los quinientos años de la conquista, en que el nopal mestizo vence al rosal blanco español y yanqui, al sufrir el valiente Cuauhtémoc, con orgullo el suplicio que aún hoy se recuerda y celebra. Hay una línea abstracta que los recorre, monta en redes que se extienden, se pierden y reaparecen en lugares insospechados. Crea caminos, puebla sin dividir, prolonga un pasado arcaico en múltiples presentes; es el ápice de la profundidad del pasado: “[...] abuelo: escúchame loarte, [...]”⁴⁸ Este héroe es estatua, es historia, e irónicamente es olvido, sólo es una moneda de cambio, en que están labradas la imagen y el rostro de nuestro México. El siglo anterior a la Conquista había recibido la concepción místico-guerrera del pueblo del Sol, introducida por Tlacaélel, Itzcóatl y Motecuhzoma Ilhuicamina⁴⁹: preservar con la sangre de los sacrificios el presente orden cósmico. Este

modo de concebir la existencia como una colaboración de sangre con los dioses. La reflexión profunda acerca de lo que existe, lleva a descubrir que todo está sometido al cambio y al término:

Ambos temas: inestabilidad de lo que existe y término fatal, que para el hombre significa la muerte, parecen ser los motivos que en la mayoría de los casos impelen al sabio indígena a meditar y a buscar un más hondo sentido en las cosas, a concebir la vida como una especie de sueño, y al tiempo, cáhuítl, como “lo que nos va dejando”.⁵⁰

De acuerdo con el ‘huehuetlatolli’ (plática de los viejos): “hay unas cuantas cosas que dan alegría al hombre sobre la tierra: la risa, el sueño, los alimentos, nuestra fuerza y nuestra robustez, todo esto que nos brinda la madre patria, y por las cuales, de acuerdo con los consejos de los sabios, en la vida hay que luchar y esforzarse”⁵¹: acto de resistencia. Del gran joven abuelo sólo ha quedado la triste estampa, y Velarde lo reivindica en su extrañeza y desculturización: desterritorialización que es la pérdida de la relación natural de la cultura de los territorios geográficos y sociales y, al mismo tiempo ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas, lo que realiza López Velarde. “No como al César el rubor patricio/ te cubre el rostro en medio del suplicio”⁵², están inspirados, según José Luis Martínez, en el pa-

⁴⁷ *Ibid.*, p. 166.

⁴⁸ José Luis Martínez (comp.), *Ramón López Velarde. Obras*, p. 267.

⁴⁹ Miguel León-Portilla, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, p. 161.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 163.

⁵¹ Miguel León Portilla, *op. cit.*, p. 165.

⁵² Ramón López Velarde, “La suave Patria”, en *El Maestro. Revista de la Cultura Nacional*, núm. 3, 1º junio 1921, p. 313.

saje de *Los doce Césares* de Suetonio, que cuenta cómo Julio César, en el momento de ser apuñalado, se cubrió el rostro y las piernas para caer dignamente,⁵³ y no como Cuauhtémoc quien con la frente en alto, en los últimos momentos del Imperio azteca, rechazó cada oferta de rendición, sin nunca acobardarse y mostró su valentía hasta el último aliento, a diferencia de César.

En el segundo acto, hay toda una serie semántica sobre los juegos de azar que atraviesa el poema, que comienza con el “Rey de Oros” de la baraja española, pasa por “la ruleta de mi vida” y llega hasta la estrofa acerca de la sotamoza y de la lotería. Sobre este segundo acto es Eugenio de Hoyo quien ha hecho algunos de los comentarios concretos más pertinentes y a quien sigo en lo fundamental. Al mexicano se le va la vida en el alcohol y el juego: “la vida no vale nada”, “mañana ya Dios dirá”⁵⁴.

Desde el primer verso, ya lo mencionamos, el poeta se sitúa en perspectiva de valores: la patria vale por sus mujeres. Ellas son las productoras de milagros. Mujeres valientes y fuertes, mas no fáciles. Mujeres discretas y recatadas, en la resistencia.

En la pirotecnia verbal, truenos y fuegos artificiales, con estruendo: matraca y tiros, gran alboroto. acto típico de machismo, López Velarde retrata la costumbre provincial con burla. Y para máximo contraste, la discordancia u oposición contradictoria, en días de Cuaresma, que son de recogimiento, de luto, de silencio, se da el escándalo del colorido rapto. Tristeza que se esconde

bajo la máscara de la ironía. El rapto, rasgo típico del carácter del mexicano, que proviene de impulsos elementales como su espíritu belicoso y demostración de valentía que no ponga en tela de juicio su virilidad.⁵⁵ Para García Morales, en la compleja, sintética estrofa doce, la Patria vuelve a aparecer como mujer mestiza, cortejada con sentimiento y con brío; y llega a confundirse con el festín en versos que acumulan sensaciones. Ella es raptada por el hombre que desea mostrar su valentina, pero la huida, de modo paradójico, demuestra cobardía, no obstante, es una tradición especialmente pueblerina, muy mexicana que da color y movimiento, sumado a elementos típicos y, consecuentemente, mexicanismos (chuparrosa o colibrí, aguamiel o pulque, jarabe o baile). El nomadismo deleuzeano, un empirismo trascendental, una política de lo molar y de lo molecular, se refiere no solamente al desplazamiento de un punto a otro, sino que incluye la creación de espacios vitales dentro de los perímetros de la vasta cartografía geopolítica. Para glosar con Deleuze, hay en la prosa y en el verso de López Velarde cierta movilidad adjetival, típica de la poesía contemporánea: con frecuencia un atributo del objeto se desplaza a otro cercano, y así el poeta atribuye a una cosa una cualidad que lógicamente no le pertenece. La oposición se produce, pero también se intensifica el significado después lo que se pretende decir a través del espíritu contradictorio del mexicano es que hay

⁵³ José Luis Martínez (comp.), *op. cit.*, p. 890.

⁵⁴ Véase Eugenio del Hoyo, *op. cit.*, p. 76.

⁵⁵ Ramón López Velarde, *Novedad de la patria*, p. 1. Ramón López Velarde – UNAM <<https://archivos.juridicas.unam.mx> consultado el 17 de abril de 2021>.

una enorme distancia entre naturaleza y espíritu, quizá derivada de sus mezclas: "Castellana y morisca, rayada de azteca [...]".⁵⁶

A continuación, los endecasílabos se acompañan de dísticos. El dístico es en la poesía griega y latina, una composición que consta de dos versos, por lo común un hexámetro seguido de un pentámetro, conjunto de once también, como los endecasílabos, en el que siguen resonando las líneas anteriores. En el caso de "La suave Patria" resuenan: "inaccesible al deshonor, floreces"⁵⁷, y vives de milagro, expresan la confianza de que, en medio de la tragedia, del hambre y la guerra, cuyas consecuencias aún se dejaban sentir, la Patria se salvará o, al menos, encontrará el consuelo en la fe.⁵⁸

Ave resulta polisémico en Velarde: símbolo de sueños juveniles, deseos frustrados, ilusiones muertas, vuelo de libertad, ternura del entierro en una caja de carretes de hilo, evocación infantil, gustaba de recordar los momentos ingenuos de cuando era niño y las aventuras coloreadas por su fértil imaginación, además del ave maría de las cuentas del rosario. Deseo que en Deleuze no se entiende como carencia, sino como producción, como mencionamos. Y, así es el deseo velardiano, lenguaje plástico, siempre en la búsqueda de lo festivo, lo pintoresco, lo exuberante, de cohetes en verbenas, regocijo,

para darse valor en su cobardía; apapacho, tranquilizante; encubierto por una máscara de ironía (bisutería: abalorios), lo falso que esconde una profunda tristeza:

El deseo problematiza, cuestiona y resiste, en otras palabras, pone en contacto interior/exterior la subjetividad y el mundo, que son como dos pliegues de una misma superficie. Sostenido por un principio de immanencia, el deseo se actualiza en el mundo, se vuelve extensivo por un proceso de diferenciación, pensada en términos topológicos de una sustancia que al plegarse en ese movimiento se diferencia. No hay corte en esa diferenciación, no hay emanación.⁵⁹

El deseo en ese sentido es un terreno importante para pensar la posibilidad de construir nuevas formas de existencia, con imágenes o sensaciones de distintos dominios sensoriales como la soledad del bosque, con el verde chillón de los loros, o el adjetivo azul que se desplaza de la respiración al incienso, de la embriaguez del rompopo a su dulzura, que eleva la temperatura en la sensualidad, realidades que se intensifican y desplazan antitéticas. También, en la antepenúltima estrofa, el poeta equipara la muerte de ánima y estilo con una estampa lascivia y concupiscente: la desaparición gradual de las cantadoras que, con su atrevida sensualidad, empitonan (término de la tauromaquia), la camisa con su pecho con los senos rectos como los cuernos del toro. La seriedad y la preocupación por la pérdida de lo mexicano se contrasta con una

⁵⁶ Ramón López Velarde, *Novedad de la patria*, p. 1.

⁵⁷ Ramón López Velarde, "La suave Patria", en *El Maestro. Revista de la Cultura Nacional*, núm. 3, 1º junio 1921, p. 313.

⁵⁸ Alfonso García Morales, López Velarde 1921: la medula guadalupana de "La Suave Patria", en Biblioteca virtual universal en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/html>>.

⁵⁹ Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, p. 89.

imagen frívola y erótica que, es también parte del ánimo y estilo nacionales.

El nacionalismo lopezvelardiano acoge voces mexicanas como chía, nopal, chuparrosa, jarabe (medicinal, dulce y baile), rompopo, rebozo. A veces emplea fórmulas del lenguaje popular como: ‘Vives al día’, ‘de milagro’, ‘hasta el huesito’, ‘pechugas (para designar los senos)’. También es peculiar de López Velarde la utilización de vocablos religiosos y cristianos, con gran probabilidad del ambiente creyente de su hogar y los años de estudio en el seminario: domingo de Ramos, niño Dios, San Felipe de Jesús. O palabras como rosario, ave, responsos, católica, cuaresma; un cruce de vocablos o expresiones, un diálogo entre ellos, alcanzar ciertas lecturas, apropiárnoslas y enlazarlas con otras, para darle sentido a la escritura; combinadas con frases antitéticas como ‘el joven abuelo’, ayer/hoy o bien otras llenas de picardía: ‘las pechugas al vapor’. No se trata de un dualismo, sino de una multiplicidad de líneas, direcciones y dimensiones, que toman los rumbos más extraños y sorprendentes. rizomas que se abren y multiplican, formando redes insospechadas.⁶⁰

El peligro del que termina hablando es sutil y preocupante, pues se cierne sobre lo más íntimo y delicado: el del ánimo y del estilo: el estilo de vida propio de México, con su catolicismo, cada vez más endeble, y que él ve a punto de perecer por los embates no sólo de la norteamericanización y el protestantismo, sino y, en fin, por la modernidad histórica en que la tradición fenecer. De ahí

⁶⁰ Gilles Deleuze Félix Guattari, *Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, p. 150.

el consejo con el que termina el poema: “Patria, te doy de tu dicha la clave: sé siempre igual, fiel a tu espejo diario; cincuenta veces es igual el AVE/taladrada en el hilo del rosario, y es más feliz que tú, Patria suave.”⁶¹ Ante el miedo a la desaparición de lo que ama, el poeta aconseja a la patria a ser siempre igual, fiel a su espejo, que no permita la intromisión de ideas ajenas, extrañas, lo cual expresa también en *Novedad de la patria*. Es la permanencia de la tradición lo que funda la posibilidad de recobrar lo perdido y elaborar una versión nueva de la tradición mexicana.

López Velarde enuncia aquí las amenazas a costumbres y esencias nacionales que, llegadas del norte, “quieren morir tu ánimo y tu estilo” y que recuerdan algunos fragmentos de su artículo “La fealdad conquistadora”: “Cada día [...] más con la filtración yanqui... Nos ayankamos a gran prisa [...] todo acusa que la Patria pierde su ritmo esencial.”⁶²

El autor de *El minuterero* que habla de las sensaciones del cuerpo pasa al espíritu, mediante esas redes rizomáticas a las que tienden lo molar: olor de incienso (evocador de la santidad, de los ritos católicos), sabor de rompopo (la dulce y espesa bebida mexicana, que es solaz y deleite del mexicano al embriagarse). Recuerda a Deleuze, influido por los escritores arriba mencionados, quien propone:

⁶¹ Ramón López Velarde, “La suave Patria”, en *El Maestro. Revista de la Cultura Nacional*, núm. 3, 1º junio 1921, p. 313.

⁶² Guadalupe Appendini, *A la memoria de Ramón López Velarde*, México: Gobierno del Estado de Zacatecas, 1988, pp. 181-182.

Romper la lógica del ser (del “es”) y pasar a la lógica rizomática de la conjunción (del “y”). No buscar quiénes somos, sino todo aquello que podemos sumar gracias al “y”, sustituir el movimiento vertical de “es” por el movimiento horizontal del “y” ... “y”... “y”, en que el límite no es el contorno, sino lo que el yo puede hacer, de lo que es capaz. Cuerpos que desean relacionarse porque así aumentan su potencia de agenciamiento, provocan en el lector la atracción o la repulsión hacia ciertos complejos. Deseo de autoproducción de vida del hombre, expansión de potencia.⁶³

Sobre las cuatro últimas estrofas y en especial sobre la imagen final la carreta de paja alegórica,⁶⁴ diremos que si lo que real-

mente desea López Velarde es que la Patria sea fiel al mundo agrícola o, mejor, provinciano, es porque éste conserva muy viva la cultura tradicional católica. Quizá por ello, sea el católico del Hoyo quien mejor entiende este aspecto de López Velarde. Sobre el final de “La suave Patria” dice: “cierra el poema con la metáfora de la Patria como una reina de fiestas patrias pueblerinas, llevando, cruzada al pecho, la bandera trigarante, verde la Independencia, blanco la pureza de la Religión, rojo la unión de todos los mexicanos”.⁶⁵ Observamos como el elegir determinados agenciamientos y dejarse conducir por el deseo (en el sentido deleuziano) llevan al poeta y al lector por rizomas distintos que pueden conducir a pensamientos dispares, justificar, agenciado otros rizomas, ya sean nacionales o extranjeros. A algunos les podrán parecer descabelladas las ideas de otros, pues cada uno está influido por sus aprendizajes, su bagaje personal, bien que se debe trabajar en la búsqueda de la coherencia de los caminos que van

⁶³ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, p. 92.

⁶⁴ J. E. Pacheco apuntó que el temor y el disgusto por la norteamericanización de México están en la base de “La Suave Patria” (*Antología del Modernismo Mexicano. 1884–1921*, p. 165), y transcribe la opinión que le comunicó Usigli: “la alusión fue tomada de la historia de ‘Booz endormi’ de Victor Hugo. Hugo tal vez represente la alegoría de la cultura antigua en el hombre viejo (Booz) y a la moderna en la doncella, dándose las manos en torno a la carreta que lleva la cosecha”, aunque me parece hartamente improbable, pero es una posibilidad rizomática. López Velarde protesta de manera oblicua y sutil contra la anglosajonización de México que ya está matando su “ánima” y su “estilo”. Velarde habla en nombre del pueblo, da a la Patria el consejo, de ser ella misma, casi al final del poema, situación aún válida en la actualidad, clarividencia del autor. J. L. Martínez, menciona que ni en el relato bíblico ni en el de Hugo, aunque traten sobre un idilio rústico sobre la paja, no hay carreta o trono alguno y aventura que López Velarde pudo inspirarse en el cuadro “El carro de heno” del Bosco, representación alegórica de la locura del mundo, y concluye: “El poeta propone, asimismo, que la Patria conserve su realidad agrícola y, en ella, un sitio culminante, abierto a todos los vientos y con ruidosa

alegría, al amor y a la belleza, por encima de la locura de los hombres que se destrozan en su codicia por bienes ilusorios”. Canfield descarta lógicamente esta fuente pictórica, y yo apoyo su postura. No parece alejarse mucho de la conclusión sobre el mensaje del poema, según la cual México debería perseverar su riqueza agrícola. Me parece a mí que, más sencillamente, la carreta de paja constituye un trono rústico, de paja, del establo, del maíz, del oro que es la riqueza de la tierra, en la cual radica la salvación de la patria. La intuición de O. Paz nos acerca más a lo que considero la intención del poeta: “Hay un fin de fiesta: la aparición de ‘la carreta alegórica de paja’, trono rústico de Pomona-Guadalupe-Tonanztzin” (*Antología del Modernismo Mexicano 1884–1921*, p. 191).

⁶⁵ Eugenio de Hoyo, *op. cit.*, p. 70.

uniendo sus rizomas. Quizás como dijera Pacheco hay que mirar al peligro del vecino, frente al que nos advirtiera Velarde, a pesar de los pocos años que vivió, y si tener fe y ser fiel a la patria. Finalmente, la Patria, es la tierra que debemos llevar siempre, con la frente en alto, como Cuauhtémoc, con la banda trigarante, que la representa. La Patria es la que nos nutre, defiende y abroquea, y como sus hijos, lo menos que podemos hacer es creer en ella, respetarla y cuidarla.

Consideraciones finales

López Velarde no estaba muy lejos de pensar en nuestra situación actual. Desde entonces, premonitoriamente, advirtió del peligro. En el fondo del poema hay innovación, hay novedad intensa. El poeta de la sensualidad erótica cohesionaba polos de tradiciones opuestas mexicanas: por un parte, la provincia: la patria de la “honda música de selva” y de “relámpago verde de los loros”, en que reina la chica pudorosa y modosa, reservada; en contraste con la patria “ojerosa y pintada”, en sus grises, descomposición, prostitución, desvergüenza y corrupción, de la capital.

Con la concepción de la Patria como mujer, López Velarde pudo realizar poéticamente su idea “íntima” de México, en que celebra la Independencia, rememora “la conquista” pero sorteando los peligros de la épica, de forma dramática y en sordina, y dejando a un lado la historia de liberalismo oficial usada desde entonces para conmemorar a la patria, y de la que, con sus experiencias había aprendido a desconfiar.

López Velarde fue único a su modo y estilo. Incluso ahora leyendo a Deleuze y a Guattari en *Mil Mesetas* y en el *Antiedipo*, pareciera que se hubiera adelantado a su tiempo. El poema está lleno de rizomas, no hechos de unidades sino de dimensiones o más bien de fases y procesos cambiantes, que se territorializan, desterritorializan y reterritorializan, mediante agenciamientos y que, como menciona Deleuze, aunque los términos no estén contiguos, por canales internos se comunican y son precisamente estas uniones las que hacen que el poema en su totalidad dé el efecto que produce, como si resumiera las vivencias del autor en la provincia. En ocasiones frases en apariencia oscuras (los chuanes, y la carreta de paja); otras completamente familiares (el santo olor de la panadería). La patria le es tan cercana como la muchacha que veía día con día asomarse a la ventana, recatada y tímida: “niña que asoma por la reja/con la blusa corrida hasta la oreja/y la falda bajada hasta el huesito”.⁶⁶ No como algo lejano, mítico, sino como algo cercano como el pan diario. Personas que llegan a ser acontecimientos, dijera Deleuze, la patria, paradigma de todas las muchachas pueblerinas, recatadas, pero también atrevidas, intrépidas, osadas y audaces. “La suave Patria” es un poema de enigmas, que al autor le gusta proponer, y de claves amorosas, políticas y sociales.⁶⁷ Un poema dramático, como

⁶⁶ Ramón López Velarde, “La suave Patria”, en *El Maestro. Revista de la Cultura Nacional*, núm. 3, 1º junio 1921, p. 313.

⁶⁷ Y muy probablemente uno de los atractivos del poema sea esta situación, a la que Velarde, de forma intencional nunca quiso renunciar. Lo aprendió

lo anunciara López Velarde, el cual nos da una lección de hermenéutica a cada momento en la interioridad de la mujer, pero también sobre un garañón y con matraca, resulta maravilloso jugarse la vida por una mujer –le maravillaba a Borges, porque da la casualidad de que esa mujer es la patria.⁶⁸ Al elegir a la mujer, López Velarde anticipa la voluptuosidad melancólica de su muerte, amor que es deseo y deseo, en el sentido deleuziano. La patria como la hembra es su continuidad, en su perpetuación, todos sus significados rizomáticos posibles. Para López Velarde es una revelación que lo guía en su exploración de la realidad y de sí mismo. Por ella penetra en ciertas zonas prohibidas, ya lo dijo la mujer es la clave de su deseo, de su producción, en sentido deleuziano, sin ella nada puede entender ni sentir. Allá, en espacios más vastos e inclementes, la verdad se abre, en abundantes representaciones mitológicas y fabulares, maquinicas de la patria y produce tal suerte de perturbaciones que precipita un movimiento de desterritorialización.

Hoy en día, en el centenario de su muerte, parecen coincidir tanto expertos como legos, que mientras más se le estudie y sobre todo se le lea con el corazón, se llegara a comprender todo lo que quiso decir en su gran poema López Velarde. Su amigo y compañero José Juan Tablada declara: “su ‘suave Patria’ no sólo me conmovió como

de Nervo y Lugones e incluso en una ocasión dijo que Nervo, al querer simplificar su poética, lo había perdido todo.

⁶⁸ Conversaciones con Borges en Arreola, J. J. *Ramón López Velarde: el poeta, el revolucionario*, p. 138.

una obra maestra, sino como una reliquia que llevara el sudor de su agonía. ¡Qué clarividencia doble, de moribundo y de gran poeta! Tiene el ritmo de sus últimos pasos sobre la tierra”⁶⁹.

La literatura como producción de resistencias. López Velarde le pide al lector ser fiel a la patria, la que lo cuida y mimas, lo engolosina y ampara, para justificar la tradición mexicana que elabora en un ritornelo, relacionado con el del deseo, y semejante al refrán que tiene por función crear territorios “al repetirse”. Es decir, el sentido es inseparable del acontecimiento y el acontecimiento mismo es inseparable del devenir de la vida, cuyo carácter radical es siempre retornar.⁷⁰ Sostener la constitución inmanente. Esto es a lo que se refiere y a lo que nos conduce Deleuze, a las multiplicidades que se definen por el afuera, por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras. Así, en cada instante, la línea de fuga señala a la vez la realidad de un número de dimensiones, de multiplicidad, es su extensión rizomática, diversa, de infinitas coordenadas, de acontecimientos que como migraciones se desterritorializan-reterritorializan, en una continuidad

⁶⁹ Nina Cabrera de Tablada, *José Juan Tablada en la intimidad*, p. 176.

⁷⁰ El sentido de la noción de vida en Deleuze no debe confundirse con una noción orgánica ni evolucionista de ésta, sino que debe ser comprendido como devenir, sin forma, a-significante, no organizada, como apertura que potencia la transgresión de todo límite, como fuerza expansiva que desborda todo orden político o jerárquico, en una ilusión virtual *ad infinitum*.

para conformar un nuevo territorio, invocar nuevas epistemologías profundas y diversas.

Bibliografía

- Albaladejo Mayordomo, T., "Retórica", en *El Lenguaje literario*, M. A. Garrido Gallardo (dir.). Madrid: Síntesis, 2009.
- Appendini, G., *A la memoria de Ramón López Velarde*, México: Gobierno del Estado de Zacatecas, 1988.
- Arreola, J. J., *Ramón López Velarde: el poeta, el revolucionario*, México: Alfaguara, 1997.
- Cabrera de Tablada, N., *José Juan Tablada en la intimidad*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1954.
- Canfield, Martha L., *La provincia inmutable. Estudios sobre la poesía de Ramón López Velarde*, México: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CONACULTA), 2015.
- Carreter, F. L., *Diccionario de términos filológicos*, Madrid. Gredos, 1953.
- Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós, 2005.
- , *Diferencia y repetición*, Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- , *Deseo y placer*, Barcelona: Letra e, 1995.
- , *Différence et répétition*, París: PUF, 1968.
- Deleuze, G. y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pretextos, 2010.
- , *Rizoma*, Valencia: Pre-textos, 2003
- , *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona: Paidós, 1985.
- , *Kafka. Por una literatura menor*, México: Era, 1978.
- Deleuze, G. y Claire Parnet, *Diálogos*, Valencia: Pretextos, 1980.
- Del Hoyo E., *Glosas a La suave Patria*, México: Diócesis de Zacatecas, Instituto Superior de Cultura Religiosa, 1988.
- Esquinca, J. (antol.), *País de sombra y fuego*, México: Maná-Selva Negra-Universidad de Guadaluajara, 2010.
- Guattari, F. y Suely Rolnik, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones, 2006.
- Huchim, E. R., "Y la respuesta está en la biblia", en *Nuevo Testamento II*, México: Biblioteca de Autores Cristianos y Editorial Miñón, 2014.
- León-Portilla, Miguel, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- López Velarde, R., *Novedad de la patria*, México: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2007.
- , *Poesías completas y El minuterero*, México: Porrúa, 1983.
- , *Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales*. México: Miguel Ángel Porrúa, 2011.
- Lumbreras, E., *Un acueducto infinitesimal. Ramón López Velarde en la Ciudad de México (1912-1921)*, Querétaro: Calygramma, 2019.
- Martínez, José Luis (comp.), *Ramón López Velarde. Obra poética*, México: Fondo de Cultura Económica. Edición Crítica. ALLCA XX Universidad de Costa Rica, Costa Rica, 1988.
- Monterde, F., *La suave Patria*, edición de Francisco Monterde, México: Imprenta Universitaria, 1944.
- Paz, O., *El laberinto de la soledad; Posdata; Vuelta al laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- , *El camino de la pasión: López Velarde*, México: Seix Barral, 2001.

Pacheco, J. E., *La lumbre inmóvil*, compilación de Marco Antonio Campos, Zacatecas: Instituto Zacatecano de Cultura "Ramón López Velarde", 2003.

_____, *Antología Del Modernismo Mexicano 1884-1921*, México: Era, 2019.

Phillips, Allen W., *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1962.

Hemerografía

Ramón López Velarde, "Ramón López Velarde", selección y nota de Hugo Gutiérrez Vega, en *Material de lectura*, núm. 49, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Huchim, E. R., "La suave Patria. Sus enigmas y la gitana", en *Revista de la Universidad de México*, núm. 59, enero 2009, pp. 1-12.

Huerta, D., *Proceso*, 24 febrero de 2011, pp. 55-56.

Pacheco, J. E., "Suave Patria o Patria espeluznante", en *Proceso*, 2 de julio de 1988, núm. 609, pp. 51-52.

Revista de Filosofía y Letras, Departamento de Filosofía-Departamento de Letras, año XXI, núm. 72, julio-diciembre, 2017.

Cibergrafía

Jarnés, B., "Ramón López Velarde", en *Periódico de Poesía*, Dirección de cultura, UNAM, núm. 032, <<http://www.archivopdp.unam.mx>> 48-poemas.12 marzo 2021).

Mendiola, Víctor Manuel, "Las circunstancias de 'La suave Patria'". *Nexos*, 1 de abril de 2013, disponible en <<https://www.nexos.com.mx/?p=15263>>.

"El tigre incendiado: Ensayos sobre Ramón López Velarde", <<http://www.cervantesvirtual.com>>.

García Morales, A., "López Velarde 1921: la medula guadalupana de 'La suave Patria'", en Biblioteca universal en: <<http://www.cervantesvirtual.com>> obra-visor > html).

López Velarde y Borges dibujan un lugar recordado: “El retorno maléfico” y “Adrogué”

ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

Siendo autores tan diferentes entre sí, Ramón López Velarde y Jorge Luis Borges compartieron la poetización de un lugar entrañable al que, paradójicamente, no podían volver: Jerez y Adrogué. Los cómo y los porqués pueden explorarse en dos poemas que se inscriben en la madurez de sus respectivas obras: “El retorno maléfico” y “Adrogué”.

Abstract

Being so different from each other, authors Ramón López Velarde and Jorge Luis Borges shared the way in how to shape a poem of an endearing place to which, paradoxically, they could not return: Jerez and Adrogué. All hows and whys can be explored in two poems that are inscribed in the maturity of their respective works: “The Malefic Return” and “Adrogué”.

Palabras clave: López Velarde, Borges, Jerez, Adrogué, poema, infancia, evocación, regreso

Keywords: López Velarde, Borges, Jerez, Adrogué, poem, childhood/infancy, reminiscence, return.

Para citar este artículo: López Aguilar, Enrique, "López Velarde y Borges dibujan un lugar recordado: 'El retorno maléfico' y 'Adrogué'", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 56, semestre I, enero-junio de 2021, UAM Azcapotzalco, pp. 111-122.

Concordancias y discordancias

Ramón Modesto López Velarde Berumen y Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo se entrecruzan en algunos territorios siendo, como lo son, dos autores muy diferentes entre sí. López Velarde era once años mayor que Borges (quien era catorce años mayor que Adolfo Bioy Casares, su amigo y compañero de correrías literarias). Ambos ejercieron una manera, más que asombrosa, milagrosa, para el uso del adjetivo. Ahí están la "ubérrima ubre", "el amor amoroso / de las parejas pares" y "un encono de hormigas en mis venas voraces", de López Velarde; y "la unánime noche", "las lámparas estudiosas" y "mi innumerable contrición y cansancio", de Borges, entre múltiples ejemplos de ambos. En la búsqueda de otras coincidencias, los dos poetas murieron en un mes de junio: el 19 de 1921, el primero; el 14 de 1986, el segundo.

Aparte de eso, López Velarde nació, en 1888, en una pequeña población provinciana del México porfiriano: Jerez, en Zacatecas (renombrada, horriblemente, como Jerez de García Salinas, desde 1952), y su familia no tuvo buena suerte financiera, no obstante que su padre, José Guadalupe López Velarde, fue abogado, y su madre, Trinidad Berumen Llamas, provenía de una familia de terratenientes locales. Por su parte, Borges nació en el Centro de Buenos Aires, en 1899, en el seno de una familia acomodada con múltiples orígenes de inmigrantes (ancestros criollos, ingleses, españoles y portugueses), hijo del abogado Jorge Guillermo Borges Haslam y de Leonor Acevedo Suárez. De sus diferentes genealogías, puede decirse para ambos lo mismo que José Emilio Pacheco destacó en el caso de Alfonso Reyes y el poeta jerezano: "Desde sus textos adolescentes Reyes mostró la seguridad del escritor nato y una información cultural que sólo podía adquirirse en las condiciones económicas más privilegiadas. [...] López Velarde tuvo un aprendizaje más lento."¹

La prematura muerte de López Velarde, a los 33 años, le impidió enterarse de su ascenso como "poeta nacional", desde la perspectiva de una muy mala

¹ José Emilio Pacheco, "Nota sobre una enemistad literaria: Reyes y López Velarde", en *Ramón López Velarde. La lumbre inmóvil*, p. 23.

lectura política de “La suave Patria”; del traslado de sus restos a la Rotonda de las Personas Ilustres en 1963; de la transformación del que fue su último hogar en lo que hoy es la Casa del Poeta, en la calle de Álvaro Obregón 73, en la colonia Roma, en 1991; de la inscripción de su nombre con letras de oro en la Cámara de Senadores, en 2021; y del reciente homenaje por el centenario de su muerte, en Jerez, con la presencia del presidente de la República, en 2021. Tampoco llegó a enterarse de la malquerencia de Reyes, quien nunca le perdonó que no lo valorara bien como poeta en su reseña sobre *El plano oblicuo*, libro de cuentos que Reyes publicó en 1920, donde López Velarde afirma: “Lo que sí parece comprobarse es que cuando el poeta sobresale por su disciplina netamente artística, su prosa descuellosa. Tal es el caso de Reyes, por más que le prefiramos, en definitiva, fuera de la lírica.”² Pacheco concluye lo siguiente:

Acaso Reyes hubiera cambiado todos los legítimos elogios a su prosa por el reconocimiento que siempre anheló como poeta. Hombre de auténtica generosidad, exento de la triste envidia que se diría la enfermedad profesional de los escritores. Reyes, con todo, no parece haberse consolado jamás de que López Velarde, y no él, fuera el gran poeta de su generación. Paralelamente, el autor de *Zozobra*, a juzgar por su reseña, debe de haber resentido la destre-

za incomparable de Reyes en un terreno que él también frecuentaba.³

López Velarde tampoco se enteró de la cercanía que despertó en escritores como Borges, quien reconoció la influencia de Lugones en el mexicano, cuya obra consideraba superior a la del argentino. Marco Antonio Campos recuerda:

Es fama que Borges sabía de memoria “La suave Patria” y “El retorno maléfico”. Al conversar sobre el segundo poema, repitió los tres primeros versos, que están cargados de tristeza por la destrucción de Jerez a manos de las tropas villistas: “Mejor será no regresar al pueblo, / al edén subvertido que se calla / en la mutilación de la metralla”. Borges recordó que había hablado alguna vez de estos versos con Pedro Henríquez Ureña y a él le parecía que estaría mejor resuelto sin “subvertido”, porque era una palabra periódica con connotaciones políticas. Dudé. Dije unas dos o tres veces los versos en voz alta con y sin la palabra “subvertido”, y atreviéndome a disentir, le señalé que en mi modesta y muy discutible opinión era necesaria la palabra, porque sin “subvertido” cojeaba musicalmente la segunda línea y el ritmo se detenía con dureza en la te de mutilación, y en cambio, si se ponía la palabra, la **te** se atenuaba y el verso fluía naturalmente. Hombre extremadamente cortés, dándole al interlocutor en este caso un lugar que no merecía, Borges dijo algo así como: “Qué bueno que no estemos de acuerdo porque, usted sabe, eso es algo muy aburrido”.⁴

² Ramón López Velarde, “Notas bibliográficas”, en *México Moderno*, año 1, núm. 5, 1 de diciembre de 1920, en *Obras*, p. 509.

³ Pacheco, *ibid.*, p. 155.

⁴ Marco Antonio Campos, “Poetas y escritores en torno a López Velarde”.

Jerez y Adrogué

Uno de los lugares comunes sobre López Velarde considera que parte de su obra madura está habitada por una tensión entre los opuestos provincia / capital, es decir, con la dicotomía Jerez / Ciudad de México, oposición de origen romántico que permeó al Realismo en novelas que visibilizaron el tema, desde Stendhal hasta Balzac, pero que en el poeta adquirió connotaciones distintas. Desde esta percepción crítica, suele considerarse a Jerez como un pacífico lugar idealizado en contraste con una dinámica Ciudad de México, donde, entre otras cosas, podía florecer el pecado. De esta manera, la provincia se asociaría, en el imaginario del poeta, con el matrimonio posible y los amores castos (aunque imposibles), como el de Fuensanta; y la ciudad, con el pecado insaciable, la mujer innombrada y el amor no menos imposible con Margarita Quijano. El mismo poeta parece abonar a esta lectura con los siguientes versos de “La suave Patria”:

Sobre tu Capital, cada hora vuela
ojerosa y pintada, en carretela;
y en tu provincia, del reloj en vela
que rondan los palomos colipavos,
las campanadas caen como centavos.⁵

Es muy probable que Borges hubiera conocido “La suave Patria” en algún ejemplar del número de junio de 1921 de *El Maestro*, revista en la que Vasconcelos publicó el poema, y que tenía un tiraje de 60,000 ejemplares, que se distribuían en las escuelas mexicanas e hispanoamericanas.

⁵ López Velarde, “La suave Patria”, en *Obras*, p. 209.

López Velarde dejó Jerez en 1900 y, por diversas razones, vivió entre Zacatecas, Aguascalientes y San Luis Potosí, con algunos regresos al terruño. De 1911 a 1912, visitó de manera esporádica la Ciudad de México, pero no fue sino hasta 1914 que se instaló definitivamente en la capital, donde pasó los últimos siete años de su vida. Esto significa que la noción de Jerez como provincia en la memoria está ligada al final del porfiriato y a la idea de pueblo, con imágenes, costumbres y visiones retenidas desde la infancia y la primera adolescencia; en contraste, la estancia citadina del jerezano se relaciona con la Revolución, la Decena Trágica y la segunda etapa revolucionaria. La séptima y última estrofa de “El retorno maléfico” concentra una mirada antológica del pueblo íntimo que evoca el jerezano con imágenes que asocian a los elementos y personajes del “paisaje” con las emociones del idilio y el matrimonio (las golondrinas y los nidos, las “parejas pares”), con la iglesia, con las muchachas, con los faroles que auspician el romance, con la música cantada por alguna señorita y con el rondín del policía; se trata, pues, de una selecta galería romantizada por la memoria, que elude los desastres de la guerra:

Las golondrinas nuevas, renovando
con sus noveles picos alfareros
los nidos tempraneros;
bajo el ópalos insigne
de los atardeceres monacales,
el lloro de recientes recetales
por la ubérrima ubre prohibida
de la vaca, rumiante y faraónica,
que al párvulo intimida;

campanario de timbre novedoso;
 remozados altares;
 el amor amoroso
 de las parejas pares;
 noviazgos de muchachas
 frescas y humildes, como humildes coles,
 y que la mano dan por el postigo
 a la luz de dramáticos faroles;
 alguna señorita
 que canta en algún piano
 alguna vieja aria;
 el gendarme que pita...⁶

Adrogué, población ubicada 23 kilómetros al sur de Buenos Aires, quedó asociada con los recuerdos de Borges, desde la infancia del escritor, por tratarse de un lugar en el que la familia pasaba mucho tiempo. En una conferencia dictada en 1977, "Adrogué en mis libros", Borges dijo: "Aprendí a andar en bicicleta y paseé entre los árboles, los eucaliptus y las verjas"⁷. La familia alquilaba la quinta Rosalinda, ya inexistente, y el niño Borges solía caminar con su padre por las tranquilas calles del lugar. A la quinta Rosalinda siguió el hotel La Delicia como lugar de hospedaje, mejor conocido por el autor como Las Delicias, del que éste siempre recordaría los espejos, y fue demolido en 1956. Después de la muerte de Jorge Guillermo, en 1938, Leonor Acevedo compró un terreno en Diagonal Brown 301, en Adrogué, y levantó una casa a la que Jorge Luis iría durante los veranos junto con Leonor y Norah, su hermana. En 1953 (cuando

ya comenzaba el reconocimiento del escritor, dentro y fuera de Argentina), el lugar fue vendido y ahora funciona allí el museo Casa Borges. Al referirse a Adrogué, durante una de sus conferencias, el aeda bonaerense dijo:

Los lugares se llevan, los lugares están en uno [...]. Sigo entre los eucaliptos y en el laberinto, el lugar en que uno puede perderse. Supongo que uno también puede perderse en el Paraíso. Estatuas de tan mal gusto y tan cursis que ya resultaban lindas, una falsa ruina, una cancha de tenis. Y luego, en ese mismo hotel Las Delicias, un gran salón de espejos. Sin duda me miré en aquellos espejos infinitos.⁸

En realidad, Adrogué nunca abandonó a Borges, no sólo por lo que él admite en la cita anterior, sino porque él mismo le dio presencia en varios de sus textos, particularmente al hotel La Delicia, que es recreado de muy diversas maneras: en el poema "Adrogué" y en los cuentos "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (es la quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía, alquilada por Borges y Bioy Casares en la trama del cuento), "La muerte y la brújula" (la quinta Triste-Le-Roy, donde ocurre el desenlace del cuento, es, en realidad, La Delicia), y en "25 de agosto de 1983" (es el hotel al que llega caminando el personaje-narrador pasadas las once de la noche). Se sabe que "Funes el Memorioso" fue concebido a partir de una noche de insomnio pasada por Borges en la habitación

⁶ *Ibid.*, "El retorno maléfico", en *Obras*, p. 155.

⁷ Marcela Ayora, "El Adrogué de Borges: una visita a los paisajes literarios de la memoria".

⁸ V. Florencia Saglio, "La Delicia, el hotel de los veranos de Jorge Luis Borges en Adrogué..."

48 del hotel, que es la que él siempre alquilaba cuando iba de paseo a Adrogué.

En el poema "Adrogué", Borges también recurre a una muestra de imágenes selectas de La Delicia, no ajenas a la misma romanización personal que la ejercida por López Velarde en "El retorno maléfico", y una mención pareciera sugerir que la evocación también pertenece a las primeras impresiones de la infancia; así, aparecen el ave, el parque, la fuente, las dudosas ruinas, los adornos, los jardines, los patios, el goteo del grifo... Y los objetos recogidos en las estrofas 4 y 7 del poema endecasilábico:

Su olor medicinal dan a la sombra
los eucaliptos: ese olor antiguo
que, más allá del tiempo y del ambiguo
lenguaje, el tiempo de las quintas nombra.
[...]

Cada objeto conozco de este viejo
edificio: las láminas de mica
sobre esa piedra gris que se duplica
continuamente en el borroso espejo.⁹

Los dibujos de la memoria

"El retorno maléfico" fue publicado en 1919, en *Zozobra*; y "Adrogué", en 1960, en *El hacedor*. Ambos son poemas evocativos que recrean dos lugares que seguían existiendo en vida de sus respectivos autores, pero que, por distintas razones, les estaban "vedados". Adicionalmente, ambos poemarios representan un estadio de plenitud y madurez literaria de ambos escritores. "El re-

⁹ Jorge Luis Borges, "Adrogué", en *Obras completas*, p. 811.

torno maléfico" fue escrito cuando López Velarde había decidido establecerse en Ciudad de México, y "Adrogué", cuando Borges ya había quedado prácticamente ciego, con pérdida total de la visión del ojo derecho y percepción de colores y formas vagas en el izquierdo, desde 1955¹⁰.

La condición "vedada" de los espacios invocados es lo que establece la coincidencia de ambos poemas como textos líricos relacionados con la memoria y lo que ésta construye, aunque también es clara la diferencia de intención de sus respectivos autores. Sin embargo, ambos concuerdan en el hecho de que se trata de la recreación verbal de dos lugares a partir de las imágenes que éstos proveyeron durante la infancia de Borges y López Velarde.

Así, mientras el autor de *Zozobra* evoca:

[...] por la ubérrima ubre prohibida
de la vaca, rumiante y faraónica,
que al párvulo intimida [...]¹¹

El de *El hacedor* recuerda:

Y la cabeza de león que muerde
una argolla y los vidrios de colores
que revelan al niño los primores
de un mundo rojo y de otro mundo verde.¹²

Aludir de esa manera a una infancia remota es indicio de que la voz de los autores se organiza desde un tiempo distante, desde

¹⁰ V. Mario Enrique de la Piedra Walter, "Diagnóstico etiológico de la ceguera de Jorge Luis Borges..."

¹¹ López Velarde, *loc. cit.*

¹² Borges, *loc. cit.*

el futuro de la evocación y de dos personas que ya no podrían encontrarse con el lugar recordado. Veamos por qué.

En una especie de prolepsis, desde la perspectiva de la voz del protagonista, en tercera persona, López Velarde inicia “El retorno maléfico” enunciando la destrucción causada en Jerez por los villistas de Pánfilo Natera, el 19 de abril de 1913, con un categórico:

Mejor será no regresar al pueblo,
al edén subvertido que se calla
en la mutilación de la metralla.¹³

En las siguientes dos estrofas, esa misma voz describe los estragos de la Revolución: “[...] las quejas de la torre / acribillada en los vientos de fronda”¹⁴, “la fusilería grabó en la cal / de todas las paredes [...]”¹⁵; y luego introduce al personaje protagonista: “porque en ellos leyese el hijo pródigo / al volver a su umbral [...] / su esperanza deshecha”¹⁶.

En la estrofa 4, el hijo pródigo abrirá la puerta y entrará al domicilio paterno:

Cuando la tosca llave enmohecida
tuerza la chirriante cerradura,
en la añeja clausura
del zaguán, los dos púdicos
medallones de yeso,
entornando los párpados narcóticos,
se mirarán y se dirán: “¿Qué es eso?”¹⁷

¹³ López Velarde, *op. cit.*, p. 154.

¹⁴ *Loc. cit.*

¹⁵ *Loc. cit.*

¹⁶ *Loc. cit.*

¹⁷ *Ibid.*, pp. 154-155.

Con la esperanza deshecha por los estragos de una Revolución apoyada por López Velarde, el hijo pródigo (desdoblamiento del poeta) ingresa al que fue su hogar, reconocible, pero ajeno; la mutua extrañeza surge entre el hijo pródigo y la casa provoca que los medallones de yeso se digan “¿Qué es eso?”, no sólo por el chirrido de la puerta, sino por la presencia de alguien a quien ya no se reconoce: el hijo que se fue ya no es el mismo que regresa.

En este punto, el poema abandona la tercera persona y la voz se traslada al punto de vista del hijo pródigo, en primera persona, que será la de las estrofas 5 y 6: “Y yo entraré con pies advenedizos hasta el patio agorero [...]”¹⁸, en las que se describe el paseo del hijo pródigo por la vacía y oscura casa. La estrofa 6 se rige por tres oraciones condicionales anteceditas por un “si”: si el sol inexorable hace hervir las fuentes, si la hormiga se afana, si en los techos se escucha el reclamo de las tórtolas... Si estas tres cosas relacionadas con la vida ocurren:

[...] mi sed de amar será como una argolla
empotrada en la losa de una tumba.¹⁹

Hasta este momento del poema, el entorno es lúgubre: la destrucción en la “aldea espectral”, el regreso durante “una noche de maleficio” y la casa abandonada “a la luz de petróleo de una mecha”. ¿La “sed de amar” del hijo pródigo incrustada en una tumba se refiere a los amores contrariados vividos con Josefa de los Ríos y Margarita

¹⁸ *Ibid.*, p. 155.

¹⁹ *Loc. cit.*

Quijano, o a una suerte de amor universal desencantado por los resultados de la Revolución? ¿Tal vez ambas cosas?

"El retorno maléfico" avanza, entonces, desde una visión de los desastres en el pueblo, que lo hacen irreconocible, hasta la llegada al hogar paterno en donde casa e hijo pródigo se desencuentran, pero eso no significa que esta vuelta al pueblo haya ocurrido realmente, ni siquiera en el universo textual del poema. La estrofa 7 interrumpe el paseo del hijo pródigo por la morada familiar y la mirada sale hacia Jerez, pero no al recientemente descrito edén "mutilado", "acribillado" y lleno de "negros y aciagos mapas", sino al porfiriano y prerrevolucionario, es decir, al de la niñez y primera juventud de López Velarde, como si durante el paseo por la casa surgiera una evocación. Gabriel Zaid dice de la última estrofa:

La estrofa final parece un cuerpo extraño en el poema. Está compuesta por una sola oración anómala, llena de puntos y comas, rota con puntos suspensivos. La oración misma es una ruptura de la secuencia narrativa: es un excursus descriptivo que acumula escenas de una cámara que ya no sigue al protagonista mientras recorre la casa paterna, sino que parece tomar prestados sus ojos mientras recorre el pueblo. Pero las imágenes son neutras, casi turísticas, como una serie de postales. No son un parlamento del protagonista; no continúan el relato del narrador en tercera persona; tampoco en primera. El tiempo del relato y la acción del personaje quedan suspendidos en un limbo extraño: la oración larguísima no tiene verbo, y la ruptura temporal queda subrayada por los puntos suspensivos. Después de los cuales viene el famoso

verso final. Pero ¿quién lo dice? ¿López Velarde? ¿El narrador? ¿El protagonista?²⁰

"Y una íntima tristeza reaccionaria"²¹ se refiere, entonces, a un comentario del doble viaje emprendido en el poema en el que se contraponen el Jerez derruido por la Revolución y el Jerez idealizado de la infancia durante el porfiriato, donde éste (el de la memoria) es preferible al primero (el de una realidad que, seguramente, el poeta conoció mediante notas periodísticas o reseñas epistolares). Eso confirma lo enunciado en el primer verso: "Mejor será no regresar al pueblo"²²: "[...] no se puede ignorar la simetría del parlamento inicial con la frase final; que como cierre de ese parlamento, se la diría a sí mismo el protagonista: mejor no regresar al pueblo que me haría sentir una íntima tristeza reaccionaria."²³

El poema de Borges, distribuido entre doce cuartetas endecasílabas rimadas consonantemente, comparte con el de López Velarde una ambientación nocturna, pero que no resulta opresiva, sino ambigua, más bien cercana a la penumbra de la ceguera. De hecho, el campo semántico que concentra la atmósfera del texto es la oscuridad: "noche", "negras flores", "hueca sombra", "la sombra", "umbral"... El título deja saber el nombre del lugar recreado por Borges, aunque la mención a "esa casa", que es la protagonista de los versos, no esclarece que se trata de la quinta La Delicia. Sin embargo,

²⁰ Gabriel Zaid, "López Velarde reaccionario".

²¹ López Velarde, *loc. cit.*

²² *Ibid.*, p. 154.

²³ Zaid, *loc. cit.*

el cotejo de las descripciones (los espejos, los vitrales con mosaicos rojos y verdes, las fuentes...) coinciden con las alusiones que el autor hace de ese hotel en otros textos narrativos.

“Adrogué” inicia con una declaración que se sostendrá a lo largo de las primeras ocho cuartetas:

Nadie en la noche indescifrable tema
que yo me pierda entre las negras flores
del parque [...] ²⁴

La voz del locutor poético, que coincide con la persona de Borges (entendido esto en el sentido latino de la palabra *personare*, que se refería a la máscara de los actores, palabra que describe la magistral manera borgeana de construir desdoblamiento), indica que el *yo* del poema no sólo no se perderá en la oscuridad del parque sino que es capaz de ubicar “el agua circular y la glorieta”²⁵, la cochera, los eucaliptos, el umbral y las puertas, los vidrios con los colores rojo y verde, el espejo, la cabeza de león, los patios y jardines, la azotea, el patio ajedrezado; y sonidos como el de “la secreta ave / que siempre un mismo canto afina”²⁶ y “la canilla periódica gotea”²⁷; y los olores:

Su olor medicinal dan a la sombra
los eucaliptos: ese olor antiguo

²⁴ Borges, *loc. cit.*

²⁵ *Loc. cit.*

²⁶ *Loc. cit.*

²⁷ *Loc. cit.*

que, más allá del tiempo y del ambiguo lenguaje, el tiempo de las quintas nombra.²⁸

En suma, se trata de un lugar que es el Paraíso, pletórico de veredas, imágenes, sonidos y perfumes, todo lo cual es el conjunto de primores que son una revelación para el “niño” (en el sobrentendido de que ese niño es el que viajaba con su familia a Adrogué y paseaba por las calles del lugar con Jorge Guillermo), así como una impronta en la vida de ese niño convertido en adulto.

Si el segundo verso sugiere un paseo por el lugar, esto se confirma en la quinta cuarteta:

Mi paso busca y halla el esperado
umbral [...] ²⁹

Sin embargo, la deambulación por Las Delicias, hotel que es cifra de Adrogué, termina a la mitad de la novena estrofa, dando paso a la verdadera miga lírica del poema en las últimas tres estrofas y media, donde se resignifica lo que parecía una compleja cadena de *landscapes*, a fin de cuentas borgeanos, pero un tanto anómalos en las costumbres poéticas del autor. La segunda parte del poema comienza con una advertencia con la que se explica una parte del significado de lo que el locutor poético ha estado describiendo:

Pero todo esto ocurre en esta suerte
de cuarta dimensión, que es la memoria.³⁰

²⁸ *Loc. cit.*

²⁹ *Loc. cit.*

³⁰ *Ibid.*, p. 842.

Es decir, todo lo descrito y caminado en los primeros 34 versos sólo ha ocurrido en la memoria evocativa del locutor poético y no es parte de una experiencia "real", sino condensación de experiencias reales que en el presente del poema se encadenan en una suma de recuerdos; de ahí que el entorno parezca fantasmal:

Cada objeto conozco de este viejo edificio: las láminas de mica sobre esa piedra gris que se duplica continuamente en el borroso espejo.³¹

En el momento mencionado de la novena estrofa comienza la meditación acerca del Paraíso perdido para la que concurren dos circunstancias: la demolición de La Delicia en 1956 y le ceguera casi total del poeta desde 1955; ambas son las que explican por qué

En ella y sólo en ella [la memoria] están ahora los patios y jardines. El pasado los guarda en ese círculo vedado que a un tiempo abarca el véspero y la aurora.³²

Eso significa que todo lo descrito en los primeros 34 versos pertenece al pasado por la doble imposibilidad mencionada: el hotel ya no existe y, de no haber sido demolido, Borges ya no podría verlo. Es por eso que la sustancia de la memoria está, en realidad, perdida y resulta inaccesible, salvo para las palabras del poema. De ahí que la última

cuarteta insista en el tono del lamento por una pérdida, propio de la poesía elegíaca,

El antiguo estupor de la elegía me abruma cuando pienso en esa casa y no comprendo cómo el tiempo pasa, yo, que soy tiempo y sangre y agonía.³³

El locutor del poema dice no comprender cómo pasa el tiempo para, en seguida, concluir con palabras que remiten a la temporalidad y la mortalidad del ser: "tiempo y sangre y agonía", donde el último elemento de la enumeración puede referirse tanto a "pena o aflicción extremada" y a "lucha, contienda", lo que recuerda el final del ensayo "Nueva refutación del tiempo", del mismo Borges:

[...] El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebata, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.³⁴

Concordancias y diferencias

López Velarde y Borges recrean en "El retorno maléfico" y "Adrogué" dos lugares mitificados en la infancia, pero con una perspectiva adulta. Ambos hacen del poema un puente tendido hacia ese espacio del pasado y, ciertamente, los dos plantean una

³¹ *Ibid.*, p. 841.

³² *Ibid.*, p. 842.

³³ *Loc. cit.*

³⁴ Borges, "Nueva refutación del tiempo", en *op. cit.*, p. 771.

suerte de imposibilidad para el regreso: Jerez ha sido arrasada por los villistas y La Delicia ha sido demolida, por lo que ambas localidades sólo en la memoria pueden permanecer inalteradas. Sin embargo, hay una diferencia importante en la actitud de cada uno de ellos. López Velarde parte de la conciencia de que ni Jerez ni él son los mismos, lo cual imposibilita el regreso. De hecho, después de que el poeta se acercó de manera definitiva en Ciudad de México, en 1914, ya nunca retornó al terruño. Borges, en cambio, se lamenta del regreso imposible por la doble destrucción de ese “viejo edificio”: la causada por la demolición y la causada por la ceguera. A pesar de eso, hay muchas evidencias de que el escritor volvió a Adrogué durante muchas ocasiones hasta antes de su muerte.

El paso del tiempo, la fugacidad de las cosas, el recurso de la memoria y el poder del verso... En eso coinciden López Velarde y Borges, lo que no es poca cosa.

Biblio-cibergrafía

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974 (© 1974), 1161 pp.
- López Velarde, Ramón. *Obras*. Ed. de José Luis Martínez. México: FCE, 1979 (© 1971), 877 pp. (Biblioteca Americana, 45)
- Pacheco, José Emilio. *Ramón López Velarde. La lumbre inmóvil*. Sel. y epílogo de Marco Antonio Campos. México: Era-Secretaría de Cultura, 2018 (© 2018), 138 pp.

Cibergrafía

- Ayora, Marcela. “El Adrogué de Borges: una visita a los paisajes literarios de la memoria”, en *La Nación* (Buenos Aires, Argentina) [consulta: 18 de junio de 2021.], URL: <<https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-adrogué-de-borges-una-visita-a-los-paisajes-literarios-de-la-memoria-nid1971590/>>.
- Campos, Marco Antonio. “En el Jerez de López Velarde”, en *Periódico de Poesía* (CdeMx, México). 10: jun.-jul. de 2018, núm. 110 [consulta: 28 de junio de 2021.], URL: <<http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/179-especiales-articulos/juan-gelman/1479-032-especiales-articulos-en-el-jerez-de-lopez-velarde>>.
- Campos, Marco Antonio. “Poetas y escritores en torno a López Velarde”, en *La Jornada Semanal* (supl. cult. de La Jornada (CdeMx, México). 17 de mayo de 2015, núm. 1054 [consulta: 24 de junio de 2021.], URL: <<https://www.jornada.com.mx/2015/05/17/sem-marco.html>>.
- Canfield, Martha L. “La provincia inmutable (estudios sobre la poesía de Ramón López Velarde)”, en Casa Editrice d’Anna / Istituto Ispanico / Facoltà di Magisterio / Università degli studi di Firenze (Messina, Italia). 1981. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [consulta: 30 de junio de 2021.], URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-provincia-inmutable-estudios-sobre-la-poesia-de-ramon-lopez-velarde/html/c3fef07f-f379-4a70-bbda-5c6148d2104d_21.html>.
- Piedra Walter, Mario Enrique de la. “Diagnóstico etiológico de la ceguera de Jorge Luis Borges basado en su obra literaria”, en *Revista*

Mexicana de Oftalmología (CdeMx, México). 16 de julio de 2016 [consulta: 21 de junio de 2021], URL: <<https://reader.elsevier.com/reader/sd/pii/S018745191630045-2?token=A3BC4AFBC4FA6A960F0C43B9-ED5446BD34C5868F6E091D96B63E96F18A435085EC61B0F50262FDA68CFCD61E9477B2E5&originRegion=us-east-1&originCreation=20210624154516>>.

Saglio, Florencia. "La Delicia, el hotel de los veranos de Jorge Luis Borges del que hoy sólo quedan una columna y una estatua", en *Clarín* (Buenos Aires, Argentina). 24 de agosto

de 2020 [consulta: 18 de junio de 2021], URL: <https://www.clarin.com/zonales/delicia-hotel-veranos-borges-hoy-solo-queda-estatua_0_belg1740w.html>.

Zaid, Gabriel. "López Velarde reaccionario", en *Tres poetas católicos*. Océano, México, 1997. pp. 182-201. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [consulta: 28 de junio de 2021], URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lopez-velarde-reaccionario--0/html/30eda334-1961-4b08-88b7-4d0a9cfe9832_1.html>.

Otra mirada a la poesía de Ramón López Velarde

MARIO CALDERÓN | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

Resumen

El presente artículo analiza, con base en la estilística, algunos aspectos sobresalientes de la obra poética de este poeta que representa una base de la poesía mexicana contemporánea. Observa la construcción del olor por influencia de Charles Baudelaire y algunos modos de crear el lenguaje poético a través de términos del cristianismo, de aforismos, rima lúdica y haciendo concreto lo subjetivo. Se advierten también cuatro tópicos en su temática: la religión, la patria, su lugar de nacimiento y el amor. El ensayo incluye una estrategia seguida por el poeta para favorecer la recepción de su obra en el medio artístico mexicano del primer cuarto del siglo xx.

Abstract

This study analyzes, based on stylistics, some outstanding features of the poetry work of Ramon Lopez Velarde, who represents the basis of Mexican contemporary poetry. It also explores the construction of smell influenced by Charles Baudelaire, and some ways to create poetic language: through terms borrowed from Christianity, aphorisms, ludic rimes and making the subjective, concrete. Four themes in Lopez Velarde's poetry are addressed: religion, his nation, his place of birth and love. This study also observes the poet's strategy to favor the reception of his work in the Mexican artistic scene of the first quarter of the 20th century

Palabras clave: poesía, estilo, temática, lenguaje poético, recepción.

Keywords: Poetry, Style, Thematic, Poetic Language, Reception.

Para citar este artículo: Calderón, Mario, "Otra mirada a la poesía de Ramón López Velarde", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 56, semestre I, enero-junio de 2021, UAM Azcapotzalco, pp. 123-135.

*

Es difícil hablar de la poesía de un poeta de quien se ha hablado tanto en México, pues se corre el riesgo de repetir lo que otras personas han escrito. Yo, en este trabajo, empleo algunos recursos de la estilística, pues desearía decir algo original atendiendo a mi experiencia creadora, así como a mi capacidad de lector, por tanto, este artículo pretende ser otra mirada a la poesía de Ramón López Velarde.

**

Si leemos *Las flores del mal* de Charles Baudelaire, apelando a la sensibilidad, se ha dicho que se percibe en su poesía un ambiente con olor a azufre o huevos podridos. Ocurre algo similar con la poesía de López Velarde. Él aprendió tal vez los modos de crear una atmósfera donde todo huele a iglesia católica empleando constantemente palabras como cera, sacristía, monaguillo, estola, óleos, eucaristía, bautizo, pascua, agua bendita, tiara, cirios, etcétera. Quizá por eso escribió:

En abono de mi sinceridad
Séame permitido un alegato:
Entonces era yo seminarista
Sin Baudelaire, sin rima y sin olfato.¹

Sobre este tema escribió Xavier Villaurrutia en su artículo "Ramón López Velarde", recogido por Marco Antonio Campos:

¹ Ramón López Velarde, *Obras*, México: FCE, 2017, p. 155.

Ya he dicho que, según confesión expresa, gracias a Baudelaire descubrió López Velarde no sólo la rima, sino también y sobre todo, el olfato, el más característico, el más refinado, el más precioso y sensual de los sentidos que poeta alguno como Baudelaire haya puesto en juego jamás.²

Por otra parte, considero que existe relación entre el nombre de los escritores y su obra. Si bien el nombre es asignado a las personas de manera arbitraria, cuando pasa el tiempo ya han sido inconscientemente programadas por su nombre. Algunos casos claros son Ignacio Manuel Altamirano cuyo nombre proviene del latín *ignis* "fuego" de alta mira y pensaba que, si la literatura no es útil para la perfección moral del hombre, no tiene sentido. Mariano Azuela significa "hombre marcial que asola" y escribió *Los de abajo*, novela sobre la revolución mexicana.

En el caso de Ramón López Velarde, el olor a iglesia y a cristianismo caracteriza toda su poesía y justifica que haya relación de su nombre con su obra poética ya que Ramón es forma catalana de Raimundo y significa "Germánico, Raginmund, de Ragin, consejo (de los dioses) y mund, "mano", metafóricamente "protección", "La protección del consejo divino"³ López procede del latín *lupus*, lobo, que es metáfora de agen-

² Marco Antonio Campos (compilador), *Ramón López Velarde visto por los contemporáneos*, Zacatecas: Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde, Gobierno de Zacatecas, 2008, p. 81.

³ Gutierre Tibón, *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, México: FCE, 2003, p. 201.

te.⁴ El significado completo es “La protección del consejo divino, agente o lobo, vela que arde.” Y lo destacado de su poesía es precisamente construir lenguaje poético a través del lenguaje propio del cristianismo, no solo de la biblia que es una de las claves culturales para entender el mundo occidental. Tal es el ejemplo del poema:

Idolatría

De los bustos eróticos y místicos
Y los netos perfiles cabalísticos.

Idolatría

de la bizarra y música cintura
guirnalda que en abril se transfigura,
que sirve de medida
a los más filarmónicos afanes,

y que asedian los raucos gavilanes
de nuestra juventud embravecida.

Idolatría

del peso femenino, cesta ufana
que levantamos entre los rosales
por encima de la primera cana.
en la columna de nuestros felices
brazos sacramentales.⁵

O el siguiente fragmento:

A tu virtud mi devoción es tanta
que te miro en altar, como la santa
Patrona que veneran tus zagales,

⁴ Gutierre Tibón, *Diccionario etimológico comparado de Apellidos Españoles, Hispanoamericanos y Filipinos*, México: FCE, 2001, p. 138.

⁵ Ramón López Velarde, *Obras*, México: FCE, 2004, p. 215.

y así es como mis versos se han tornado
endecasílabos pontificales.⁶

En cuanto a su temática, parece que desarrolla fundamentalmente cuatro ideas o significados de los poemas o signos estéticos: la religión católica, el amor, la patria y la región donde nació, Jerez, Zacatecas. Sobre los tres primeros aparecen numerosos ejemplos en este trabajo. Veamos un fragmento de poema en relación con su provincialismo donde se ensalza a las mujeres de su terruño:

Os retrato la señora que dijo:

“Cuando busque mi hijo

a su media naranja,

lo mandaré vendado hasta Jerez”.

Porque jugando a la gallina ciega

Con vosotras el jugador

Atrapa una alma linda y una púdica tez.⁷

En lo que se refiere a la forma, me parece que hay dos puntos que se destacan. El primero es que se huye absolutamente del lugar común. Todos sus giros lingüísticos son inesperados, sorprenden; inclusive parece que el poeta fuera un niño ocurrente que habla y lo hace con cercanía al surrealismo de automatismo. El otro punto es el empleo de la rima que a veces recuerda el verso monorrímo del mester de clarecía de la Edad Media que pudiera rechazarse por anacrónico, pero se aprecia como un recurso lúdico juguetón que da simpatía a los poemas y que todavía hoy tiene vigencia rebasando el canon actual por el juego.

⁶ *Ibid.*, p. 257.

⁷ *Ibid.*, p. 224.

Otro registro poético de López Velarde es el practicado en los poemas que generalmente han sido seleccionados por las antologías, los considerados sus mejores poemas donde se crea discurso poético a través de la tensión emotiva. Algunos ejemplos son “Y pensar que pudimos”, “Hermana” y “Mi corazón se amerita”. Recordemos únicamente el primero:

Y pensar que pudimos...

Y pensar que extraviarnos
la senda milagrosa
en que se hubiera abierto
nuestra ilusión como perene rosa...

y pensar que pudimos
enlazar nuestras manos
y apurar en un beso
la comunión de fértiles veranos...

Y pensar que pudimos
en una onda secreta
de embriaguez, deslizarnos,
valsando un vals sin fin por el planeta...

Y pensar que pudimos,
al rendir la jornada,
desde la sosegada
sombra de tu portal y en una suave
conjunción de existencias,
ver las cintilaciones del zodiaco
sobre la sombra de nuestras conciencias...⁸

López Velarde dice creer en Jesucristo porque es un poeta, y por la temática y su

poesía optimista al mirar el mundo cree en Dios, en el amor y la tierra de su origen. Parece tratarse de un buen hombre cristiano que practica la imitación de Cristo.

Admiro el universo como un azul candado
Gusto del cristianismo porque el Rabi es poeta⁹

Lo admira tanto que quizá alcanzó cierta elevación y fusión con él y eso justifica su muerte a los treinta y tres años.

En cuanto a la recepción de su poesía y su condición de poeta, Ramón López Velarde supo incrustarse en el medio artístico introduciendo en su poesía a personalidades muy importantes del arte y las letras, y esa estrategia y habilidad lo llevaron a convertirse en uno de los poetas mexicanos más importantes de su época y de todos los tiempos. Prueba de esto son las dedicatorias de sus poemas a Carlos González Peña, Artemio del Valle Arispe, Enrique González Martínez, José Juan Tablada, Enrique Fernández Ledesma, José Vasconcelos, Manuel José Othón. Así como las menciones dentro de sus textos a Leopoldo Lugones, José Enrique Rodó, Núñez y Domínguez, por mencionar algunos.

Se habla en alguno de sus poemas que Fuensanta había llorado antes de su nacimiento y que, por esa razón, como piensa el pueblo, tenía ciertos dones adivinatorios. No se dice que ella haya realizado alguna predicción concreta sobre el futuro del poeta, pero seguramente lo advirtió y esa advertencia colaboró para que él mantuviera

⁸ *Ibid.*, p. 174.

⁹ *Ibid.*, p. 253.

siempre su fe en la poesía y en su trascendencia; por tanto, Fuensanta fue algo más que su amada y su musa, fue su animadora a través de la adivinación de su futuro. Esto se observa en el texto “Tu voz profética”.

Juran por Cristo, venerables dueñas,
que quien llora en el vientre de su madre
conoce del futuro; tú gemiste
antes de que nacieras, y por eso
tus artes de gitana me iluminan
en los discursos de tu voz profética.

Me haces la caridad de tu palabra,
y por oírte hablar quedan las cosas
enmudecidas religiosamente,
y yo me maravillo del concepto
que en tu boca, Fuensanta, se hace música,
y me quedo pendiente de tus labios
como quien se divierte con cristales.
Me embelesa el decoro de tu plática,
Y ante tu vista escrutadora extiende
la palma de las manos, y predices
mi destino en lenguaje milagroso.

Y sigues conversando, eres la clave
del dolor y del gozo, abarca todas
las horas venideras, la mirada
de tus ojos sintéticos, bien mío.
Y con tus ojos ecuánime subyugas
¡Oh tú, la bien pensada que conversas
cual si hubieses venido del misterio!

¡Si me quitan el regalo
de tus proféticos labios,
me muero de desencanto!
Dios quiera
que se conserve el prodigio
de tu palabra hechicera,

para decirme en voz baja
cosas
de amor y buenaventura
en estas noches lluviosas.¹⁰

Ramón López Velarde es uno de nuestros grandes poetas porque en sus textos, huyendo de los giros lingüísticos comunes, empleó el español de la provincia mexicana y mostró las posibilidades que pueden crearse con este idioma. Renueva, por tanto, nuestra lengua mexicana y cumple así con una de las funciones de la poesía; pero ¿por qué sus textos alcanzan la categoría de poemas? Lo son porque gustan y logran atrapar lo subjetivo, hace concreta la *poiesis* o la creación que no ha terminado, que continúa porque todo evoluciona.

La poesía es algo más que ritmo y música con palabras, es atrapar la subjetividad, es decir, objetivar lo subjetivo. De acuerdo con esa concepción, ejemplifiquemos con “Fragmento” cómo López Velarde atrapa la poesía:

¡como azotas
el cristal de mi ventana!
Si parece que tus gotas
son el llanto
de una pena sobrehumana!¹¹

Parece objetivarse la abstracta pena humana, se hace concreta mediante la comparación de las gotas de lluvia con el llanto del hombre. Mientras que en:

¹⁰ *Ibid.*, p. 126.

¹¹ *Ibid.*, p. 112.

¡Te fuiste con mi raptó y con mi arrobó,
agitando las ánimas eternas
en los modismos de tus piernas!¹²

Se hace objetivo el deseo mediante el sustantivo *modismos*, propio para nombrar la lengua aplicado en este caso a otro lenguaje, el del erotismo. También encontramos que en

Soñé que la ciudad estaba dentro
del más bien muerto de los mares muertos.
Era una madrugada de invierno
Y lloviznaban gotas de silencio¹³

Se objetiva lo subjetivo, alcanzando la poesía al convertir en concreto el sustantivo abstracto *silencio* al hablar de fragmentos o gotas que únicamente se pueden aplicar a sustantivos concretos.

Y en un registro muy actual construye poemas a través de la intención de crear aforismos, como se observa en los poemas “Si soltera agonizas” y “El perro de San Roque”:

Si soltera agonizas,
Irán a visitarte mis cenizas¹⁴

A medida que vivo ignoro más las cosas;
no sé ni por qué encantan las hembras y las
[rosas¹⁵

¹² *Ibid.*, p. 249.

¹³ *Ibid.*, p. 258.

¹⁴ *Ibid.*, p. 252.

¹⁵ *Ibid.*, p. 252.

El poema o macro palabra “Suave Patria” de Ramón López Velarde

Mención aparte merece el poema “Suave Patria” de Ramón López Velarde, uno de los poemas más extensos y populares de México. Fue el último poema que vio impreso el autor, antes de su muerte en 1921. El poema presenta a México justo a los cien años de haber nacido, probablemente fue escrito para conmemorar el centenario del acontecimiento. Se ha dicho que pertenece al modernismo, pero ¿qué características posee de esa corriente? No tiene orientalismo ni cosmopolitismo. En cambio, contiene patriotismo y abundantes costumbres mexicanas como las referidas al vestido de percal y abalorio, así como el uso del rebozo, peinar trenzas, mención a la raza de bailadores de jarabe, al santo olor de la panadería, al paraíso de compotas, a la pólvora de los juegos de artificio, a la niña que asoma por la reja con la blusa corrida hasta la oreja y la falda bajada hasta el huesito, la costumbre de raptar a las mujeres en la cuaresma opaca sobre un garañón y con matraca y entre tiros de la policía.

El poema pertenece al costumbrismo poético iniciado por Guillermo Prieto en su *Musa callejera* porque además su mensaje es conservador: “patria te doy de tu dicha la clave, sé siempre igual, fiel a tu espejo diario”. Esto significa guiarse por lo que debe ser de acuerdo con las costumbres como sucede en toda la literatura costumbrista mexicana. “Suave Patria” no pertenece al modernismo como se ha creído hasta hoy,

sino al costumbrismo poético y por esa razón ha alcanzado la popularidad que goza.

Como expuse en otro texto, un poema es una macropalabra, un macro signo lingüístico de un segundo nivel de la lengua, el poético. El significado es la idea eje, el contenido y su significante es la estructura. Puede pertenecer también a campos semánticos por similitud de significado, es decir, por sus rasgos comunes está en posibilidad de crear sinonimia y por los rasgos de oposición posibilita la antonimia.

En este caso que nos ocupa, el poema o macropalabra "Suave Patria" posee como significado o idea eje la patria mexicana y como significante un texto estructurado en versos endecasílabos que le dan el ritmo requerido de acuerdo con la temática tratada. Existen pocos poemas o macropalabras con sinonimia en la idea de la patria. Recuerdo referencias en algunos poemas de Guillermo Prieto y "México creo en ti" del vate López Méndez. Quizá la carencia de textos con esta temática en México ha sido un motivo para que "Suave Patria" se convirtiera tal vez en el poema más popular de México. La otra razón, a mi manera de entender, fue el hecho de que pertenezca al costumbrismo poético.

"Suave Patria" desde el significado, posee un título que contiene la palabra suave, pero no como adjetivo literal relacionado con la denotación de suavidad, sino con un significado nuevo, el popular, como sinónimo de amable, acogedora y buena.

El poema comienza describiendo la riqueza y la hermosura de su naturaleza pues en el texto hay referencias a la selva, a la codorniz, los pájaros carpinteros, palomas

colipavo, ranas, chuparrosas y un cielo con garzas en desliz, esto es, una línea o un rayo blanco y otro verde por el "relámpago verde de los loros" que atraviesan el cielo mexicano. Se hace referencia a los recursos económicos que constituyen a México y por los que sobrevive: la agricultura ya que su superficie es el maíz, la minería pues "tus minas son el palacio del rey de oros" y continúa hablando del recurso o medio de producción de la ganadería "el niño Dios te escrituró un establo" y la riqueza del subsuelo, los pozos petroleros a los que se refiere en el verso "los veneros de petróleo el diablo".

Se habla de su vestido al mencionar el rebozo y el vestido de percal y de abalorio de la mujer mestiza mejicana. Luego se comenta con orgullo su extensión, a pesar de su mutilado territorio:

Suave patria: tu casa todavía
es tan grande, que el tren va por la vía
como aguinaldo de juguetería.¹⁶

Se describen después las costumbres típicas de la patria mexicana como si esta fuera una mujer y en esa comparación patriamujer radica precisamente la literariedad porque se le atribuyen a la nación las características de una mujer mexicana que se peina con trenzas y es bailadora de jarabe. Se comenta después su pobreza: "Tu sonora miseria es alcancía",¹⁷ y en otro verso "vives al día, / de milagros como la lotería"¹⁸. Se

¹⁶ *Ibid.*, p. 260.

¹⁷ Ramón López Velarde, *La Suave Patria y otros poemas*, México: Ink, 2015, p. 9.

¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

exalta después el característico sabor de México, el gusto, es decir, la lengua: “Que en tu lengua de amor prueben de ti/ La picadura del ajonjolí”¹⁹, pero se menciona también el dulce de las compotas y “el pan bendito”.

Prosigue haciendo alusión al oído cuando se refiere al “Trueno del temporal que de deleites frenéticos nos llena” y, sobre el tacto se añade que el trueno “nos baña de locura”²⁰ En el acto intermedio el poeta, con la invocación propia del género lírico, alude a los personajes raíces de la patria, Cuauhtémoc y la Malinche y sobre el tema de lo azteca, López Velarde percibe también que se trata de una cultura del otro extremo; es decir, de cactus y réptiles, no de rosas y manzanas que parecen pertenecer al polo positivo:

Joven abuelo: escúchame loarte,
Único héroe a la altura del arte.
Anacrónicamente, absurdamente
A tu nopal inclínese el rosal.²¹

En el segundo acto, se expresa que la patria vale por las virtudes de su mujerío y menciona costumbres sobre el vestido

Con la blusa corrida hasta la oreja
Y la falda bajada hasta el huesito.²²

¹⁹ *Ibid.*, p. 10.

²⁰ *Ibid.*, p. 10.

²¹ *Ibid.*, p. 11.

²² *Ibid.*, p. 12.

Y como texto propio del costumbrismo se acude a la moral

Inaccesible al deshonor, floreces.²³

También hay referencia a la pobreza de la patria que vive al día, como la lotería, a pesar de tener piso de metal por la abundancia de sus minas. Asimismo, aparece el orgullo del palacio nacional y del orgullo que representaba su único santo hasta su tiempo:

Te dará frente al hambre y al obús
un higo san Felipe de Jesús.²⁴

Describe otras costumbres mexicanas de la época, como raptar a la amada sobre un buen caballo o la costumbre de los niños rancheros de jugar a sepultar un pollito y también habla del rebozo como prenda típica del vestido de una mujer mexicana.

Se da cuenta también de la transformación que ocurre en México al destruirse las costumbres:

Quieren morir tu alma y tu estilo,
cual muriéndose van las cantadoras
que en las ferias, con el bravío pecho
empitonando la camisa han hecho
la lujuria y el ritmo de las horas.²⁵

Definitivamente se observa obsesión por la religión católica, pues se hace referencia al rosario, el Niño Dios, a Dios sobre las tierras labrantías, a la católica fuente y a las

²³ *Ibid.*, p. 12.

²⁴ *Ibid.*, p. 12.

²⁵ *Ibid.*, p. 13.

palmas benditas en Domingo de Ramos. Y hacia el final, deja el mensaje propiamente costumbrista recomendando conservar las costumbres, guiarse en su modo de ser precisamente por lo que debe ser de acuerdo con éstas.

Si se analiza el contenido del texto, se encuentra que este poema tiene como sujeto lírico a un observador que dice amar a su patria:

Suave patria te amo no cual mito
sino por tu verdad de pan bendito.²⁶

El receptor es la patria suave y el mensaje parece ser “sé como tú eres con tus costumbres y tu manera de ser”.

Lo literario del texto se haya en el hecho de dirigirse a la patria como si se tratara de una mujer, empleando la prosopopeya para darle animismo. La literariedad se encuentra también en la vitalidad de las costumbres. En cuanto a la estructura, el efecto poético se localiza en el tono heroico y el ritmo derivado del empleo del endecasílabo y algunas imágenes afortunadas como:

y tu cielo, las garzas en deslíz
y el relámpago verde de los loros.²⁷

Se ha pensado que el poema pertenece al modernismo poético de Hispanoamérica, sin embargo, no posee características de esta corriente, como el orientalismo o el cosmopolitismo. Aunque contiene sensaciones de todo tipo; pero estas no proceden del

simbolismo, sino del afán del costumbrismo por caracterizar a México con sus sabores, sus olores, sus colores, sus sonidos y sus sensaciones táctiles; esto es, un país pleno de sensualidad, según el significado de su nombre “México” que en el texto nunca se nombra, pero que se haya connotado. México, “en el ombligo de la luna”, esto es el centro de la sensualidad, el significado para el inconsciente.

Pueden mencionarse sobre este punto otros significados de países y su coincidencia con su carácter como: Alemania que se deriva de *all*: todo y *man*: hombre, el país del todo hombre o muy hombre. En ese territorio surgió la teoría del superhombre. Francia es el territorio de los francos, de los hombres libres y de esa nación proceden las libertades y los derechos humanos; Italia significa “becerro” y en ese país es esencial la industria de lácteos, así como la del calzado y las pieles.

En el modernismo generalmente se escribe sobre un mundo de fantasía, en cambio, en el costumbrismo se describe la realidad objetiva. En la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XIX, se habla de la existencia paralela de tres tipos de Realismo: Realismo localista, Naturalismo y Costumbrismo. Estas tendencias se observaron en la narrativa; sin embargo, en la poesía apareció el costumbrismo poético, iniciado por Guillermo Prieto, poeta integrante de la Academia de Letrán fundada en 1836.

El Costumbrismo en la poesía constituye una verdadera tendencia poética por sus características particulares: cercanía a la narrativa, a lo conversacional, el tono y la

²⁶ *Ibid.*, p. 12.

²⁷ *Ibid.*, p. 9.

estructura utilizada, principalmente de romance, pintoresquismo, preocupación por reafirmar el concepto de nacionalidad, conciencia moral, personajes arquetípicos, lenguaje coloquial construido con base en refranes, frases hechas y modismos y, sobre todo, porque se sustenta ideológicamente, no importa el raciocinio ni los sentimientos; sino lo que debe ser según las costumbres. Los personajes de los romances de *Musa callejera*, el poemario costumbrista fundacional, muestran en su modo de ser lo que en el existencialismo del siglo xx se conoció como *existencia banal* debido a que el individuo, al seguir las costumbres del pueblo, vive la vida de los otros, no la suya de acuerdo con su propio albedrío.

Desde la época novohispana en México ha existido un manantial popular que ha reflejado los temas propios de la colectividad con las palabras y estructuras lingüísticas propias de la gente; tal vez en esa poesía se encuentra la esencia del pueblo. Hacia mediados del siglo xix, Guillermo Prieto (1818-1897), de manera paralela al costumbrismo de la narrativa, recoge las costumbres y el lenguaje del pueblo. Cultivó el cuadro de costumbres, el cuento costumbrista y definitivamente fundó el costumbrismo poético, corriente poética en la que también se inscribieron Ignacio Ramírez, Luis G. Inclán y Rafael Delgado, y fue continuada por Carlos Rivas Larrauri, Leobino Zavala –seudónimo de Margarito Ledezma–, Miguel N. Lira, Guillermo Aguirre y Fierro, Antonio Guzmán Aguilera y Gregorio de Gante entre otros.

El costumbrismo en la narrativa había aparecido en México desde 1832 con la publicación de *Don Catrín de la fachenda*

de José Joaquín Fernández de Lizardi. El pensador mexicano, al escribir, habla de su admiración por *La escuela de costumbres o reflexiones morales e históricas* del escritor francés Jean Baptiste Blanchard.²⁸ Esta obra apareció en español en 1797 y únicamente es una serie de consejos morales generalmente derivados del Nuevo testamento de *La Biblia*.

En México no apareció primero el cuadro de costumbres, como sucedió en España, sino que se cultivaron cuadro, poesía, cuento y novela costumbrista de manera paralela. Los textos de Guillermo Prieto surgieron, según lo expresa él mismo, por su admiración al escritor costumbrista español Ramón de Mesonero Romanos y al francés Víctor Joseph Etienne, quien usaba como pseudónimo Jouy (1764-1836) y cuyas obras son *Guillaume Lefrank Parleur, Paris Chit-chat* (charla parisina) publicado en 1816 y que tenía como subtítulo “sociedad, maneras, literatura y entretenimiento”; otro de sus libros es la ópera en tres actos *Hernán Cortés* aparecida en 1809. En poesía, Guillermo Prieto funda el costumbrismo poético con su poemario *Musa callejera* que alcanzó tres tomos publicados en 1883 con poemas recogidos de diarios y revistas.

En el nivel de la expresión, se construye el discurso poético a través del lenguaje coloquial mediante el empleo de términos lingüísticos correspondientes a la oralidad del pueblo y el uso de giros del lenguaje, estructuras de construcciones propias de la gente. Por esa misma razón, aparecen frecuen-

²⁸ José Joaquín Fernández de Lizardi, *Don catrín de la fachenda*, México: Porrúa, 1989, p. 33.

temente en los textos arcaísmos, palabras que permanecen en la conversación del pueblo y que hacía mucho tiempo que habían desaparecido del lenguaje escrito.

Se construye también el verso a través del refrán, utilizado como figura de construcción para provocar el mensaje con doble sentido. Este lenguaje popular presenta tendencia a la aglutinación, esto es, tendencia a expresarse a través de ideas completas contenidas en los refranes y frases hechas. Incluso, en algunas ocasiones, las metáforas son de tipo popular creadas por el pueblo y recogidas por el poeta.

A la poesía costumbrista no le importa crear neologismos ni renovar el idioma como es la preocupación de la mayoría de las corrientes poéticas, sino que se preocupa por rescatar y mantener vigente la lengua castiza, la de los siglos de oro, la que mostró su mayor esplendor frente al mundo.

Igual que las obras de la narrativa de costumbres, la poesía costumbrista contiene nacionalismo reflejado en descripciones de costumbres, comida y vestido típico, así como el orgullo de ser mexicano, por ejemplo:

¡Patria! Encanto de Hidalgo y Morelos,
cuando mayo en los cielos irradia,
esa patria es muy vuestra y se nombra
la patria poblana.²⁹

Y se describen las costumbres típicas, las sobresalientes. Mientras que sobre el vestido tenemos

Mi rebozo es de bolita,
y de seda son mis naguas,
gargantilla de corales
y de la India mi mascada,
tengo además mis botines
con tacones de una cuarta.³⁰

O bien:

Valiente tú, sombrero ancho,
sé signo de independencia,
tu arriscada lorenzana
diga a los franceses: guerra,
porque eres muy mexicano,
porque eres flor de mi tierra.
Tú no sirves al gabacho,
que eres burla en su cabeza;
ven a adornar nuestras filas
jarano, como presea,
que no te desdeñó Hidalgo
en su divina pelea,
y te llevaba Guerrero
con orgullo en nuestras selvas.
Ven aquí, que ya humillaste
a los Riaños y Callejas,
y sobre tus anchas alas
dejó caer su luz excelsa
el sol del Cinco de Mayo
para Napoleón afrenta.³¹

En cuanto a la comida encontramos ejemplos en los versos de "Noche Buena"

Ya las menudas lentejas
piden su plátano y piña,

²⁹ Guillermo Prieto, *Musa callejera*, México: Porrúa, 1985, p. 202.

³⁰ *Ibid.*, p. 262.

³¹ *Ibid.*, pp. 208-209.

ya con listones se aliña
el platón de las torrejias.³²

O en "Una visita"

Te damos con buenas trufas
una sopa de la reina,
unos lomos adobados
con alcaparra y pimienta,
unos chiles en nogada...³³

En "Un bodorrio"

Por allí baten tamales
allá se hace el mole verde;
los pulques se confeccionan
por la gente que lo entiende,
y habrá de huevo y de tuna,
de apio, fresas y con nieve³⁴

Y en "Mole poblano"

y donde el mole poblano
con garbo soberbio impera,
derramaba sus olores
sensuales, a cuadra y media³⁵

Véase la descripción del cuerpo femenino ideal en las siguientes estrofas de "¿Y qué?":

Acércate compañero,
y dime, ¿miras qué chispa?
¿qué cinturita de avispa?
¿qué resorte de sofá?

³² *Ibid.*, p. 196.

³³ *Ibid.*, p. 193.

³⁴ *Ibid.*, p. 163.

³⁵ *Ibid.*, p. 259.

Y di, ¿ves esa pestaña
que cuando la abaniquea,
como que relampaguea,
como que hace tempestad?
Y dime, ¿ves ese seno
que en blando compás se agita?
pues allí la dinamita
está como en un cajón.³⁶

El poema costumbrista más citado del siglo XIX, el que aparece en la mayoría de las antologías de poesía mexicana, es el "Romance de la migajita", sin embargo, el poema costumbrista más reconocido del siglo XX es "Suave Patria" porque describe costumbres típicas de la suave patria. El adjetivo popular suave, como ya se expresó, en realidad constituye un modismo en México para decir "amable", "bueno", "acogedor". Definitivamente se trata también de un poema conservador por aconsejar que la patria se conserve siendo fiel a su espejo diario actuando conforme a lo que debe ser de acuerdo con las costumbres. "Suave patria" es también el poema extenso más popular en México.

Bibliografía

Campos, Marco Antonio (compilador). *Ramón López Velarde visto por los contemporáneos*. Zacatecas: Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde, Gobierno de Zacatecas, 2008.

Fernández de Lizardi, José Joaquín. *Don catrín de la fachenda*. México: Porrúa, 1989.

³⁶ *Ibid.*, p. 182

López Velarde, Ramón. *Obras*. México: FCE, 2004.

———. *Obras*. México: FCE, 2017.

———. *La Suave patria y otros poemas*. México: Ink, 2015.

Prieto, Guillermo. *Musa callejera*. México: Porrúa, 1985.

Tibón, Gutierre. *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*. México: FCE, 2003.

Tibón, Gutierre. *Diccionario etimológico comparado de Apellidos Españoles, Hispanoamericanos y Filipinos*. México: FCE, 2001.

HOMENAJE A ENRIQUE GONZÁLEZ ROJO ARTHUR

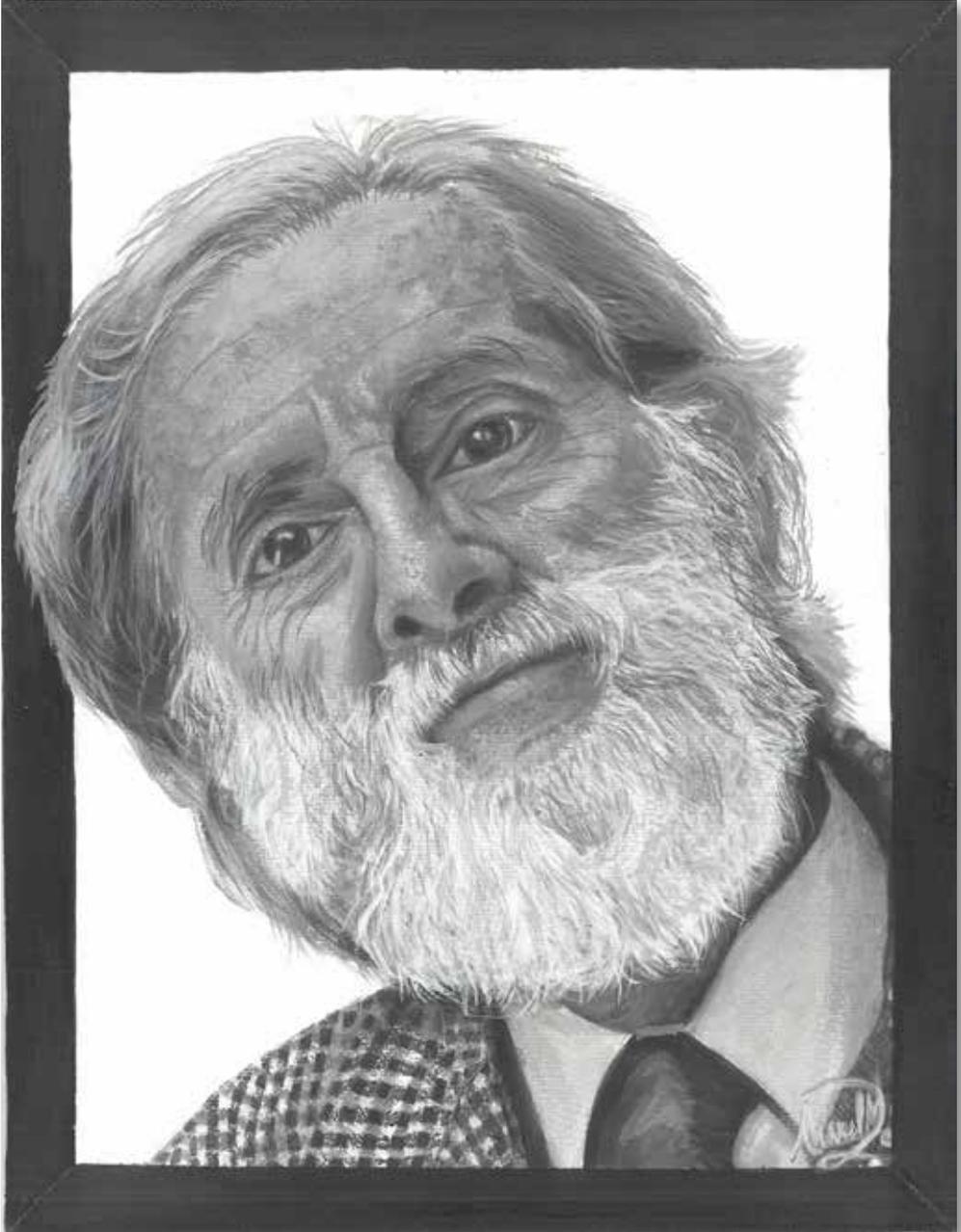


Imagen: Ariadna Lozano Montes de Oca

La finitud del infinito

CARLOS GÓMEZ CARRO | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

En la santa dualidad del coito. Enrique González Rojo, medita en la hereje dualidad de la finitud del infinito que se advierte desde las tentativas del poeticismo. En esa dualidad se deletrea y concibe el inconmensurable ser que incesante se desdobra en una metamorfosis hasta ser él mismo y su otro. En EGRA, el lenguaje es la potranca en la que cabalga en las estelas infinitas de sus versos, que cantan al cosmos, a las estalactitas y asteroides, a los perros y sus crías, a la melancolía del sueño, a la amada y los amantes, y a ese devenir dialéctico que culmina en el verso, desde la integridad incólume del poeta.

Abstract

In the holy duality of intercourse. Enrique González Rojo, meditates on the heretical duality of the finiteness of the infinite that can be seen from the attempts of poeticism. In this duality the immeasurable being is spelled and conceived that incessantly unfolds in a metamorphosis until it is itself and its other. In EGRA, language is the filly in which she rides in the infinite wakes of her verses, which sing to the cosmos, to stalactites and asteroids, to dogs and their young, to the melancholy of dreams, to the beloved and the lovers, and that dialectical becoming that culminates in the verse, from the intact integrity of the poet.

Palabras clave: poesía, poeticismo, dualidad poética, la mística del poeta, verso.

Keywords: poetry, poeticism, poetic duality, the poet's mystique, verse.

Para citar este artículo: Gómez Carro, Carlos, "La finitud del infinito", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 56, semestre I, enero-junio de 2021, UAM Azcapotzalco, pp. 137-144.

*Mi sueño dorado:
dinamitar las entrañas
del sentido común, dar escopetazos
a la razón apoltronada en el trono del príncipe,
destruir a pisotones las brújulas embusteras
que transforman en promiscuos los puntos cardinales...*

EGRA

La poesía, como la música, nace del silencio; del silencio que precede a la actividad creadora. De la conciencia de ese silencio que es irrupción súbita de la palabra. Irrupción del ser en el ser de la palabra. Conciencia del ser de la palabra y su don magnífico, la poesía. Conciencia que, en el caso de Enrique González Rojo Arthur, se convierte en conciencia crítica de su tiempo; de su ser social e individual. Conciencia del devenir del universo mismo –en constante recreación– que llama infinito. Infinito, pues el ser del universo es una continua metamorfosis que necesita de la poesía para culminarse su obrar. Como si un dios magnífico necesitará de su espectador para reconocerse en la dimensión creativa de un logos incesante.

Pero no se piense que el lector encontrará a un poeta ensimismado en la contemplación de la armonía del lenguaje. Para el escritor no es suficiente pensar a la poesía como causa y fin en ella misma, sino también la advierte en la tarea dialéctica de sus efectos. Una poesía que se encuentra lejos de estar al servicio del solo lenguaje –tentación sublime del siglo xx–, de sólo nombrar; sino una poesía de fogonazos corrosivos que sirva para denunciar la podredumbre que empaña al mundo, al mundo inmundo. Una poesía y un poeta capaces de ensuciarse las manos y de manchar los versos para encontrar el vértigo de la realidad misma y no sólo los privilegios de la vista y del oído.

Lo decía en sus primeros libros, deletrear el universo, sí, pero ser parte activa de ese deletreo activo, a partir de la poesía:

Mi poesía no pretende únicamente poseer una actitud contemplativa y teórica. Desea emprender el infinito. Ser, en una palabra, tan infinita como el infinito mismo.¹

Conciencia crítica ceñida, aun así, a una vigorosa y atildada armonía conceptual y musical que rodea el quehacer literario del escritor. Hermosa en su

¹ “Cuando la pluma toma la palabra”, en *El antiguo relato del principio*. En <<http://www.enrique-gonzalezrojo.com/pdf/ELANTIGUORELATODELPRINCIPIO..pdf>>, p. 254.

concepción, en sus motivos, en la dialéctica de sus frutos. Un quehacer sin pausa a lo largo de una vida plena (en amores y desvaríos; en encuentros y desencuentros): para González Rojo Arthur –como les sucede casi siempre a los grandes poetas– escribir fue una necesidad diaria, dramática y gozosa, que cumplió con sorprendente refinamiento. Con la conciencia despierta de que se trata de una tarea destinada al fracaso. Pues el Aleph al que se asoman sus sentidos y el espíritu que en él habita, no tiene llenadero: infinito, por causa y convicción. En esta dicotomía habremos de detenernos. Quizá por ello, por ser la conciencia de que el instante –concreción momentánea de lo infinitesimal infinito– es un flujo heraclíteo donde lo infinito puede ser redonda repetición, el poeta ve el fluir de la perenne renovación infinita. Y de lo prodigiosa de esa heráclita tarea, quizá surja la fuerza para no cejar lo que algún día habría de concluir de manera irremediable, de ahí que en lugar de que surgiera en el escritor la habitual declinación de sus habilidades creativas –consecuencia casi natural, diríase, de un manantial menos pródigo o de la reiteración de formas ya exhibidas–, la poesía del autor de *Para deletrear el infinito*, libro condensación de sus ambiciones y propósitos, parecía encontrarse, en sus últimos días, con la fortuna de nuevos hallazgos conceptuales y formales; en lo reciente, experimentaba con lo que llamó “cuentemas” (cuentos que son poemas; poemas que son narraciones poéticas), en la proliferación y la transparencia de sus diversos recursos retóricos que recrean el río infinito, pero paradójico y enigmático; un río por descubrir en el instante y en su constante devenir. El resultado es una caudalosa sabiduría poética, prolija y transparente, audaz y comedida, como acaso debiera serlo toda sabiduría.

En su poesía, González Rojo Arthur es otra vez el niño que recupera lo que sus padres le entregaron; pero también es Orfeo, en su ardua tarea –lira en mano– de saber regresar de los infiernos y poblar con su música de atildados versos, ese infinito que se finiquita en la palabra, en la poesía de la palabra. Y lo hace porque sabe que la fidelidad a los principios, a un ideario sostenido a lo largo de una historia preñada de utopías, es, sobre todo, fidelidad a la poesía “con la sensibilidad a piel de sueño”. Un poeta que, en su historia e historiar, siempre se entregó a su misión de francotirador que sabe “enmendarle la plana a los rosales”.

Inventor del poeticismo, movimiento que aún examinamos en sus alcances, González Rojo Arthur concibió, del mismo modo, a la poesía como un ejercicio de lucidez capaz de verse a sí misma en el acto creador y en sus consecuencias: su poeticismo consiste en dejarnos ver la fábrica y los versos en ella creados, en el centro de sus pasiones y desde la periferia de sus razonamientos. La poesía en el acto de mostrarnos la realidad que recrea. Y ver en ella,

como se lo propusiera Neruda en su *Canto general*, donde procura cantarle a las dos Américas, de norte a sur, en sus costas y valles, en sus epopeyas y su inconmensurable geografía. De los conquistados y conquistadores, de su yo comprometido que afinaba, día a día, la letanía de un rosario prodigioso; lo que en nuestro íntimo terruño mutilado emprendiera la voz a mitad del foro –la Patria del “paraíso de compotas”– de López Velarde. Y antes que ellos, la voz profunda y milenaria de Walt Whitman, que supo cantarse a sí mismo, a su voz, a la humanidad entera que en él existía y a la cuna “que se mece eternamente” que es el universo-mundo-materia infinita que constantemente es él mismo y es el otro. Cuatro décadas le tomó revisar, exaltar y volver a empezar, a Whitman sus *Hojas de hierba*. Tiempo no menor el que González Rojo Arthur le dedicó su “deletrear el infinito”, mediante la finitud del lenguaje. La materia y su genética que se canta a sí desde el yo del poeta. El proyecto poeticista que inunda con su sabiduría marina y estelar, de zozobras, de azules y cobaltos, de fuegos de artificio y de metralla, que se pronuncian acerca de episodios histórico-poéticos (exaltación del tiempo humano): lumbre que se sabe lumbre y sabe alumbrar con ella la realidad y su sistema. Un solazarse con el mundo en el que plantamos los pies y nuestros sueños; el mundo en el que adivinamos descabros y porvenires. En un asombroso propósito, a modo de un Aleph poético, decíamos, nos habla lo mismo del átomo que del quelonio, de las flores y los insectos, de mundo enteros y galaxias en formación que de células; del hombre en mitad de la plaza en donde profesa su dialéctica del coito entre el eterno femenino y el pensamiento transitorio. Y en ello, la lucidez del saber nombrar, también, las minucias del atardecer o de la noche; los fulgores del día, pleno o resquebrajado, lo mismo que de la obra mayor de los hombres y mujeres, el pensamiento enciclopédico comprometido en su revuelta. Quizá porque la lucidez –en la poesía por él convocada– es la luz del “semén de la aurora”, como lo es el agua “en medio del desierto”; luz que, si bien sabe de la verdad y la belleza, nos muestra con amplia nitidez, incluso, en su inefable contradicción, a las hienas que “sueñan con banquetes de inmundicias / o paraísos de carroña” e impunemente “saquean / los colmados graneros / de aquello que es de todos”.

En algún momento, Octavio Paz se acercó a González Rojo Arthur (en aquel tiempo, joven poeta perteneciente a una de las genealogías literarias más destacadas del Anáhuac) para invitarlo a ser su secretario particular –proximidad que, como es fácil de advertir, le hubiera abierto tantas puertas–. Dijo no: alegó diferencias ideológicas insoslayables –ciertas, sin duda–. Así era y así fue nuestro poeta: impecable en su clara concepción de sí mismo y de su trabajo creador. González Rojo Arthur quiso y consiguió que su vida fuera con-

sistente con su poesía, y congruente, en particular, con una visión de mundo –cosa curiosa, en consonancia con cierta idea de Paz al respecto que no siguió al pie de la letra el autor de la *Estación violenta*; especialmente en sus últimos años– que al poeta de Mixcoac le parecía indispensable para la independencia creativa del artista: mantenerse alejado del *Príncipe*, en lo personal y en lo económico; pauta que, como Revueltas o su abuelo Enrique González Martínez, Enrique González Rojo Arthur siguió sin excusas, como escritor y como persona. Esto lo definió como un poeta que se supo distante del poder y en ello fincó su poesía: a la poesía, pero también a la crítica que, en especial como filósofo, empleó desde sus inicios como escritor. Fiel a su concepción ética del mundo. Fiel a su percepción poética y crítica.

Luis Rius, uno de los grandes poetas y maestros del exilio español, afirmaba de la poesía de González Rojo Arthur, que el proyecto literario del escritor mexicano produce un vértigo por sus alcances y propuestas. Lo que sin duda es cierto. En su deletrear del infinito, aduce Rius, González Rojo Arthur nos “descubre maravillosamente– no buscar un lenguaje sino poner el lenguaje en trance de búsqueda”.

Esa búsqueda que es búsqueda en ruta, de ahí su azar y maravilla. Una búsqueda que se emprende desde la crítica del lenguaje. Regreso a la tarea adánica de llamar a las cosas por su nombre. Decir, como lo haría Pellicer, “Aquí no suceden cosas / de mayor trascendencia que las rosas”. “Quiero exaltar el átomo”, nos dice Enrique, “la célula, la soledad de un punto”, para hacer el registro de esa búsqueda que es búsqueda de él mismo: “Traductor de este Enrique que me guía, / lo quiero transparente”. Para Enrique, poetizar fue no sólo nombrar las cosas y sus efectos, sino obligarlas a ser lo que debieran; a buscarse en ellas en su búsqueda de sueños. A la tarea de acotar en el verso, en la palabra, ese universo en expansión constante, pleno de sorpresas, al que llama “infinito”. Infinito en su proceder; finito en su forma. De ahí la alquimia de su lenguaje: hacer con su deletreo del infinito, la finitud del lenguaje de su poesía.

Poetizar es, así, deletrear el mundo, acotar el universo en su prístina forma. En su palabra. Hacerlo palabra para así poder transformarlo y transformarse. Obligar a Enrique, a él mismo y a su pluma, como lo expresara su abuelo, a no dejarse engañar por el efímero plumaje del cisne, a no solazarse con la palabra bella que engaña en su belleza. A que Enrique aconseje a su pluma a amar a aquella poesía que: “tiene como blanco la destrucción / el estrago fecundo / el bendito borrón que parirá / con dolor maternal la cuenta nueva”. Hacer que su propia pluma enmiende la plana del cisne que sólo desea deslumbrar, hacer de ella una pluma militante de la que debe estar atento a sus tartamudeos, a que diga “lo que otras callan”, “que fuese veraz, indiscreta, / que te metieras

en lo que no te importa". Una pluma traviesa que corta de palmo a palmo la inercia de las cosas ya sabidas. Una pluma vigilante del propio Enrique. De su humanidad y su entereza.

Sin dejar de advertir, curioso, que "siempre hay alguna mujer / que, viéndonos de reajo, / un poco desordena el universo". Y es que los humanos, "somos trozos del mundo, átomos de infinito, / sucesos de razón que aunque vislumbran / por encima del hombro del cerebro / el mundo de animales, / no pueden ocultar los reiterados / movimientos de cola del instinto. / Los estados de angustia / que tiene algunas veces la materia". Seres de razón, pero también seres dotados de instinto que, en ocasiones, cuando los ojos de una dama se nos cruzan, perturban el universo con sus oleajes de llama. ¿Cómo no leer de esta manera cuando el poeta declara: "siempre escribo / sobre las olas". Y tales olas son, a veces, protuberancias femeninas que perturban la limpidez de un universo retórico y las claves de su gestación. Pues el universo y su infinito, a fin de cuentas, se justifican y encuentran su finalidad en "la santa dualidad / del coito".

El coito de los cuerpos y del alma, del agua y del fuego, de las ideas y lo real empírico, del espíritu y el cuerpo, de la mujer y el hombre. De las pasiones y la razón. En esa dialéctica aparece lo sublime, se crea el poema, síntesis coital, dialéctica de la materia y su pensamiento.

Y de ello tenemos pruebas de sobra que son como señales o indicios que para el poeta la amada-infinito cabe en el lenguaje y el lenguaje-infinito se culmina en la amada. Escribe Enrique:

Y guardaba entre las hojas
de sus libros filosóficos,
como señal de lectura,
viejas rosas de los vientos
y suspiros de su amada.

Agregaré en otra parte:

Los primeros astronautas
trajeron,
como muestras de la luna,
piedras de melancolía.

Y cuando no está en la luna, y el amor es sólo la dicha del cuerpo, agregaré con alguna picardía:

Como no estoy en la luna,
entre dos grandes amores
¡qué variedad de asteroides!

Y si una mujer es capaz de perturbar el diáfano e inconmensurable infinito, qué decir cuando el poeta se encuentra con dos amores simultáneos: descubre el fulgor, la redonda redondez de los asteroides. Cuando el amor es erotismo y el erotismo una forma del amor.

En suma, el oficio de poeta, para Enrique es el proyecto de Ulises es su regreso a Ítaca, encerrar en palabras el entero e infinito Cosmos, como aquél, el de Mileto, tuvo la inmensa ambición de convertir en agua el universo mismo. Explica:

un hombre, allá en Mileto,
quiso anclar sobre el agua todo el cosmos.
Pensó que caminar era escurrirse.

El poeta escurre entre sus versos el infinito. Tarea inacabable e inabarcable si no advertimos el efecto de la paradoja. Deletrear es lo finito que aspira a contener el infinito. ¿Cómo enderezar la adivinanza? Nos lo advierte a través de su reflexión filosófica. El mundo (“totalidad de los hechos y no de las cosas”, como apuntara Wittgenstein) es infinito, de ahí que una vida entera no alcance sino a su baluceo (así lo apunta), como advirtiendo lo conseguido por Whitman o Neruda. Pero si bien es infinito en sus alcances, como lo es el tiempo, en donde transcurre toda literatura y lo que no es literatura, no lo es en su forma. De ahí que la tarea de versificar, para el poeta, se convierta en una manera de hacer del infinito, a través del verso, un modelo virtual de su forma. La forma del infinito. La alquimia de transformar el plomo en oro; quiero decir, de hacer de la realidad, infinitesimal o exponencial, un instante revestido de eternidad. Entendemos, así, el sentido de su poeticismo. El infinito es su tautología y, como tal, tiene un modo secreto de proceder al que hay que enmendarle la plana. Y que en ocasiones es luz y, en otras, sombra. Para ser después pluma o el pájaro de esa pluma o quien, en otro instante de ese devenir inconmensurable, toma la cicuta. El infinito se deletrea en su redondez dialéctica. En su forma de la forma.

Si para Lukács, la totalidad proviene de la relación dialéctica entre sujeto y objeto, donde su síntesis dialéctica es su mimesis (la identidad entre pensamiento y realidad); para Enrique, el ser del poeta consiste en producir esa mimesis dentro del lenguaje poético y con ello hacer aparecer, en su fugaz

imagen, la realidad-mundo-infinito. Cercano al Revueltas de *Los errores* y de *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza*, ejerce una crítica poética al realismo crítico y socialista. Se trata no de elevar, mediante la poesía o el arte en general, al proletariado a una supraconciencia de la realidad material, sino de hacer bajar de su pedestal al poeta y al crítico al nivel de la gente. Y en ello, concebir una crítica de sí mismo y de su pluma. De la iluminación de los errores.

De este modo, su poeticismo no radica, como en el realismo crítico, en su transformación un ser consciente, vía la educación social, sino en la transformación dialéctica del poeta mismo en lo que aspira. Pues sólo de esa manera el poeta cumplirá con su tarea básica de ser la voz de la tribu y resolverá la contradicción insalvable entre el intelectual ensimismado en su nube o su torre de marfil y la gente. Con ello, en lugar de fungir como un intelectual guía de las masas, en ser uno más de la masa, de la muchedumbre. Se transforma, por ello y a condición de ello, en una voz verdadera que, como la de cualquier hijo de vecino, se transfigura a sí mismo, por artificio de la poesía, en la voz activa de la tribu. Y en ello, la alquimia de convertir el plomo en oro y el infinito en verbo. Y sí, con el poeta en el filo de su poesía, en el principio fue la palabra.

En González Rojo Arthur, la poesía tiene una misión, la de hacer transparente el mundo en su rotación infinita; deletrear sus procedimientos mediante la palabra y, en su propósito final, no sólo hacer visible al mundo, sino también transformarlo a partir de su propia conversión, de la pluma de un esquivo Enrique en palabra de poeta, en efectiva voz de la tribu.

Y el poeta se escurrió en un mundo de palabras, a imagen y semejanza del infinito.

Sobre *El tercer Ulises* o en cierto gris sentido de Enrique González Rojo Arthur

MYRIAM RUDOY C. | REDACTORA Y EDITORA INDEPENDIENTE

Resumen

En este ensayo, primero, se informa al lector, *in brevis*, sobre la persona y obra poética de Enrique González Rojo Arthur, después, se realiza una lectura comentada de *El tercer Ulises...*, lo que permite detectar las peculiaridades de su quehacer poético, que son: a) es narrativo, o sea, cuenta algo, b) se construye desde un yo que capta el mundo fenoménico a través de los sentidos, Y estas sensaciones se traducen en diversos estados de ánimo: soledad, tristeza, alegría, enojo, decepción, enamoramiento, inseguridad, etc., c) utiliza refranes reescritos, modismos y palabras en sentidos inusuales y lúdicos, de modo que, genera reflexión y sorpresa, d) “humaniza” a los objetos cotidianos y a fenómenos naturales, y e) puede generar una narración paralela que entronca con sus ideas sobre el mundo. Nuestro autor, a través de este “tercer Ulises”, nos comparte un viaje interno y externo por su aguda y profunda subjetividad.

Abstract

In this essay, first, the reader is informed, *in brevis*, about the person and poetic work of Enrique González Rojo Arthur, second, a commented reading of *The Third Ulysses* is made..., which allows to detect the peculiarities of his poetic work, which are: a) it is narrative, that is, it tells us a story, b) it is built from a self that captures the phenomenal world through the senses, and these sensations are translated into different states of mind: loneliness, sadness, joy, anger, disappointment, infatuation, insecurity, etc., c) uses rewritten sayings, idioms and words in unusual and playful senses, so that it generates reflection and surprise, d) “humanizes” natural objects and phenomena, and e) could have a parallel narration on his world conception. Our author, in this *Third*

Ulysses, shares with us, an internal and external journey through his acute and deep subjectivity.

Palabras clave: Yo poético, yo fenoménico, tercer Ulises, narración paralela, lúdico, objetos.

Key words: Authorial voice, phenomenical ego, Third Ulysses, parallel narration, ludic, objects.

Para citar este artículo: Rudoy C., Myriam, "Sobre El tercer Ulises o en cierto gris sentido de Enrique González Rojo Arthur", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 56, semestre I, enero-junio de 2021, UAM Azcapotzalco, pp. 145-163.

PRIMERA PARTE

Introducción

Cualquier tarea que emprendemos desde una vocación, esto es, a través de una fuerte inclinación o preferencia de acción profesional, sea ésta científica, religiosa o artística, crea, a la vez, una sorpresa y un compromiso. En el caso del artista, sorpresa, porque según cada creador, sea éste del género que sea, o como en este caso específico, un autor dedicado al manejo de la pluma, si es satisfactorio para él o ella, al realizar su delicada labor, descubre que, poco a poco, su hacer se vuelve cada vez más íntimo, más personal, la realidad vivida, sentida y pensada, se va llenando de palabras de las que el autor se apropia, que describen aquello que quiere transmitir, y comunicar desde el yo poético, se genera entonces, un lenguaje único y personal. Para que ese milagro ocurra, esto es, llegar a los oídos o a la vista del otro, de los otros, y hacer comunión con el lector, el proceso puede pasar por distintas fases, la primera sería, por identificación con lo dicho, "sí, así es, me ha pasado algo parecido"; la segunda, por extrañeza de lo que se dice o de cómo está dicho: "qué raro", o, "nunca había oído algo así, ¿será acaso, que no entiendo bien lo que dice?"; la tercera, de duda: ¿en verdad es o puede ser así? "Nunca había oído algo semejante", o francamente de radical diferencia: "nunca he pensado que algo podría ser de ese modo". Descubrimos entonces, que la sorpresa es bicéfala: sorpresa del creador ante el hallazgo y sorpresa del lector al incorporarlo a su sistema mental, sensible y conceptual. Por eso, se

dice que el arte ayuda a crear y hace crecer nuestra sensibilidad. El artista es un médium entre el mundo amplio, complejo, controversial y abigarrado en que vivimos, y los sentires y pensares que en él se generan, pues, al compartirnos su mirada nos enriquece y nos hace formar parte de la humanidad. El compromiso planteado desde una vocación, sea ésta la que fuere, también nos obliga intelectualmente a ser auténticos y a comprometernos con su desarrollo en forma positiva.

Enrique González Rojo Arthur

Enrique González Rojo Arthur fue un hombre de múltiples vocaciones. No sólo fue un poeta con voz propia, que nació en un hogar ilustrado y compartió su sentir, brevemente con su padre –también poeta, a quien conoció más “de oídas” y por su obra escrita, pues falleció cuando él era pequeño–, sino principalmente con su abuelo, el médico, poeta y diplomático, Enrique González Martínez, quien asumió el papel del padre ausente, y a su vez, como el mismo, González Rojo Arthur nos narra, en un texto biográfico¹, él tomó, para su abuelo, el papel del hijo fallecido. En ese hogar cálido y libresco, que fue su cuna, será donde tempranamente descubrió su deseo de ser poeta. Y, en el ejercicio del oficio, tuvo la valentía de correr ciertos riesgos al realizar su labor, pues siempre expresó lo que veía y sentía, incluso sabiendo que podría ser malentendido o ignorado por las cofradías literarias y por el poder. Fue, además, un excelente docente universitario, filósofo, de vocación marxista², un conferenciante agudo e inteligente en las tertulias de su abuelo y en otros espacios sociales y educativos, un militante comprometido con sus ideas³, un analista penetrante y crítico de toda realidad nacional que considerara injusta, una persona generosa: con su dinero y con sus ideas, congruente en su decir y en su actuar: en suma, un hombre éticamente bueno en el sentido auténtico del término.

¹ Enrique González Rojo Arthur, *La comedia del yo*. Páginas autobiográficas (inédito). Puede consultarse en: <<http://enriquegonzalezrojo.com/>>. De ahora en adelante, la mayoría de los materiales citados provienen de esta página web, a la cual recomiendo que acudan nuestros lectores.

² Formó parte de la Liga Comunista Espartaco fundada entre otros, por José Revueltas. La relación entre ambos fue estrecha y compartieron sus lecturas y estudios sobre el materialismo dialéctico. Véase: José Rodrigo Moreno Elizondo, “La Liga Comunista Espartaco: 1966-1972. Notas de investigación, indicios, tesis e interrogantes”. Se puede consultar en: <SciELO.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s0718-50492020000100259>.

³ También se sabe que, en 2018, lo llamaron de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México para preguntarle si aceptaba que lo postularan al Premio Nacional de Arte y Literatura, a lo cual él se negó rotundamente.

Breve recuento de su trayectoria poética

Él mismo dividió su obra en varias etapas. La más temprana, a la que llamó su "Prehistoria" data de 1946⁴ y la constituye su libro *Luz y silencio*. Que empieza con un poema del abuelo, quien lo apadrina en el quehacer poético y que contiene la siguiente línea: "... ¡deja salir de tu garganta, el pájaro de la canción!". A la vez, encontramos allí, estas líneas del propio González Rojo Arthur mezcladas con las de su abuelo: "Pero la vida te ofreció más tarde, un nuevo fruto que por siempre vuelve, su ser a ti para decirte: "padre, ésta es mi juventud, yo te la entrego, éste es mi corazón y ésta es mi sangre". Así fue, como se fue construyendo desde la voz del abuelo, a través de la ausencia del hijo-poeta, muerto, la vocación del nieto-poeta.

Su segunda etapa fue el poeticismo, del que, luego, se desdijo y abjuró. Pero que significó una primera incursión en el universo literario mexicano. Y lo hizo encontrar y conocer a otros poetas que se hallaban en la búsqueda de adquirir voces propias, como Eduardo Lizalde y Marco Antonio Montes de Oca. En el siguiente fragmento del poema del libro *Dimensión Imaginaria*. (*Ensayo poeticista*) podemos percibir algunos elementos en la formación de su voz personal.

Como nos parecemos
a las pastas de un libro que es abierto,
cuando vuelva, cerrándolo, sabremos,
a Pulgarcito muerto,
porque tan fuertemente
lo oprimirán las pastas, que se verá impotente,
para dar ese paso con que se va a la vida.
Si un cuaderno se cierra,
un borrador destruye, mientras les echa tierra
poniendo paletadas de blancura,
las palabras del libro. Quizás quede perdida
la palabra del niño en tu cuento,
pues tendrá tan borrada su escritura
que romperán el papel, y el pensamiento

⁴ En el original consultado de *Luz y silencio*, que se encuentra en la página web antes referida, aparece esta fecha al pie del poema citado, como única indicación de su publicación. Él menciona en su texto autobiográfico que fue una "edición casera".

creará que Pulgarcito tiene su alojamiento
dentro del paladar de una polilla.

Analicemos, en este caso, el mensaje, un libro contiene una historia, si lo cerramos, el personaje que se halla en su interior desaparece, pero como si tuviera existencia física, a Pulgarcito, lo “oprimirán” las pastas del libro, esto es, perderá esta existencia real, al mismo tiempo que la existencia literaria. De igual forma pasa con un cuaderno, si lo cerramos, dejamos de percibir lo que está adentro, se pierden o desaparecen, las palabras que están en su interior, y pudiéramos pensar entonces que, la polilla que habita el libro o cuaderno, un ser físico, descubrirá a Pulgarcito, un ser de ficción, al comerse el papel del libro. Como podemos ver, se juega, con el adentro y el afuera, con el ser físico y con el personaje de ficción, y se hace que ambos, compartan la misma realidad. El fragmento muestra ya, ingenio, agudeza, además de jugar con el lector, pues llama a la sorpresa. Algo que posteriormente el poeta, seguirá realizando.

La tercera y la cuarta etapas, están asociadas a un ambicioso proyecto titulado: *Para deletrear el infinito*, que empezó siendo un primer libro, y continuó hasta un cuarto volumen. Ese primer texto fue elogiado, primero, por el prologuista, Luis Rius, quien expresa: “Caudal torrente, diluvio. Una sensación parecida al vértigo que produce la grandeza del edificio de palabras que ha construido González Rojo A. Ciudad Multitudinaria.” Y después, reconocido por la gran mayoría de los comentaristas culturales de la época, entre ellos: Francisco Zendejas: “Enrique González Rojo A. ¡Poeta a la vista!, resume en una cuarteta fenomenológica el misterio de lo ambiguo (sic) ambiguo natural; transcribimos: “Para poder cargarlo/en una pata/liviano debe ser/ el sueño del flamenco”⁵. Enrique González Casanova, dice: “A manera de colofón poético, aparecen estas líneas: Entrañas del punto final: a las doce en punto de la noche/ terminó esta cacería de sueños. Su creación estuvo a cargo de una sola sombra larga/ Y se dedica a todos los hombres que recorren nuestra América con bolsas cargadas de futuro”⁶. Salvador Elizondo: “La obra de Enrique González Rojo A, [es un] vasto poema pedagógico en el que la concentración filosófica, el virtuosismo del artista, y la ironía del crítico van de la mano

⁵ Francisco Zendejas, *Multilibros*, Excélsior, 2 de septiembre de 1972. (Transcripción en su página web).

⁶ Enrique González Casanova, *Reseña a “Para deletrear el infinito”*. Siempre, 11 de octubre de 1972. (Transcripción en su página web) El lector descubre de manera trastocada una línea del poeta español Gabriel Celaya: “la poesía es un arma cargada de futuro”. Y otra línea del poeta colombiano José Asunción Silva: “Y eran una sola sombra larga”.

de un discurso poético de nobles proporciones.”⁷. Nosotros consideramos que el título mismo: *Para deletrear el infinito*, González Rojo Arthur, refiere, a una manera de hacer poesía:.. Cualquier persona que lee, sabe que: “para” es una preposición, que tiene implícita una acción. Es algo que “ayuda a: ...”. Luego entonces, ¿Qué nos propone el poeta? Una tarea interminable: “deletrear”, esto es, valerse del lenguaje escrito, que está compuesto por letras y palabras, para acercarnos a lo inconmensurable, inabarcable, inagotable, incalculable, lo que no tiene fin, que es el mundo real con toda su amplitud y diversidad. El mundo perfecto e imperfecto que ha construido el hombre, que, a la vez, de cierta manera: es también, eterno y perenne. Porque continúa existiendo, aunque ya no estemos. El poeta se propone una acción que no tiene fin... al mismo tiempo, todos sabemos, que su acción termina en el momento de su finitud física, esto es, con la muerte. Sin embargo, como la palabra “tiene una vida más larga que los hechos” lo escrito por el poeta, sobrevive. Se conserva, porque existe materialmente, a través de cada lector que, al leerlo, lo vuelve presente, y al recordarlo, lo instala en su propio pasado a través de su memoria. Así pues, la lengua humana desafía a la extinción y es una muestra, para hombres y mujeres, de que podemos acercarnos a la eternidad a través de la palabra escrita.

La quinta etapa corresponde con la publicación de *El quintuple balar de los sentidos (o el monstruo y otras mariposas)*, poemario por el que obtuvo el premio Xavier Villaurrutia en 1976. El curioso título del texto es un afortunado endecasílabo ideado por su abuelo, por tanto, es también un homenaje a su estirpe. A Taurino Moreno, periodista de Cultura de *El Universal*, González Rojo Arthur, le comentó, que mientras seguía con el proyecto de “Deletrear...” le quedó claro que había nacido un nuevo libro⁸, con una voz única y el relato de muchas diversas circunstancias vitales por las que estaba transitando. Texto, en gran parte, biográfico, pues, podemos seguir la voz del poeta, a través de su experiencia personal; por ejemplo, él ha confesado, que los nombres de las jóvenes mencionadas corresponden a las mujeres de carne y hueso con las que se relacionó. Y social: en un pasaje se refiere al año 1968 y a Tlatelolco. Menciona por sus nombres propios a Revueltas y a Lizalde, dice: “Pepe y Eduardo”. A la vez, en otra línea dice: “... en el tigre en la casa de un amigo”, clara referencia, al libro de Eduardo Lizalde titulado: *El tigre en la casa*. Uni-

⁷ Salvador Elizondo, Reseña a “Para deletrear el infinito”. Excélsior, 4 de diciembre de 1972. (Transcripción en su página web).

⁸ Taurino Moreno, “Para deletrear un solo poema”, El Universal, 16 de febrero de 1982, p. 11. (Transcripción en su página web).

versidad de Guanajuato, 1970. Como mencionamos antes, el texto refiere primero a: el aquí y el ahora, la vida individual, social y psicológica del autor, pero también a un mundo fantasmal, aterrador, al que llama “el monstruo” y que, luego aclara que es el infinito, que por inalcanzable produce vértigo, este segundo reino, está relacionado con la bestia, la separación de los amantes y la muerte. Esta extraña dualidad habita su poema.

La sexta y la séptima etapa están vinculadas con dos libros: *El tercer Ulises o en cierto gris sentido*, y *Tres compartimientos del espíritu y otros poemas*. Ambos se publicaron en 1982. Finalmente, González Rojo Arthur consiguió que el editor y poeta panameño, Enrique Jaramillo Levi, quien fundó la Editorial Signos, los conjuntara en el mismo volumen, en una Colección llamada: Cuadernos del Fuego Nuevo 1.⁹ Y aquí nos detendremos, porque nuestro análisis principal se referirá específicamente al texto: *El tercer Ulises...* que aparece en la segunda sección de este escrito. Sin embargo, es importante destacar, que nuestro autor continuó realizando su labor poética de manera ininterrumpida. En los últimos veinte años, ha sido incluido en varios libros antológicos de poetas mexicanos. Publicados están: *Apolo musageta*, UAM Azcapotzalco, 1989, y *Joyas y gerifaltes*, UAM-Azcapotzalco, 2013. Su original titulado *Viejos*, de 2002, obtuvo el premio Benemérito de América, pero, al parecer sólo circula el original que envió al concurso. Cabe mencionar que la gran mayoría del material referido, se encuentra para consulta del lector en la página web antes indicada.

SEGUNDA PARTE

Lectura de *El tercer Ulises o en cierto gris sentido*

¿Cómo elige el poeta su tema o leitmotiv?

Pueden existir muchas razones, pero me atrevo a decir, que el tema elegido, con seguridad interpela al autor sobre algo importante, sea a nivel formal o de contenido o ambos. En este caso, Ulises, a quien nos referimos a través del nombre que le puso, su primer traductor latino, no es sólo un personaje legendario del pasado griego, un rey del siglo VIII a C. sino que es el primer

⁹ Información tomada de: <aotra revista.com/2011/04/enrique-jaramillo-levi-panama-mi-deuda-con-mexico/>. Y de, Enrique González Rojo, *El tercer Ulises o en cierto gris sentido y otros poemas*, México: Editorial Signos, 1982, Colección Cuadernos del Fuego Nuevo, 1. Serie Poesía, 130 pp.

personaje, cuyo nombre refiere a su vida: Odisea. Y para la posteridad, a cualquier existencia que experimente: aventuras, retos, contratiempos, momentos buenos y malos, y en ocasiones, más circunstancias negativas que positivas se le llama odisea.

Enrique González Rojo Arthur selecciona a Ulises, un personaje literario, para crearle otra imagen en la segunda mitad del siglo xx (julio de 1982) y construirle una nueva vida a partir de su propia experiencia y sus vivencias como poeta.

¿Por qué Ulises? Veamos, el Ulises de la *Odisea*, es un personaje agradable para los lectores, sean éstos, hombres o mujeres. Para los primeros, por identificación, pues se predicán de él, la mayoría de los adjetivos positivos masculinos, así, encontramos que: es sagaz, divino (esto es, protegido o cuidado por los dioses, y especialmente, por Atenea), prudente, grato, preclaro, habilidoso, ilustre, noble, ingenioso, deiforme, glorioso, gemebundo (esto es, que gime o se duele de algo), que tiene buen corazón y es de ánimo firme. Se ha dicho, que es el más terrenal de los héroes griegos. En parte, porque cuando lo describen, apelan a atributos humanos que aún hoy reconocemos. En cuanto a las mujeres, notamos que es inteligente, tiene don de mando, y es sensible, esto último lo sabemos en el momento en que se nos dice que llora y gime por no poder regresar a su hogar a vivir con su mujer: Penélope y con su hijo: Telémaco. Se agrega, como ejemplo para las mujeres, que Penélope le es fiel a pesar del tiempo transcurrido, y que lo extraña y lo llora, esto, en parte, porque no sabe con seguridad si está vivo o muerto. Ulises tiene dos "profesiones:" es rey y marino. No es cualquier mortal, sino la cabeza principal de un reino, y un hombre que surca los mares, o sea, es un viajero. Lo que significa que tendrá que adquirir capacidad de adaptación a las circunstancias. Pues cada una de las estadías en un lugar determinado, producirá nuevos aprendizajes. La vida entonces será un sentir, un pensar y un aprender. Y lo más importante, al oír o leer sus aventuras, cada lector o escucha, podrá hacer suyo interiormente, lo que se cuenta. Claro que la *Odisea* está escrita por un tercero, un narrador, que la tradición ha llamado Homero. Así, es a través de otro, que sabemos quién es y qué le pasa a Ulises. Y un guiño más, que viene en la *Odisea*, cuando Ulises y Telémaco, secundados por el boyero y el porquerizo, han matado a los pretendientes, se topan con el aedo Femio, cantor de la corte, que estaba escondido, éste último, decide hablar, y acto seguido, de

rodillas, le implora piedad a Ulises, argumenta que los pretendientes lo obligaban a cantar... Y Ulises lo perdona. ¿Verdad que, sin el cantor no hay historia?¹⁰

Lectura de *El tercer Ulises o en cierto gris sentido*

El libro arriba mencionado está compuesto por XI Cantos. Analicemos cómo se va construyendo este nuevo Ulises. Primero, el yo poético de González Rojo Arthur es fenoménico, esto es, tiene que ver con la captación del mundo a través de la experiencia sensible, es decir, de la percepción. Recuérdese también la formación filosófica materialista de nuestro poeta. Y, con mayor precisión, se conoce el mundo a través de los cinco sentidos: vista, oído, tacto, olfato y gusto. Su voz nace en la percepción sensible, su trabajo creador consiste en convertir “eso” que nos llega a través de los sentidos, en palabras. Palabras que logren transmitir la “vivencia –experiencia” que él siente, y que, para él, es un tipo de conocimiento, si lo vemos desde el ángulo filosófico, y también, un modo de sentir, de “vibrar”, si lo leemos desde los estados anímicos. Lo primero es más racional, lo segundo, más sentimental. Somos pues, razón y sentimiento. Pero ¿cómo logra el poeta transmitir esos pensamientos y sentimientos en palabras? A través de un lenguaje literario que es de su creación: trastocando o alterando el uso o significado de las palabras. Eligiendo palabras del habla común, verbos, sustantivos, incluso modismos o frases hechas, y poniéndolas en asociaciones extrañas, diferentes, sorprendidas, que detengan al lector. Que lo hagan leer por segunda vez y que lo pongan a pensar en, qué nos quiere decir el poeta, y de esa manera, acceder a una nueva forma de ver el mundo. Su poesía no es cultista, no necesita tomar prestados términos clásicos o de otras lenguas para ser elegante, se trata de crear nuevas asociaciones para que, por el contexto, logren transmitirnos lo que el poeta quiere que veamos. La manera peculiar en que las asocia, permite transmitir sorpresa, pasmo, confusión, alegría, tristeza, enojo, o tranquilidad. Leerlo proporciona placer y también, con él siempre aprendemos algo nuevo. Por último, su propia vida, también aparece expresada como vivencia, un poco en el Canto V, y con mayor profundidad en el Canto X. Pero principalmente, agazapada como vivencia, en un gigante del pasado helénico, que es un remedo del Estado represor. Y en su testimonio biográfico, citando a José Revueltas, el mentor intelectual que le hizo comprender la necesidad de la disidencia para la construcción de un mundo más igualitario.

¹⁰ Homero, *Odisea*. Introducción, traducción e índice de nombres propios, Pedro C. Tapia Zúñiga. México: UNAM, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2020.

Canto I

A solas con mis ojos

El poeta convierte a este Ulises en un bebé a punto de nacer. Está rodeado de líquido, pero no es el mar del planeta, esa masa de agua salada que cubre el 70% de la Tierra, sino la placenta materna. Y la primera percepción de este yo, es la de la unidad, el cerebro que se siente solo: es un Robinson Crusoe, un ser de la imaginación, que, a la vez, es de carne y hueso, aislado en una isla, esto es, en total soledad. Allí es donde encuentra los elementos marinos. Las palmas (palmeras), que parecen jirafas, la playa: “muerta de brisa”, ¿risa? Donde las caracolas, venden “el mar a retacerías”. Oír el mar a través de un caracol, es una experiencia sorpresiva e intensa cuando se es niño, pues uno siempre se pregunta, cómo logró el mar entrar allí. Luego sigue el llanto, en el momento en que empezamos a respirar. Cuando pasamos de lo líquido a lo aéreo: el oxígeno. El yo poético describe “el vientre de su madre como una colección de paredes... “espacios, que nos limitan”. Luego se percibe el tiempo, “la escalera de los cumpleaños, y los relojes siempre en gerundio”. El alma se siente sola en la vivienda que es el cuerpo. De manera sorpresiva, la presencia más viva, fuerte e intensa es la de la soledad. Al mismo tiempo, ubica cada uno de los sentidos: el tacto con las manos, el sonido con los oídos, la vista con los ojos, la “mirada” cuando se elige qué ver. A través del poema va recuperando cada uno de los sentidos, siente que sus propias manos le hacen compañía: tacto. Escucha un rechinado de palabras, una música infinita: oído. La mirada en los cuatro rincones del reajo: la vista. Entonces, aparece la pluma: símbolo de la palabra escrita, y así es como se va escribiendo el poema. A los objetos: cama, libros, anteojos, dice el poeta, no tiene caso hablarles, son sordos. Luego entonces, mi soledad me obliga a volver lo inanimado, animado. Busco el ser de los objetos. El viento se humaniza, la atmósfera es “acariciable”. Como vemos, los objetos y hasta los fenómenos atmosféricos, adquieren “corporeidad” y realizan acciones humanas. Los objetos —como si sintieran— adquieren también, humanidad. El poeta no quiere estar solo, pero esa experiencia de la soledad, es el detonador de la creación. Percibe el transcurrir del tiempo. Sabe que está irremediablemente solo y quiere salir: “Mi objetivo es hacer de cada escombros/ un extraño y bellissimo juguete. / Que tomen el poder las cerraduras, / las rendijas, el pórtico, la calle.”

Ya estamos en condiciones de hacer una enumeración de las características de la poesía de Enrique González Rojo Arthur: parte de un yo fenoménico, el mundo es aquello que vemos y descubrimos a través de la percepción sensible. Pero cada percepción genera un intenso estado de ánimo, no se da sola,

sino asociada a todas las experiencias, fuertes y dramáticas que vive el poeta. Este tránsito agudo y vivo, que pasa del sentir al pensar, cuando se convierte en palabra es su poesía. Por lo tanto, habitualmente está construida en tiempo presente y en gerundio, que es, el presente en movimiento. Como ya han dicho antes, algunos de los críticos mencionados en este texto: su poesía suele ser narrativa. Esto es, nos cuenta una historia, una escena, una vivencia completa o varias vivencias enlazadas. Otro rasgo del estilo del poeta, es su adjetivación sorpresiva, en este proceso, a veces, fresco, juguetón y lúdico, a veces, terrible y duro, nos hace entrar en lo doloroso, en lo dramático, y luego, nos “suelta”, para que, de nuevo, respiremos con calma. Pero en ese proceso de re-significación, además de mostrar su creatividad, como si estuviera en un proceso educativo, nos ensancha el horizonte lingüístico. También utiliza el recurso del uso de los contrarios y contrastes. Posiblemente recuerda a Heráclito, quien decía que el mundo está regido por el cambio constante. Primero se da una lucha de contrarios, para al final, lograr la armonía. Este matiz heracliteano nos hace entender mejor el sentido del texto, pues el libro empieza con un epígrafe inicial que dice: “No ignoro que lo blanco y que lo negro en cierto gris sentido no difieren.”¹¹

Canto II

El viento me pertenece un poco

En este canto el poeta declara que no es dueño de nada. Aunque sus sentidos le informan de la realidad, nada de lo que ve, huele, gusta o escucha, le pertenece. Sólo el viento le pertenece un poco. Pero ahora aparece un tú que le da sentido a la existencia: “Mas llegas tú, y la soledad / sale corriendo / hacia las fronteras que tengo con la nada.” Ese tú, es femenino. “El abrazo nocturno nos confunde”. Aparece el amor, (...) damos con la pasión”. Y luego: “Mas después de gozar/el placer sedentario de los besos, (...) decidimos partir, / darle cuerda al zapato / correr mundo”. En nuestra lectura nos preguntamos, ¿es una sed de besos? El poeta y su musa sueñan con un barco y con una aventura: “...que sabe recortarle /las espinas a la rosa de los vientos.” Ambos irán con tiempo bueno y propicio porque van guiados por la rosa de los vientos.

¹¹ Enrique González Rojo, *El tercer Ulises o en cierto gris sentido y otros poemas*, México: Editorial Signos, 1982, p. 6.

Canto III

Penélope

A su musa, el poeta la llama: Penélope. Pero en la dedicatoria del libro nos aclara: "Para Penélope que en la vida real se llama Alicia"¹² Esta Penélope de fines del siglo xx, no se parece a la de la *Odisea*. No es una sedentaria mujer que espera a un esposo ausente. No realiza acciones domésticas ni las ordena en su papel de reina, como sería el caso de la Penélope itacense. No "cuida la hortaliza", no teje, no zurce, no cocina, no lava pañales. "No cuelga en un alambre la exposición completa de todo su fastidio, frustración, amargura encarnada en manteles, calcetines, calzones "y camisas que lloran lentas lágrimas sucias."¹³ No se queda en la casa. Viaja, crea su odisea personal. Tiene una vida propia: un camino particular. Pero, por fortuna para este tercer Ulises, él, ocupa un lugar en la memoria de ella, y ella, a su vez, lo tiene presente a él en la suya. Viaja uno dentro del otro. Aunque son un yo y un tú, separados, individualizados. Al final, ambos descubren que van en barcos diferentes y no surcan el mismo mar.

Canto IV

El viaje

La travesía será nocturna y marítima, tal vez, se asome una aleta en el mar, habrá peces voladores buscando nidos, se verán los altos y oscuros promontorios de las agujas de las gaviotas.¹⁴ El poeta nos indica que se dirige hacia adelante. No le da miedo perderse o marearse. De improviso, cambia el escenario: nuestro autor, se desplaza en el metro, va en busca de una piel femenina. Mientras, amanece, el nuevo día es blanco. Hay dos brisas que corren y ríen. Aparecen delfines. Se escucha un trueno, su alcoba, de donde él viene: "quedó atorada en el cuarto piso, mi pobre cuarto no sabe bajar la escalera". Tiene sed, luego hambre: imagina: "manzanas al horno, charcos de mermelada. Ve también "la rubia barquichuela del mollete". El poeta siente que lleva el mar en todo el cuerpo. Al subir a la "cubierta del asombro", una célula vigia, se pone a gritar, informando que hay tierra a la vista. El marino quiere llegar vestido con unos: "harapos de gala." Desembarca con los ojos estropeados por el sol. Pisa tierra

¹² Enrique González Rojo, op., cit., p.5.

¹³ Estas líneas pertenecen al poema de Pablo Neruda: "Walking around". Consultado en: Pablo Neruda. Selección y nota de Efraín Bartolomé. Material de Lectura #124, UNAM, 2012, p. 8. Versión digital.

¹⁴ Nombre genérico de pináculos de rocas cercanos a las costas, donde suelen posarse las gaviotas.

con desconfianza, la huele, la examina, y piensa: “los ciegos sólo tienen amor al primer orgasmo.” Broma lingüística de nuestro escritor, porque evidentemente, ningún ciego, puede experimentar el amor: “a primera vista”.

Canto V

Circe

Este canto es el único de todo el texto que tiene dos secciones: la 1 y la 2 que son rimadas. Curiosamente da inicio cambiando al personaje principal, en una especie de *Deus ex machina*, en vez de Ulises, se nos presenta Don Quijote, pero no el habitual, sino un Quijote *sui generis*, pues tiene el epíteto de “marino andante”. Nos preguntamos, ¿por qué aparece? Nuestra hipótesis es que el poeta lo incluye en el texto para incorporar algunos elementos nuevos relacionados con los fines de la vida humana: tener un sueño y perseguir llevarlo a cabo, pensar en los desvalidos y abandonados “de la mano de Dios”, pero principalmente, luchar contra la injusticia y la desigualdad imperante. El héroe enfrenta un mundo amenazador. Acude porque “alguien” lo llama. Es osado y audaz. Conoce a los animales feroces y las “armas” con las que ellos se defienden: zarpas, gruñidos, colmillos, uñas, cita un animal fantástico desconocido para mí: el cuélebre, que resulta ser un dragón asturiano¹⁵. Sigue un curioso preámbulo, el poeta se describe como una persona persistente, tenaz. Uno de los atributos que siempre han descrito la figura de Ulises. Y sabemos que también, la de Don Quijote. Nuestro autor, es una persona comprometida con su hacer, libre en la elección de sus temas, no le gusta: “la semántica” sin puertas. Declara que usa la: “palabra en que anida la honradez.” Y como si estuviera en un trance, solicita, ¿al universo? Lo que sigue. “... esa palabra pido / para la transcripción de la belleza y un verso decidido / a blandir la destreza”. Se pregunta internamente: ¿con qué palabras describirá a esta mujer? / Más que el brazo, el cabello / o las piernas que se hallan en estado / de perfección, el cuello me deja ensimismado / ahí la leche da golpe de estado. / Y sigue: “la boca reducida, /... se encuentra descosida, / enseñando cautivos, sus albísimos dientes suspensivos. / Dedos incendiados. / Cuenca en que se instala / en la niña virgen del ojo el deseo. / La mujer vacila. Mas al fin se aleja/ con todo y camino. Me deja, en su fuga, / esta ausencia niña, que corre a ser vieja. /... Circe se le nombra.¹⁶ / Bautizan mi estado del alma en ese instante. / Y aquí

¹⁵ Lo consulté en internet en una versión facsimilar de un texto de 1880, llamado: Revista de España.

¹⁶ Sólo para reflexionar con el lector, Circe ha sido objeto de mucha literatura, se la ha asociado al amor pasional. Pero si acudimos, solamente a la Odisea, encontramos que la única información que tenemos sobre la relación erótica entre Circe y Ulises, es que Ulises vivió un año en la isla de

este viajero perdido se asombra / palpándose un hueco con forma de amante. / Tendido en su carne, siento que domina / su mano mi mente, mi entraña, mis huesos. / Amo hasta los codos. Mi boca termina / por despellejarse tras de tantos besos. / Así, pues, nos asomamos al amor apasionado, podemos reconocerlo si lo hemos vivido y sentido. Destaca esta voz única del poeta enamorado. Pero surgen dificultades: /No somos. Terminamos/ por no ser dos amantes. / Somos el beso en la boca que se dan dos espinas. / Los celos le patean los testículos / a mi ángel de la guarda. / Y después cuenta: / Circe les prendió fuego a mis poemas:/ Me amenazó entonces con el suicidio, / ... con arrojarse al tren de lo imprevisto./ Y más: /El frío que nos invade, no se anula / con los harapos de las caricias. / Los besos se agusanan. / Al final, el poeta declara: / ¿Me trata bien o mal? Circe me trata / con la punta del alma. / Nuestro escritor respira, vuelve a la cotidianidad, a su espacio: / Como un mínimo cuarto en que se enciman / muebles, retratos, ropa, telarañas, / ahí están mis recuerdos. / Entonces aparece Penélope: /Penélope que sabe/ exorcizar migrañas / y dejar el ramaje del sistema / nervioso repujado/ de las pequeñas flores de la calma... / Acto seguido, se genera un nuevo itinerario para este tercer Ulises e interviene “un flechador” que vuelve a concertar su cita con el cielo. Será acaso, ¿Eros o Cupido?¹⁷

Canto VI

Me llamo Ulises

Ulises se reconoce como el marino que es, en su nave. Allí se forja y reconstruye. Es un proceso totalmente perceptual. En esa noche brumosa y oscura: caliginosa, encuentra sus labios, detecta su lengua. Le “pasa lista a sus palabras”. Se “pone” las piernas. Las pupilas que “están en el aire”, le sirven para recuperar el medio ambiente, la mar y el cielo. Descubre que es Ulises. Y luego, percibe algo extraño en su cuerpo, siente, que las caricias de Circe, se despellejan de su piel porque enfrentan un sol lascivo. Sabe que se llama Ulises. Nada detiene esa percepción, ninguna larva puede hacerlo. Sólo reconoce dos cosas: que él es Ulises “por todas partes” y que es un viajero.

Eea, eso manifiesta la versión que cito. Otros textos dicen una semana y otros más, dos años. La mayoría de las referencias indirectas, comentan que fue Circe la que se enamoró de Ulises. Sin embargo, es claro que había empatía entre ambos. Porque ella le informa a Ulises, que debe visitar el Hades para finalmente poder volver a Ítaca.

¹⁷ Nombres griego y latino respectivamente del dios del amor.

Canto VII

El hijo de Neptuno

“Una torre que escudriña con un ojo”, así describe el poeta a Polifemo, el cíclope. Engaña a los viajeros que atraviesan por la isla donde habita, haciéndolos zozobrar. “Cíclope, a quien el pino/ bastón le obedecía tan ligero”, nos dice citando dos líneas de Góngora.¹⁸ El tercer Ulises ha llegado a la costa aferrado a un trozo de madera. “Arrojando palabras incoherentes... siente que cae en una mazmorra. El gigante tiene un solo ojo en la frente: “El ojo claraboya fulgía como un globo...”. Recuerda a David, que venció a Goliat con una honda. Pero este cíclope, representa al Estado. Formará una célula, que agrupe a sus hermanos, llevará a cabo una lucha clandestina, con clases de iracundia / los jueves, enumera: “leemos a los clásicos: los temblores de tierra, los tornados, los tifones.” / “Somos conspiradores”. “Hacemos que la camarada pólvora milite con nosotros”. Ulises cuenta: aguardando a mis manos, encontré la cequera y se la enterré en el ojo. Polifemo entonces, recurrió a su tacto: Se dio a tocarlo todo. Multiplicó por diez el ojo muerto. Y colocó en la entrada de la cueva, la guardia digital... Ésta es la narración paralela. El tercer Ulises y sus compañeros huyen de Polifemo, como sabemos, atados en las ubres de cada oveja. Ulises, el viajero, y los sobrevivientes logran finalmente volver a la nave.

Canto VIII

Yo sigo mi camino

Curiosamente este canto es el único de todo el poema que está escrito en prosa. Como sabemos, la prosa es básicamente explicativa. El poeta aquí utiliza más el sentido figurado y aprovecha para ser más ligero: va en automóvil y describe: “Le doy un terrón de azúcar a cada uno de los caballos de fuerza”. “Meto primera en mi apetito de espacio”. “Voy al volante. Llevo un haz de caminos en la palma de la mano. Ríos, montañas, pueblos están dentro del auto.” Se ve a sí mismo como un maquinista, dice ser, un Ulises de overol, que está realizando un viaje redondo sobre sí mismo. Nos aclara que se somete a la epopeya de Homero. Nos ubica en la *Odisea*. Acaba de sortear y pasar por la peligrosa zona en que cantan las sirenas. Una amenaza menos. Sabe que

¹⁸ Véase: Luis de Góngora y Argote, Fábula de Polifemo y Galatea. En <cervantesvirtual.com/obra-visor/fabula-de-polifemo-y-galatea—0/html/fedcc184-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html>. Góngora, junto con Sor Juana Inés de la Cruz, eran dos de los poetas favoritos de Enrique González Rojo Arthur.

volver a Ítaca es su destino, transitó primero el camino de ida, y ahora, está realizando el camino de regreso. Aduce que la *Odisea* es un círculo que se cierra. Visualiza a Penélope, los labios de ambos hacen que sus palabras: “se desnuden para hacer el amor”.

Canto IX

En mis huesos sonrisas de mi madre

En esta sección, el poeta realiza un viaje al interior de su ser físico, empieza en los pulmones, pasa por el estómago, luego, llega a la espalda, a la que percibe como una mochila, detecta la flora y fauna intestinales. Su apetito se “afina” en un claro del bosque. Toma fotografías de su páncreas. Vacaciona en sus testículos, y visita: “museos sobre el arte erótico”. Recuerda: “las prehistóricas ruinas de un apéndice”. Considera al corazón como el caballo de Troya que introduce el tiempo en nuestro organismo. Por último, reconoce los rastros más conocidos de su estirpe: en sus rodillas tiene genes de su abuela materna; en sus huesos, sonrisas de su madre; en su pecho confidencias de su tío; en la mano, consejos de su abuelo. Al final, nos cuenta cómo asciende al cerebro. Y con gran alegría nos participa que ya llegó a la materia gris, y, luego, por fin, al espíritu. Donde culmina esta sección.

Canto X

De mis oscuridades

Así como Ulises, baja al Hades por recomendación de Circe, para cumplir con los ritos religiosos que le permitan por fin, regresar a Ítaca, el tercer Ulises nos narra cómo transita hacia la zona más honda y oscura de sus vivencias. Es un proceso profundo y complejo a través del cual, el poeta nos transmite cómo va generando su propia voz, nos comparte sus emociones, sentimientos, venturas y desventuras; nos participa cómo es su relación con el mundo circundante, ambos reinos construyen su universo poético. Veamos poco a poco, cómo ocurre: mientras desciende, va sintiéndose temeroso y desvalido. Teme tropezar y precipitarse “en el hondón del alma”. Anhela un bastón y un lazarillo que lo auxilien. Muchos sentimientos van y vienen “en el piso o en el techo” de su conciencia. Su mayor preocupación es que, una vez abajo, pierda la manera de salir de allí. Nos dice: “Temo un derrumbe de mí sobre mí mismo”. Siente un nudo en la garganta. Entonces descubre unas manos juntas que “intercambian sus sílabas de tacto”. Descubre que va prendido de la mano de Penélope, pero los estados de ánimo que experimenta: “carecen de puertas y ventanas”.

Siente cercano un explosivo en ese depósito de brumas. Entonces, realiza un examen de conciencia, descubre un "viejo rencor", lo ubica como su "odio de cabecera". Siente también que lo efímero le quema los dedos y vive al presente como: "un castillo de relojes de arena". Percibe que: "no es raro que en los poros de una roca se encuentre acurrucada una vivencia." El odio se materializa, con aspecto de escorpión "formado con materiales del alma". Ve a Caín, al pie de su odio. "... dando la pincelada final a su violencia." Reconoce que su tristeza: tiene de repente voceadores en todas las calles de su espíritu. Y en lo más recóndito, hallamos el temor a la muerte. Recuerda al poeta Rainer María Rilke, nacido en Praga, cuando esta ciudad, formaba parte del reino de Bohemia, quien se pinchó al cortar una rosa, y murió de septicemia. Nos dice: "Rilke que introdujo en su cuerpo todo un jardín de rosas purulentas". Nuestro poeta realiza un amplio proceso de autoanálisis, revisa: sentimientos, recuerdos, culpas, palabras amorosas, indecisiones, audacias, destrezas, satisfacciones, sugerencias, erotismo. Narra: Había que: "torcerle el cuello a la almohada, había que aguantarse, había que morderse un sueño." Y sigue: ... ahí estaba el corazón, con la cerviz doblegada, y los latidos hincados de rodillas". "Bajamos a ese lago de penumbras, donde suena insistente el aleteo, del cuervo redundante, y en que flota, inestable, mi conciencia, como una embarcación, anclada en una gota de neurosis". Nos habla de sus muertos: "Me invaden los velorios, la parvada de pésames, que oscurece la atmósfera del cuarto, los cirios que se encuentran, hechos un mar de cera". Pero, ¿cómo se da el proceso creativo? Dice: "Comprendí. Se trataba, de mi laboratorio. Del taller, en mi espíritu, en que, a fuerza de química y desvelo, termino por dar carne, a la imaginación, a la jaqueca, al espectro que habito, en el castillo del cerebro." Una poesía que viene de experimentar una profunda vivencia sentimental, y que busca captar y transmitir una gran cantidad de estados de ánimo y sensaciones. Esta sección, probablemente es la más personal y biográfica de todo el libro. Y continúa con su confesión: "El inventario completo de mis posesiones, se reduce a lo siguiente: una pluma que supura poemas, un dolor de cabeza que, proyectado a mis cuartillas, genera estas poesías con migraña, una colección de llagas que utilizo, para separar las hojas, y un florero plagado palabras marchitas". Nuestro mago-poeta nos da la fórmula para la creación literaria: "Para dar con las mejores metáforas, introduzco un puñado de verbos, en mi frasco de tinta, y así me dedico, a las altas horas de la clandestinidad, al sabotaje de las leyes naturales, hasta hacer de cada poema en su juguetería fantástica, la fe de erratas del mundo circundante". También nos informa que, para él, existen tres compartimientos del espíritu: su recámara blanca que tiene su materia gris. Su recámara azul que emula el firmamento, donde "hecha a volar

todo: piedras, árboles, besos...". Y la recámara roja donde está la insurgencia desmontando el sistema astronómico...". Y nos confiesa: "Mi recámara roja, donde empecé con Pepe (se refiere a José Revueltas) a colocarle entrañas a mi puño". Para concluir, nos dice, conspiro... "para brindarle el triunfo, con las ruinas, al gran rompecabezas de la nada". El poeta se ha desnudado frente a nosotros. Nos ha hablado de sus temores, de sus sentires y sensaciones tanto de las justas, como de las egoístas e incorrectas, nos ha hecho una confesión personalísima, y nos ha mostrado su corazón. Bravo por él.

Canto XI

El regreso

Nuestro poeta nos indica que va a cerrar el círculo. Estamos en el final de este viaje. Como una boca inmensa, los labios de una circunferencia, van a realizar lo que nuestro guía y cantor llama: "deletrear el infinito". Ítaca es principio y fin, Ulises logra volver al terruño con: "furgones y furgones de experiencia". También lo cantó Cavafis: "Ítaca te ha dado un viaje hermoso. / Sin ella no te habrías puesto en marcha... / Convertido en tan sabio y con tanta experiencia, / ya habrás comprendido el significado de las Ítacas"¹⁹. El tercer Ulises por fin, está de nuevo en su hogar, "con mis libros y discos..." "Llego a mi cama... a la calefacción central de mis pantuflas". Pero, oh sorpresa, ha cambiado de "yo". Dice: "Vuelvo a mi isla, mi cuerpo, mi recámara [...]. "Soy Alonso Quijano que abandona/los campos de su odisea". ¿Qué ha ocurrido? Por segunda vez, en un nuevo *Deus ex machina*, nuestro escritor cambia de identidad, y ahora, prefiere ser, el sosegado anciano, Alonso Quijano, de vuelta en su casa. Y no Don Quijote como en el Canto V. Sin embargo, nos aclara, que, como Alonso Quijano, se sintió seducido, por el mundo material: placeres sin respiro, vinos añejos, viandas increíbles, y especialmente: "preparando ... el acorde perfecto del orgasmo". En la siguiente línea, el tercer Ulises continúa narrando la nueva odisea emprendida en este texto, nos cuenta cómo escapó de Circe: "por la puerta trasera de la audacia". Nos relata que usó todo lo que la lengua puede permitir que se diga: "...di con mi boca, con el sabor humano de la frase, organicé redadas de gerundios... hostigué a los pronombres, le enseñé a mi mano, a pescar una sílaba, de esas que, a veces, cruzan por el aire...". Nos cuenta su enfrentamiento con Polifemo y de cómo logró dejarlo ciego. Su experiencia de guerrero le permite conocer las piedras que: "miden el tamaño de una

¹⁹ Constantino Cavafis, "Ítaca" en: Carlos Gómez Carro, compilador, Elogio al oficio. 13 carteles de poesía, México: UAM Azcapotzalco-División de Ciencias Sociales y Humanidades, 2012, p. 113.

muerte". Nos narra que su Penélope regresa al mismo tiempo que él a: "nuestro palacio de caricias". Confiesa que recorrer el mundo, permite conocer: "la parte más íntima del cuerpo". Reconoce: "que lo blanco y que lo negro/ (que a dentelladas luchan) no difieren". Encarga al lector la siguiente faena, pues, a través de otros libros y de otros viajes, supone que habrá un cuarto Ulises, que sustituirá a este tercero, y así al infinito. Entonces, decide recuperar la otra personalidad citada como alter ego, ser: "Don Quijote del mar, marino andante".

Fuentes

- ⟨laotrarevista.com/2011/04/enrique-jaramillo-levi-panama-mi-deuda-con-mexico/⟩.
Bartolomé, Efraín (selección y nota), *Pablo Neruda*. México: Material de Lectura #124, UNAM, 2012.
- Cavafis, Constantino. "Ítaca". En: Carlos Gómez Carro, compilador, *Elogio al oficio. 13 carteles de poesía*, México: UAM Azcapotzalco-División de Ciencias Sociales y Humanidades, 2012.
- de Góngora y Argote, Luis. *Fábula de Polifemo y Galatea*. En: ⟨cervantesvirtual.com/obra-visor/fabula-de-polifemo-y-galatea—0/html/fedcc184-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html⟩.
- Elizondo, Salvador. Reseña a "Para deletrear el infinito". *Excélsior*, 4 de diciembre de 1972.
- González Casanova, Henríque. Reseña a "Para deletrear el infinito". *Siempre*, 11 de octubre de 1972.
- González Rojo Arthur, Enrique. *La comedia del yo. Páginas autobiográficas* (inédito). En: ⟨http://enriquegonzalezrojo.com/⟩.
- González Rojo, Enrique. *El tercer Ulises o en cierto gris sentido y otros poemas*, México: Editorial Signos (Colección Cuadernos del Fuego Nuevo, 1. Serie Poesía), 1982, 130 pp.
- Homero, *Odisea*. Introducción, traducción e índice de nombres propios Pedro C. Tapia Zúñiga. México: UNAM, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2020.
- Moreno Elizondo, José Rodrigo. "La Liga Comunista Espartaco: 1966-1972. Notas de investigación, indicios, tesis e interrogantes". En: ⟨SciELO.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s0718-50492020000100259⟩.
- Moreno, Taurino. "Para deletrear un solo poema". *El Universal*, 16 de febrero de 1982.
- Zendejas, Francisco. "Multilibros", *Excélsior*, 2 de septiembre de 1972.

Enrique González Rojo Arthur y Ecatepec. Trazos para una travesía literaria

ARTURO ÁLVAR | ESTUDIANTE DE LA MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA,
UAM AZCAPOTZALCO

Resumen

En los estudios literarios también cabe el testimonio, la imaginación sociológica, el artilugio simbólico. En una periferia como Ecatepec, la irrupción de una “figura letrada” como lo fue Enrique González Rojo Arthur (1928-2021), dotó de referentes (históricos, políticos, filosóficos, estéticos, pedagógicos) a comunidades, colectivos y espacios para su implosión artística. Acompañó y visibilizó, a nivel nacional, un movimiento de izquierda, cultural y crítico, sin precedentes en uno de los municipios más poblados del país, con sus acentuadas desigualdades y altos índices de violencia. Aquí se narran algunos momentos, a manera de itinerario y desde la vivencia poética de quien esto escribe, acerca de cómo un legado intelectual puede enraizarse y persistir en el imaginario colectivo.

Abstract

In literary studies there is also room for testimony, sociological imagination, symbolic contraption. In a periphery like Ecatepec, the emergence of a “literate figure” such as Enrique González Rojo Arthur (1928-2021), endowed communities, groups and spaces for their implosion with references (historical, political, philosophical, aesthetic, pedagogical) artistic. It accompanied and made visible, at the national level, a leftist, cultural and critical movement, unprecedented in one of the most populated municipalities of the country, with its marked inequalities and high rates of violence. Here some moments are narrated, as an itinerary and from the poetic experience of the one who writes this, about how an intellectual legacy can take root and persist in the collective imagination.

Palabras clave: Periferia, poesía mexicana, Ecatepec, Enrique González Rojo Arthur, comunidad imaginada, premios literarios, poeticismo, ciudad lectora, gobierno de izquierda, colectivos culturales.

Keywords: Periphery, Mexican poetry, Ecatepec, Enrique González Rojo Arthur, imagined community, literary awards, Poeticism, reading city, left government, cultural collectives.

Para citar este artículo: Álvar, Arturo, "Enrique González Rojo Arthur y Ecatepec. Trazos para una travesía literaria", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 56, semestre I, enero-junio de 2021, UAM Azcapotzalco, pp. 165-177.

*Para ser poeta
hay que asistir puntualmente al momento
en que, sin el menor quejido,
la flor comienza a marchitarse,
a desdecir belleza,
a encontrar en el suelo
la forma polvorienta del descanso.*

EGRA

Impronta quijotesca

Entre los sucesos de vida más significativos que guardo, se encuentra la fecunda amistad que cultivé con el poeta Enrique González Rojo Arthur a lo largo de trece años. El primer encuentro con él fue premonitorio. Nos conocimos un 28 de febrero de 2008, en la biblioteca del Centro Cultural José Martí, de la Ciudad de México, cuando él estaba por cumplir ochenta años y yo apenas contaba con veinticinco. Además de conservar una nota periodística y un par de fotografías de aquel entonces, este hecho cimbró mi quehacer como escritor, dejando su marca indeleble. Así les ocurrió a otros jóvenes en quienes su infinito detonó como antesala de pródigas gestas culturales.

En mis manos traía un reconocimiento a Enrique por su trayectoria, por parte del municipio de Ecatepec. En aquel tiempo, con la llegada de un gobierno local de izquierda, entré a trabajar ahí, pues se abrió la posibilidad de impulsar distintos proyectos ligados con la literatura. Me interesaba la perife-

ria urbana. Tenía la espina de organizar unos premios literarios íntegros; qué mejor con un homenaje al maestro, cuya consecuencia política e ideológica, a la par de su inigualable calidad poética, hacían viable volverlo referente artístico en aquellos lares, a la par de romper con las inercias de corrupción anidadas en el campo literario, al servicio del viejo régimen, cuyas mafias Enrique González Rojo Arthur nunca dejó de denunciar y combatir.

Por la revista *Verso Destierro*, en cuyo primer número ambos fuimos publicados, estaba al tanto de los avatares poeticistas. A contrapelo de las concepciones creacionistas de Vicente Huidobro, para quien “aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra significación mágica, que es la única que nos interesa”, Enrique, en un *versus* con el chileno, concibe la inspiración dentro de una “lógica poética” como asunto de trabajo racional, no de vínculo con lo divino y sus antenas parabólicas. Para decirlo con sus propias palabras, más bien versos: “La única deidad que hay en el mundo/ se halla en las manos del poeta”.

Por amigos, sabía que Enrique González Rojo Arthur (EGRA) estaba borrado del mapa oficial. Incluso se le confundía muy seguido con su padre, miembro del grupo Contemporáneos. Andrés Cisneros lo buscó durante varias semanas, cual detective exiliado, aprovechó su salida de *El Universal* y siguiendo las señales de humo del círculo periodístico, dio con su número telefónico. Más de un colega le aseguró que Enrique había muerto varias décadas atrás. Fue necesario entrevistarlo, así como plantearle la tentativa de que en los márgenes ciudadanos procuraban su presencia, para que se sacudiera el polvo del ninguneo centralista.

Por libros, había leído en la preparatoria *Autobiografía de un fracaso* (1981), en el que Eduardo Lizalde, compañero de andanzas juveniles, se volvía un detractor del poeticismo, así como *Apolo musageta* (1989) del propio EGRA (el cual hallé entre los saldos libresco que la UAM Azcapotzalco ponía a disposición de sus estudiantes, recién entré a sociología), en el que la nostalgia por los poemas “cantantes de sí mismos”, junto con un “mecanismo de relojería”, lo llevaron a volver a las formas clásicas, “renovándolas”. Sin embargo, nada era comparable con la presencia de un gran poeta vivo.

Ahí estaba el maestro, con traje gris y corbata azul, sonriente, agradecido, entusiasta. Nos sentamos al fondo, en una de las mesas de la biblioteca. Le entregué el papiro enmarcado que decía: “Por su gran trayectoria en el ámbito cultural, los ciudadanos de Ecatepec de Morelos se lo reconocen”. Fungieron como testigos los poetas Karina Falcón, Andrés Cisneros, Israel Soberanes, Adriana Tafoya, el periodista Mario Rivera Guzmán, así como otros promotores y funcionarios del ayuntamiento.

Explicué los términos de la convocatoria. Luego, que a partir del nombre del poeta era como podíamos invitar a más escritores de las comunidades de Ecatepec de Morelos a acercarse, quienes seguramente narran y poetizan sobre su entorno; en búsqueda incesante por encontrar más libros, estimando que surgieran propuestas desde abajo. Después, Enrique dijo estas palabras:

En una ciudad donde hay carencias de todo tipo, me parece no sólo importante sino imprescindible tomar en cuenta a la cultura, porque hay que solucionar esta problemática yendo a las raíces, por medio del fomento de la escritura en sus diferentes géneros, de ahí que me parece excelente que en Ecatepec haya concursos que aluden a la poesía, al cuento y a la novela.

Así dimos comienzo a una iniciativa que empezó siendo municipal, pero dejó resonancia en todo el país, pues en semanas posteriores Enzia Verduchi, Coordinadora Nacional de Literatura, se comunicó para proponernos Bellas Artes como recinto del homenaje a EGRA, a realizarse el día 5 de octubre, justo el día de su cumpleaños, así como una amplia difusión de los premios.

El protocolo dio paso para una amena conversación, llena de referentes históricos y anécdotas en las que Enrique discurría como un diáfano remanso. Tres grandes amistades recordó: Eduardo Lizalde, Jaime Labastida y Guillermo Samperio (1948-2017), con quienes rompió en su momento por cuestiones políticas e ideológicas. En un escrito dedicado a Eusebio Ruvalcaba (1951-2017), asentó: “En varias ocasiones no he sido muy afortunado con mis amistades literarias”. Otro poeticista, Marco Antonio Montes de Oca (1932-2009), acababa de ingresar en un psiquiátrico y en una llamada telefónica, le dijo a EGRA: “dame ya por muerto”.

Ahondó en el caso de Lizalde, que en *Autobiografía de un fracaso* pidió perdón a Octavio Paz por su marxismo declarado. De ser miembro del Partido Comunista Mexicano, se pasó al grupo de la revista *Vuelta* y con ello las puertas de la canonjía vitalicia quedaron abiertas. En visitas que posteriormente le hice a EGRA en su departamento de la calle Iztacchuatl, esta ruptura siguió mostrando sus heridas: aquella confrontación poeticista durante una conferencia impartida por Paz, en la Facultad de Filosofía y Letras; la carta que luego éste enviara al Tigre Lizalde para cooptarlo, quien la recibió con entusiasmo (auto)complaciente; en su lecho de agonía, José Revueltas preguntando, incrédulo, si acaso “Eduardito” no los había traicionado; finalmente, un fortuito reencuentro de ambos afuera de Bellas Artes, donde Lizalde hizo la apreciación de que “no hemos envejecido tan mal”. A pesar de esto, EGRA nunca dejó de reconocer la altura poética de su antiguo camarada.

Aquel día de febrero en la biblioteca, hubo mutuos reconocimientos. Mario Rivera escribió una nota periodística donde afirmaba que González Rojo “tiende a acentuar, a estas alturas, algunas de sus mejores lejanas intuiciones, rozando la antipsiquiatría”. Contó que durante la sobremesa en la casa familiar, por boca de su abuelo Enrique González Martínez, se tenía por verdad que el más inteligente entre todos los Contemporáneos era Jorge Cuesta. “Terminó sus días emasculándose”, dijo –Evodio Escalante en su libro *Metafísica y delirio*, tiene otra interpretación–. Andrés Cisneros se metió en la plática, socarrón: “seguramente lo hizo después de que le obligaran a firmar algún desplegado a favor de la Revolución mexicana”. EGRA puntualizó: “No, Elías Nandino como médico de Cuesta, fue quien nos contó, de primera mano, este trágico desenlace”. De esta manera, Enrique nos compartió, aquella mañana y durante más de una década, intensas vivencias “tras bambalinas” de la historia literaria mexicana.

Salieron a relucir algunas publicaciones de EGRA apenas impresas, entre las cuales destacaba *Reflexiones sobre la poesía*, en coedición de Verso Destierro y El Aduanero. En este libro, rememora que en la juventud redactó, con más de quinientas páginas, un mamotreto de lo que pretendía ser su gran teoría poética. En corto, con risotadas, nos cuenta que incluso se lo llevó a don Alfonso Reyes, quien le dijo, de plano, que no lo iba a leer, pero lo guardaría en su corazón. Varias décadas después se dio cuenta, animado por el cuestionamiento editor, que el mamotreto al que consideraba un documento trasapelado, guardaba la posibilidad de una revisión crítica, desdoblamiento de su propia creación.

Reflexiones sería el resultado de una síntesis de aquellas premisas naufragadas de esta historia. En él explica que el poeticismo no era una vanguardia sino una reacción contra de ella. Enrique publica *Reflexiones* como resultado de una toma de postura ante el mamotreto, que durante tantos años quedó en el abandono, callejón sin salida. Una vez que terminó su proceso autocrítico, su destino fue definitivamente las llamas. Se trataba, pues, de un “intento racionalizador y algo extraordinario: un deseo de libertad extremo”. Así dejó nuestro poeticista su impronta literaria.

Concluía la nota de Mario Rivera: “La energía quijotesca de Enrique llama a volver contra los molinos, de cero y desde el principio. Como cada día y desde siempre”. Al despedirnos, Enrique me preguntó si escribía poesía. La emoción no se hizo esperar. Inquieto, asentí. Asomando de nuevo una sonrisa, respondió que le encantaría leer esos poemas. Esto suponía la promesa de charlas por venir, con la tutela de quien generosamente vierte sus ojos sobre páginas ajenas. Estreché su mano y salí caminando, para atravesar la Alameda

Central, mientras él se alejaba en sentido de Reforma. ¿Qué poemas podría mostrarle?

A la postre, surgió un poema que habla y está dedicado a Enrique, con un camino recorrido entre publicaciones fallidas, aliento para la manufactura y concreción del libro que lo contenía: *Nómadas contra molinos*, a propósito de aquel día memorable. Sé que no soy único en esa fortuna de verse alentado por su obra. Son lindes que sacude el viento y arrejunta, correspondencia de manos, dedos que aprisionan plumas, hojas que solapan y presan cantos: amor por la poesía. Eusebio Ruvalcaba, en el prólogo a *Memorialia del sol* (2002), de EGRA, asienta: “Un libro es el principio de una amistad, una amistad en tránsito y la reafirmación de otra”.

Visitar a Enrique durante la pandemia era una locura; después de todo el contagio literario estaba consumado. Sólo acudí a dejarle un ejemplar de mi libro, lo puse en un sobre manila, que le entregué al vigilante con una nota. Miré hacia arriba y alcancé a ver, tras el ventanal de su departamento, su sillón azul en el que se sentaba a platicar, mientras yo contemplaba desde aquella altura follajes, pájaros, la glorieta con su fuente. Cómo saber que sería la última vez. Un libro de poemas prometido y con dedicatoria a vuelapluma, palabras que se alejan con el dolor de su partida. Tampoco sé si alcanzó a leerlo, pero se lo debo a él, a su entrañable amistad.

Tropos infinito

Aunque fueron escasos los estudios hasta principios del presente siglo, la crítica sobre la obra gonzalorrojeana, cada vez con mayor fortuna, se ha ido profundizando, desde distintos puntos cardinales. Tanto en ámbitos académicos como independientes, desde procesos autogestivos o más institucionales. Las líneas de trabajo que más me interesan son: el erotismo en su obra; el papel que tuvo el poeticismo en las vanguardias latinoamericanas; los diferentes estilos a los que recurre su vasta poética, así como la importancia de la generación literaria a la que pertenece.

Su generación se enmarca desde el emblemático año de mil novecientos veintiocho, en el que nacen otras plumas sin las cuales no es posible trazar el mapa de la literatura mexicana del siglo veinte, como Jorge Ibargüengoitia (†1983), Inés Arredondo (†1983), Enriqueta Ochoa (†2008), Carlos Fuentes (†2011), Norma Bazúa (†2011), Raúl Renán (†2017), Amparo Dávila († 2020), Gonzalo Martré y Luisa Josefina Hernández (ambos aún vivos). Dramaturgia, ensayo, poesía y narrativa acrisolan un *corpus* de temas y estilos que componen, en buena medida, la exacta multiplicidad, reveladora por resuelta —“oh

leves leves disidencias leves”, versa en su poema “Reunión” la uruguaya Ida Vitale— condición actual de nuestras letras, tal cual prospectara como cualidades Italo Calvino en sus *Seis propuestas para el próximo milenio* (1998).

Dichos escritores crearon obras que han roto paradigmas y sobre todo, prejuicios sociales alentados por el régimen autoritario que engendró una literatura nacional incólume y ceremoniosa. El erotismo, por poner un ejemplar caso, resulta, más que un asidero, un modo de liberación que atraviesa estas voces. Los usos como el regreso al mito o la experimentación, serían otros contrapuntos para quebrar el engranaje canónico de la “impecable” tradición que resguardan los custodios de la lengua española. Basta leer la primera obra póstuma publicada de Enrique González Rojo Arthur, por parte del Fondo de Cultura Económica, *Los colmillos del dragón*, cuyo autor afirma en su antesala: “Pertenece a un género deliberadamente híbrido. Yo le llamo *novelma*”, para corroborar, sin duda, que su voluntad autogestiva a EGRA le permitió llevar la batuta de esta orquesta generacional.

En cuanto a la forma, EGRA da diversos testimonios, como éste que dio, si mal no recuerdo, en una presentación de la Feria del Libro de Minería: “He cultivado la versificación libre; es decir, aquella en que los versos no se someten a las reglas de la métrica tradicional ni a la rima, sino que fluyen espontáneamente sin someterse a cánones establecidos. Además, he desarrollado la versificación regular y la irregular”. Sobre la versificación regular, él la define como un “estilo tradicional”; en cuanto a la irregular, explica que no todos sus versos responden a la misma medida, sino que se conjugan endecasílabos, eneasílabos, heptasílabos, etcétera.

En una visita que hice a Enrique, con el propósito de preparar una ponencia sobre el erotismo en su poesía —que presenté en el encuentro “De tu piel al paraíso”, organizado por estudiantes de la Universidad Veracruzana, en Xalapa— se dio ese intercambio de ideas que se transformaban en plenas enseñanzas. No te platicaba, por ejemplo, de Tablada como lo haría el docente universitario, como dato histórico, sino desde quien lo había tratado en persona. Era un patrimonio viviente, con anécdotas reveladoras. Salías de su departamento con la sensación de llevarte un legado insustituible que debía ser protegido. Partía siempre de preguntas. Aquella didáctica tarde fue: ¿Cómo se gesta el erotismo sino en la herejía?

La herejía constituye una práctica heterodoxa: un *para sí* característico de la poesía de EGRA. Racional en sus medios, antimonumental en sus fines y sin solemnidades, donde también está presente el humor: “El humorismo desacraliza las conductas de los hombres serios y se vienen abajo los más altos monumentos”. Su obra se encuentra permeada por el buen humor, “arma letal

contra la simulación y la hipocresía”, la broma, la ironía, el sarcasmo como formas de (des)enmascarar la angustia, la desesperación, el desasosiego y hasta la ternura en su más hondo padecer. Nos aconseja:

¿Dices que vas a intentar la narración erótica? –murmura la amante entre las volutas de humo del cigarrillo *post festum*. Y añade: dada tu tendencia a la eyaculación precoz, creo que triunfarás en tu empeño si te esfuerzas no en hacer novelas o cuentos, sino sólo minicuentos, cariño.

Lo erótico en EGRA está más presente que lo propiamente sensual o sexual, puesto que escribe una poesía vívida y al mismo tiempo sugerente. En su tropos infinito, es más lo que oculta que lo que dice, ahí está su potencia, en el goce de los sentidos sin ser necesariamente explícito, incluso tiene predilección por acudir a los arquetipos universales para penetrar en lo profano y viceversa, de tal forma que el significante se prolonga en el significado.

En 1979, Enrique pensaba que el erotismo, interpretado de manera liberal, “tiene en sí mismo un contenido político. El amor en todas sus manifestaciones, desde el espiritual hasta el físico”. Treinta años después, expresó:

Creo que podría señalar que lo más característico, porque aún no he pensado qué sería lo más importante, de mi producción poética, ha sido una combinación entre la poesía erótica y la poesía política. Lo he hecho de este modo porque no sólo me interesan esos subgéneros por separado, sino su combinación.

De acuerdo a su concepción del erotismo, ¿podríamos definirlo como aquello que se encuentra libre de prejuicios sociales, así como de las presiones que existen en su entorno? Efectivamente, dijo EGRA: “pienso que es lo que está contra los convencionalismos, que perturban la manera espontánea en que se relaciona la pareja”. Como parte de la colección de carteles de poesía “Elogio al oficio”, en la UAM Azcapotzalco, en 2014 seleccionamos un poema de Enrique en este mismo tenor: “En un hotel”, donde los personajes míticos adquieren una dimensión cotidiana, mientras que en lo cotidiano irrumpe a su vez lo maravilloso:

En un hotel de mala muerte
puede ocurrir un milagro
puede un poeta un gran poeta
tomar a Beatriz del taller
pagar una módica suma por

un cuarto subir los escalones
respirar muy hondo y entrar al cielo.

De manera breve, he mencionado estos amarres que conforman en la obra gonzalorrojeana su tropos infinito. Sin embargo, vale la pena hacer un recuento desde otras facetas y disciplinas.

Imaginado Ecatepec

Dicho a manera de pregunta sociológica: ¿La irrupción de EGRA ha permeando la vida cultural de las comunidades? Así como fue maestro, filósofo, pensador político, divulgador de otras poéticas al margen del canon —como la del michoacano Ramón Martínez Ocaranza (1915-1982) o la sinaloense Norma Bazúa (1928-2011)—, luchador social y activista; en este mismo sentido, habría que indagar en la recepción y alcances que puede tener su importante legado. Es una preocupación que EGRA mismo comparte desde 1953 en su texto “Misión de un escritor contemporáneo”, respecto a la función que debe tener el arte en general y el poeticismo en particular:

Para que un gran creador llegue a tener resonancia popular se requiere; primero, una aguda reflexión del que escribe antes de escoger los métodos que le servirán para comunicar su mensaje al pueblo. Segundo un promover, con el mayor entusiasmo, la educación de las clases populares para hacerles asequibles determinadas obras. Estas palabras parecen lugares comunes, pero su contenido es tan importante, que hay que repetir las sin descanso, desentrañando cuidadosamente su significación.

Es en los creadores, por tanto, donde encuentra forma y sustancia una comunidad, en principio imaginada, pero vasta en territorio y manifestaciones, incluyendo por supuesto las estéticas, donde el ideario cultural encuentra su consecuencia ética y compromiso social frente a las desigualdades e injusticias. Pero también, ahí donde no han surgido condiciones para que la creación logre su pleno desarrollo, hay que extender este *imaginado* colectivo a los potenciales creadores, es decir, a los futuros escritores. En este sentido, el caso de Ecatepec y su relación con Enrique González Rojo Arthur, resulta paradigmático. Lo abordaré desde una perspectiva testimonial.

Llegué al ayuntamiento ecatepense (término acuñado desde el poder), ignorando el entramado político que ahí se disputaba, hasta que vi confeccionado un primer bosquejo de proyecto cultural, con sus diagnósticos, objetivos, impacto social, etcétera. Aspectos que un sociólogo debe tomar en cuenta

para la gestión cultural. Me llevó ocho meses de 2006. Hice viajes rutinarios en sentido contrario a los miles de trabajadores que se desplazan de la periferia al centro de la megalópolis mexicana. Retrato de la desigualdad, es en la capital del país donde hay empleo, escuelas de educación superior, servicios especializados de salud, infraestructura cultural como teatros y museos, a la par de la especulación inmobiliaria que todo lo devora. De Indios Verdes a San Cristóbal Centro, se atraviesa un tramo de la carretera México-Pachuca, en el que el paisaje natural de la Sierra de Guadalupe se debate con las casas obreras que van avanzando en empinados terrenos.

Antes, desde 2004, había estado en municipios indígenas de Oaxaca, con iniciativas de bibliotecas comunitarias. Un amigo de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, que sabía de esta labor, fue quien me invitó a Ecatepec, que era una realidad devastadora en otros aspectos, esto es: el tercer municipio más habitado del país (en ese entonces era primero), con una pobreza urbana en creciente estado de violencia social y un alto nivel de industrialización; administraciones del PRI que se perpetuaban en el poder, utilizando ciudadanos como clientela electoral; escasos y deteriorados espacios con vocación cultural; una comunidad artística condenada a la precariedad; identidades barriales y pueblos originarios invisibilizados, entre calles sin pavimentar, atroces y numerosos feminicidios, asaltos cotidianos en el transporte público y una juventud arrancada por el crimen organizado, entre otros graves problemas. ¡Ay, doloroso Ecatepec, con sus ondas misteriosas!

Terminé por dejar casi todo en la Ciudad de México: suéteres, libros, estudios pendientes, comodidades, querencias. La serpiente me puso en otra piel. El cabildo de Ecatepec destinó millones de pesos para rehabilitar las bibliotecas públicas, como no había sucedido en ninguna otra administración. Esto me puso muy contento, porque después del arduo trabajo de planeación, vinieron las expectativas presupuestales a la Dirección de Educación, a la cual entré como Subcoordinador de Bibliotecas hasta principios de 2007. El presidente local, José Luis Gutiérrez Cureño, llegó bajo la inercia popular de Andrés Manuel López Obrador y era inédito que en este municipio gobernara la izquierda partidista. Con Enrique Peña Nieto como gobernador en el Estado de México y Felipe Calderón en el ejecutivo federal, la situación no era nada sencilla, más bien desoladora. Había que hacer cultura a contrapelo, nada que perder excepto la cordura.

En este contexto, la iniciativa de los premios municipales de literatura se había quedado en el tintero. Hasta que, a finales de 2007, interesado en la Feria del Libro que estábamos por montar en la explanada, mientras trabajaba con el acervo, actualmente encajonado, de la biblioteca José María Morelos

y Pavón, llegó un mensaje del munícipe, preguntando sobre las actividades complementarias que teníamos en mente. Un funcionario raramente preocupado por el desempeño cultural de su administración. No dudé en insistir la pertinencia del certamen y con su visto bueno y un presupuesto de 270 mil pesos (nimio en comparación con montos de otros premios), sentí que ya estábamos del otro lado. Pero quedaba por delante una ardua tarea.

El discurso del poder local, que emanaba del sufragio popular, fue persuadido ante la demanda histórica de la comunidad para implementar una política cultural inexistente hasta ese momento, en el que imaginaba a Ecatepec como una “Ciudad Lectora”, al menos ese era el eslogan, la cual hiciera contrapeso a los alarmantes niveles de violencia social. En ese sentido, el crítico Ángel Rama, en su libro *La Ciudad Letrada*, escribe que hay que ir con cautela ante “esa ciudad central que es posible soñar desde la periferia merced a la excitación promovida por las letras y las imágenes”. Sobre todo, si esta concepción enaltece una vida nacional a partir del dominio capitalino. Fue precisamente lo que se reprodujo en decisiones palaciegas, que no empoderaron a los creadores y promotores comunitarios y por contrario, nombraron a funcionarios con dudosa trayectoria en el gobierno del entonces Distrito Federal.

Hicimos nuestra, sin embargo, una excepción contrapuesta a esta preocupante prerrogativa. En un principio, aparte de Enrique González Rojo Arthur, pensamos en Max Rojas (1949-2015), poeta de humeante y prolongado aullido, vecino de Iztapalapa, a quien poco después le publicamos *Prosecución de los naufragios* (2009) dentro del Programa de Apoyo Editorial y Fomento a la Lectura, para que los premios llevaran su nombre. Sin embargo, entre los motivos para decidirnos por Enrique, más que por su estirpe literaria, estaba una cuestión metafísica: homenajear a un poeta octogenario, lo cual implicaba que, a la manera velardiana, el ocho acostado gestara un infinito para el porvenir de las letras ecatepecas. Símbolo danzante, dibujando sus horizontes desde el Cerro del *Ehecatl*.

Se empezó a articular en poco tiempo, en gran medida por este tipo de iniciativas, un movimiento cultural sin precedentes en Ecatepec. Sólo por mencionar algunos actores involucrados: en el Café El Juglar, de Santa Clara Coatitla, se reunía el colectivo La Deslealtad, donde Daro Soberanes y Rafael Tomé Zamora impartían poesía y lectura en voz alta. En el frente grafiero, el colectivo Huarache hacía lo propio, Celso Martell “Patarrajada” no pocas veces integró la poesía en sus pintas callejeras. En Jardines de Morelos, el Círculo del Viento y Café Insomnia, de la mano de Octavio Urbina y Dulce Cabrera, organizaban periódicamente tertulias y presentaciones de revistas literarias. En estos lugares fue donde instalamos los primeros Libro-clubes.

Fue cuando Enrique González Rojo Arthur vino por primera vez a Ecatepec. En el anuncio de los premios, también habíamos dado la noticia de que un Libro-club llevaría su nombre. El colectivo A.P.I.E, timoneado por el escultor Eduardo Domínguez, ocupó El Semillero, corredor en San Cristóbal Centro al que acudían no sólo artistas plásticos (aparte de la veintena de promotores defechos que habían sido contratados por el gobierno local, gracias al programa de fomento a la lectura que implementé), sino también teatreros, músicos, bailarines, narradoras en voz alta, artesanos, etcétera. El Semillero recibió al maestro para su banderazo de salida.

Vino acompañado de Alicia Torres, su compañera de vida y profesora de Derecho en la UAM Azcapotzalco. Pasamos por ellos en una camioneta del ayuntamiento. En el camino conversamos sobre la metáfora poética. Cómo para Ortega y Gasset es tabú, mientras que para Octavio Paz, revelación. Para Enrique, en cambio, si mi aproximación no es errada, el hombre crea por medio del trabajo, entonces la metáfora es esencialmente fabricante, se conquista como realización personal, pero sólo adquiere trascendencia en lo colectivo, ahí radica su *dimensión imaginaria*. Entonces le pregunté: ¿La emancipación humana es una metáfora? “Tanto como la cárcel”, me respondió, “depende si la ves como un paraíso o un infierno, entrar al cielo o salir del laberinto”.

Mientras salíamos de la Ciudad de México, ambos platicaban de algunos viajes que hicieron al lago Pátzcuaro con Martínez Ocaranza, uno de sus dos grandes maestros —el otro fue José Revueltas—. EGRA subrayó cómo el marxismo está presente en el autor de “Elegía de los triángulos”, pero no en la doctrina, sino en el tratamiento mitológico que hace del mundo purépecha. Enrique en su momento hizo lo propio con el imaginario nahuatl. Cuando llegábamos a San Cristóbal, le dije que en Ecatepec hay una carga mítica muy fuerte, que se tendría que hacer algo parecido con la poesía que nazca de estos lugares. Ojalá que sí, respondió: «que el premio literario permita saber si hay poetas que están realizando este valioso intento”.

La tarde era soleada en el corazón de Ecatepec. La bandera nacional ondeaba en el axial de la explanada. En trazo áurico, el Cerro del Viento se asomaba por encima de los edificios conurbados de la colonia Tierra Blanca. “Aquí cerca, poeta, uno comienza a subir hasta el cerro por el barrio de El Calvario”, le explicó un muralista del A.P.I.E. Lo condujimos al corredor. Como testigos, de un lado y en hilera, unos ahuehuetes todavía vivos, sembrados en lo que había sido un arroyo. Del otro, la pared con murales de evocación precuahtémica, pintados por el colectivo. Y en medio: El Semillero, ruina circular de unos 4 metros de diámetro, donde se hallaba el librero metálico y un acervo de 300

títulos, cual estatua “acariciada como a una hermana infinita” –el verso es de Xavier Villaurrutia–, del Libro-club Enrique González Rojo Arthur.

Simbólico para una ciudad letradamente invisible, nuestro quijote Enrique, pluma en mano, hizo cuatro incursiones a Ecatepec: ese momento fundacional del “ombbligo libresco” en El Semillero, antes descrito. El día que presentó su libro *Poeta en la ventana*, editado en el marco de su homenaje, durante el Festival de la Lectura del municipio. La tercera ocasión que vino, un 16 de mayo de 2009, en lo que fueran las inmediaciones del lago de Texcoco, fue para inaugurar la biblioteca pública, única en el país que lleva su nombre, en el fraccionamiento Las Américas. Finalmente, el domingo 7 de marzo de 2021, arribaron a la misma biblioteca –porque “Para ser poeta...”–, algunas de las flores que velaron su cuerpo.

Bibliografía consultada

- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Barcelona: Siruela, 1998, 159 pp.
- Lizalde, Eduardo. *Autobiografía de un fracaso: el poeticismo*. México: Martín Casillas Editores-INBA, 1981, 118 pp.
- González Rojo Arthur, Enrique. *Apolo musageta*. México: UAM, 1989. 224 pp.
- _____. *Los colmillos del dragón*. México: FCE, 2021, 228 pp.
- _____. *Criaturas de la tinta alada*. Sinaloa, México: ISC, 2012. 106 pp.
- _____. *Poeta en la ventana*. México: Verso Destierro-FONCA y Ayuntamiento de Ecatepec de Morelos, 2008, 62 pp.
- _____. *Memorialia del sol*. México: Arlequín Ediciones, 2002, 134 pp.
- _____. *El viento me pertenece un poco*. México: Tianguis de Libros para Leer en Libertad, 2010, 117 pp.
- _____. *Salir del laberinto / Empédocles*. México: UAM, 2016, 262 pp.
- _____. *En marcha hacia la concreción. En torno a una filosofía del infinito*. México: UACM, 2007, 621 pp.
- _____. *Manifiesto autogestionario*. En: <www.enriquegonzalezrojo.com>.
- _____. *Anatomía del puño. Estampas de una gramática iracunda*. México: Cisnegro, 2020, 242 pp.
- Rama, Ángel. *La Ciudad Letrada*. Chile: Tajamar Ediciones, 2004, 195 pp.
- Rémura, Adriano. “Huidobro versus González Rojo Arthur”. México: *Verso Destierro* (Dossier: Existencia), número 1, 15 p.
- Rojas, Max. *Cuerpos IV: Prosecución de los naufragios*. México: Trece Letras, Ayuntamiento de Ecatepec y AEMAC, 2009, 140 pp.
- Villaurrutia, Xavier. *15 poemas*. México: UNAM, Material de Lectura, 1986, 31 pp.
- Vitale, Ida. *Oidor andante*. México: Premiá, 1982, 69 pp.

Anatomía del puño. Para leer a Enrique González Rojo Arthur

ANDRÉS CISNEGRO | ESCRITOR Y EDITOR

Resumen

Creador de conjeturas, Enrique González Rojo Arthur fue un poeta generador de modelos híbridos. Un poeta que tomó a la filosofía y a la poesía como las madres de su escritura. Viajero en el tiempo, fue un generador de perpetuas posibilidades. El poema, para González Rojo Arthur, es una conjetura palpable de lo posible. Su cerebro es el puño de su imaginación y la palabra poética el augurio de lo posible dentro de una “lógica poética”. Aquí, un breve sumario de esa ardua tarea que EGRA emprendió a lo largo de toda su vida literaria.

Abstract

Creator of conjectures, Enrique González Rojo Arthur was a poet who generated hybrid models. A poet who took philosophy and poetry as the mothers of his writing. A time traveler, he was a generator of perpetual possibilities. The poem, for González Rojo Arthur, is a palpable conjecture of the possible. His brain is the fist of his imagination and the poetic word the omen of the possible within a “poetic logic”. Here, a brief summary of that arduous task that EGRA undertook throughout its literary life.

Palabras clave: Enrique González Rojo Arthur, lógica poética, poesía y filosofía, mitos poéticos.

Keywords: Enrique González Rojo Arthur, poetic logic, poetry and philosophy, poetic myths.

Para citar este artículo: Cisnegro, Andrés, "Anatomía del puño. Para leer a Enrique González Rojo Arthur", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 56, semestre I, enero-junio de 2021, UAM Azcapotzalco, pp. 179-191.

Enrique González Rojo Arthur fue un artista meticuloso, un filósofo singular. Un poeta metódico. Un labrador de cavernas, con su laboratorio, que experimenta con la nada, configurándose con prototipos de ejecución: interrogantes que se responden materialmente en un lenguaje que busca desentrañar el devenir del poema en su conjetura palpable.

Leer a González Rojo Arthur es una labor que implica una vida, pero también un método, porque abarca todos los géneros y así mismo, es un generador de nuevos modos híbridos de volver al origen de los géneros. Es en ese sentido, un filósofo que ocupa la filosofía y la poesía como las madres de la escritura literaria y científica. De ahí que podemos adentrarnos no sólo en sus poemas épicos que reestructuran los mitos desde una perspectiva materialista, sino que podemos asistir también a presenciar sus novelemas y cuentemas, que abren ese trecho donde contar y cantar son uno mismo.

En González Rojo, la conjetura es un dispositivo para analizar el objeto. Y la disección de los elementos un análisis profundo de los procesos. Así, el diseño de la semilla, de la escama, la metáfora, es su estudio esencial, donde conforma un entramado que le permite tocar las cosas y hacerlas aparecer, configurarlas, literalmente, en imagen viva, en una escena que vincula todo y puede sentir la materia de la palabra, de manera física, la vibración que nos lleva a un estado. Es ahí donde dedica un tomo al análisis de la sugestión y sus elementos para configurar la sensación de estar en una realidad, y cómo ésta es ocupada para la conducción de la masa, tanto la personal como la social. *Hacia una crítica de la sugestión*, 2002, es el título. Una sociedad es sugestionada para que puede imaginarse en un mismo cubo. Es así, que uno de los principios de Enrique es buscar el camino hacia la desenajenación, el desprendimiento de la representación del control central.

El poeta de *Para deletrear el infinito*, que fue su primer odisea, al tratar de desmembrar cada uno de sus poemas, en libros, ha deshebrado su obra para conocerse a sí mismo y en ese proceso de autoconocimiento, primer acto de autogestión, al ocuparse de sí, al mismo tiempo es científico y sujeto de estudio. Desde muy temprana edad pudo entonces esclarecer las tres pistas, o lentes, con los cuales iría anotando el fenómeno de existir y sus posibles trinche-

ras ante el desastre del poder y la injusticia: tres binoculares o microscopios para entrar en materia. La filosofía, la política y la poesía. Para sus lectores habituales esto no es ninguna novedad. Con esa triple dimensión conduce las potencias para movilizar los esquemas de sujeción social hacia un desplazamiento de las comunidades autoconscientes, tema que aborda con detalle en el *Manifiesto autogestionario* (Brigada para leer en libertad, 2016), donde expone con claridad el concepto de Células Sin Partido, y representa un ángulo práctico para significar *el flujo particular* hacia un *flujo general* que no es sino un breve movimiento a lo largo de los siglos hacia la liberación del conocimiento como motor del descubrimiento, y contravenir el *leivmotiv* del sistema capitalista de la conquista.

Por supuesto el soporte teórico del tal aparato está sintetizado en su libro *mágnium*, *En marcha hacia la concreción. En torno a una filosofía del infinito* (UACM, 2007), en el cual expone de manera argumentativa el soporte para pensar posible una emancipación de las clases dominadas, sin caer en idealismos, sino con el ejercicio de esa visión escéptica y lúdica que le caracteriza, y donde incluye a la *clase intelectual* como una de sus aportaciones esenciales en la dinámica de la lucha de clases.

González Rojo Arthur abrió su página web, <http://enriquegonzalezrojo.com/>, cuando la promoción de escritores nacidos en los 70 y 80 discutían si era viable o no subir los textos, o si sería con cobro o sin cobro, o cómo se dinamizaría el mercado a través de los medios virtuales. Allá por 2005, el poeta de *Dimensión imaginaria*, ya tenía listo su portal de manera gratuita para consultar su obra escrita hasta entonces y toda la que ha ido escribiendo.

Realmente es ese portal un puente para entrar en la dimensión de un creador con todas sus letras, y que ha trazado un mapa para poder leerlo. En ese umbral, ensayos, entrevistas, semblanzas, nos guían para acercarnos a su obra, a parte, por supuesto, de su obra misma. Me parece es también una acción que hace del espacio virtual un terreno que potencia la creación de nuevas ideas de comunidad, y que significa contundentemente al ser como una comunidad en sí mismo. Es así, González Rojo Arthur, también una tribu que a través de él, aparece.

Hay en la práctica de González Rojo, una sofisticación, una *imáquina* que genera perpetuas posibilidades, siempre en juego, en el proceso de autodestrucción mayéutica, y al mismo tiempo, la edificación de la ova negra de la nada, donde, entre el diseño y el análisis, se genera un soporte para el flujo de múltiples significados y sus variables, continuamente en un fuego cruzado. Dialéctica práctica que asume el embate de las transformaciones. Un viajero

en el tiempo. Este invento tan cruel y dulce que es el lenguaje para cruzar los lindes del silencio, en el silencio mismo, y construir un espacio donde se abren límenes en diferentes dimensiones de la realidad.

En ese soporte se contiene lo que en su momento trabajó con la denominación de *lógica poética*, y que fue base para analizar el movimiento poeticista, con fundamento en la creación de la metáfora como eje del desplazamiento del poema. En *Reflexiones sobre la poesía (ayer y hoy)* (El Aduanero, Verso Destierro, 2007), hace síntesis de aquel mamotreto, así llamado por la extensión y pretensión que tenía de demostrar la postura irrevocable de aquel “ambicioso movimiento juvenil”, en un gran tomo de más de seiscientas páginas, y que terminó inmolando al fuego, para que de sus cenizas, de manera contundente, presentará el sumo de aquel trabajo incesante, en base a auto refutaciones y un análisis auto crítico, que como ya lo formulaba en su famoso poema *Oda a la goma de borrar*, es la fuente principal para destruir o cuestionar con preguntas las propias creaciones.

Hay en esa práctica la necesidad de ser todos los protagonistas de la historia, y es así como detona la ardua tarea de reescribir las mitologías griegas, latinas, nahuas, hispanas, y también, las indoeuropeas, y hace de ese viaje, un necesario proceso para desmitificar el origen de nuestras aprehensiones. El desglose filosófico, por cada una de esta reescrituras analíticas, hace los procesos mitológicos, una carcasa transparente para la auto desmitificación que termina siendo también el hito, donde la metáfora se convierte en una herramienta para desarmar bombas de tiempo. Para González Rojo es la cámara de las transformaciones, ese espacio, en donde algo está por arder, y al mismo tiempo, distendido, crepita en la oscuridad y es el *Demiurgo del caos* (uno de sus poemas más contundentes), que labra el cráneo del corazón de un puño.

El puño pareciera ser una de sus unidades mínimas de significado. Un punto y parte, un punto y seguido. A veces, incluso una coma. Lo poético del puño en una marcha, como un corazón en un río de corazones. El puño como un cerebro crepitante que se sostiene de sí mismo. El cráneo como una linterna enceguedida, fundida al sonido de la luz. El puño como una palma que se ondula hacia dentro, una *esphira* en el movimiento de las manos, la práctica. La función vectorial, la energía ejercida, el impulso, la impronta, que deja la mueca para tornarse legible. El puño como el mar que va y viene. Las deltas y luego el mar mismo. El latido del corazón. La cresta y la cuenca. No sólo la roca o el faro, sino la bola de cristal donde se esclarece el miedo y el deseo. El punto de partida de las acciones.

Hay en el *puño* un devenir, que emparenta con el *puñal* que aparece en la poética de Enrique González Martínez, siempre en la mesa, brillando. O el

puñado de Enrique González Rojo, el Contemporáneo, como un saco de diamantes. En el caso de Enrique, el poeticista, es como una semilla, que tarde que pronto abre, y se convierte en árbol.

Cada uno de los puños es bóveda, sostén, liberación, sujeto, caverna, aprensión, unidad, resistencia, punta de lanza, ható de los propios devenires, porque la postura de González Rojo Arthur ha sido la escisión y desde cada uno de los grupos en los que ha militado (fuera el Partido Comunista, la Liga Espartaco y otros emprendimientos), ha aprendido a soltar, a dar el salto en el momento oportuno cuando esa unidad se hace del poder y la ejerce desde un pódium. Es sabido que ha rechazado el reconocimiento de partidos políticos, de camarillas, grupúsculos y que ha mantenido una búsqueda continua hacia la unidad de su ejercicio.

Es desde el exilio, propio o aplicado, que ha podido conformar este mundo reunido en su mano como un racimo de globos. Delta que toca el mar del cielo, y que da palabra a un río que se sabe distinto al traducirse, al revolcarse. Cada trago es tan distinto, y sin embargo, podemos guardarlo bajo un mismo nombre.

Dialogante, habla con su padre y su abuelo, con un puñado de polvo entre las manos. Y a puñetazos moldea las curvas de un útero que trata de aprensarnos en la boca de Apolo. Milagro laico es la resistencia, y más aún, la fricción perfecta que aprende a cincelar la forma inversa de la forma. La edificación de las revelaciones.

*

Imaginemos que se cae la red virtual y nos queda solamente una somera red de libros, sobrevivientes al diluvio. Si fuera esta una guía sobre el gran viaje de Enrique, a través de la poesía, a lo largo de estos noventa años de vida, podríamos leerla del siguiente modo:

Por principio, sus más recientes creaciones estriban entre el novelema, el poema largo y los haikús. “Si el *cuente*ma es el procesamiento poemático de una anécdota, la *novelema* es el tratamiento poético de una larga historia imaginativa”, refiere el autor sobre estos neo-géneros en su página. El poema largo más reciente data de 2018, y es un *Poema filosófico* dividido en cuatro partes, y aunque publicado de manera virtual, se encuentra en constante transformación, quizá al modo de *Hojas de hierba*, de Walt Whitman.

En *Francesca da Rímini*, 2017, novelema basado en *La Divina Comedia* de Dante, ha contado con la dupla escritural de Alicia Torres, al igual que en *Secretos de la selva Lacandona*, 2016; *Empédocles*, 2016; *La cueva de Montesinos*

(en torno a un capítulo del segundo tomo del *Don Quijote*), 2016; *Sublevaciones en el cielo y en la tierra* (que aborda la confortación entre ángeles y demonios), 2015; *Abelardo y Eloísa*, 2014 y *Lisístrata*, 2014, que fue formidablemente montado por Cecilia de León y Ausencio Cruz Saravia.

También podemos encontrar constantes diálogos con camaradas de letras y filosofía, entre los que destacan Arturo González Cosío, a quien hace homenaje en *Veinte haikus heterodoxos*, 2015, y Ramón Martínez Ocaranza, a quien incluye en una de sus elegías, punto y aparte, de los ensayos que dedica a su obra y memoria.

Peter el Rojo y su Informe para una Academia, 2017 está basada en el famoso cuento de Franz Kafka. En 2016 también publica un libro muy representativo, pensado al modo de una ópera, *Salir del laberinto*, que alude al dédalo de Ariadna y Teseo. Otra pieza fundamental reciente, y que deslumbra por su delicadeza simbólica es *Los colmillos del dragón*, que fue editada también de modo ilustrado, y que gira en torno a la estirpe de Tebas, “que va de Cadmo a Antígona, pasando por Edipo” y la maldición a la estirpe de Lábdaco.

De su militancia para enfrentar el maltrato animal, deriva *Animales*, 2013, y *Tauromaquia*, del mismo año. Otro tema universal que González Rojo retoma continuamente, desde diferentes ángulos, es el amor, la mujer y las mecánicas en que se hilan los sexos opuestos, intrínsecos y complementarios, a partir de las clases, contextos sociales y la incubación del deseo. De ello surgen libros como *Del amor y sus formas*, 2013; *Seis décimas mayores sobre el rostro de una mujer*, 2013; *Mujeres*, 2012 y *Orfeo y la conspiración del amor*, 2011, libro en el que empieza a brotar de manera más evidente la tendencia a profundizar los temas y épocas desde su sino mítico. Otro título dedicado al amor es *Venus en el laberinto*, 2005, donde lo galáctico del cuerpo se hace presente en explosiones de súper nova y otro tipo de orgasmos.

En otras materias, *Cuatro elegías*, 2013, es un libro conformado por distintos tiempos y convenciones, que cantan y lamentan desde lo polifónico, y que mantienen un diálogo similar al de *Joyas y Gerifaltes*, 2013, donde al modo dialéctico de un tablero de ajedrez, se conforma la antítesis del discurso poético. Quizá sea el choque de la posmodernidad con su sobrecarga informática fuente de una serie de tensores literarios que motivan al poeta y filósofo a indagar en la fragmentación y aislamiento de las partes del todo social, y como reflejo tenemos su *Antología virtual de mini ficción mexicana*, 2013, e *Incomunicación*, 2012, donde procura esclarecer lúdicamente los esquemas de desinformación sistematizada.

Entre 2007 y 2010, González Rojo Arthur, hace una serie de libros que a modo de auto retrato delimitan una poética de la acción, una perspectiva en

diálogo con su entorno, para incitar, o provocar incluso, al movimiento y el análisis de los componentes de una obra y su praxis. Es quizá la conformación de aquella *gramática iracunda* que venía acuñando desde *Para deletrear el infinito*, pero que es en estos tomos donde haya el mejor modo, o un momento más claro, maduro, para expresar con maestría el alcance de su trabajo a lo largo de las décadas. En ese marco tenemos *Trincheras*, 2010, libro donde se incluye *Demiurgo del caos. Casa adentro. Amores, odios y otras confidencias*, 2008, y *Poeta en la ventana*, 2007, que es un díptico que se publicó en el marco de la creación del Premio Nacional de Poesía Enrique González Rojo Arthur, en Ciudad Ecatepec, bajo el empuje de las comunidades bibliófilas, que fundaron también la biblioteca con el nombre del poeta, y que puede leerse como una época dorada dentro de la cultura de esta localidad.

Dos textos guía para leer este período son los ensayos “Perplejidad y asombro desde las trincheras”, de Cynthia Pech y “De la torre a las trincheras”, de Hortensia Carrasco, así como los textos leídos en el homenaje por sus ochenta años en el Palacio de Bellas Artes, al igual que el acercamiento de Adriano Ré-mura tanto a *Reflexiones sobre la poesía* y al *poeticismo* en la revista *Tema y variaciones*, de la UAM. Al igual que las lecturas de Daro Soberanes y Arturo Alvar Gómez Xelhuantzi.

Los rumores de la guadaña, 2010, es un poema dedicado a la muerte de su primogénito, el violinista Enrique González Phillips, en el cual, al modo de *Apolo Musageta*, 1989, cursa el vínculo con su linaje a través de los símbolos personales, a través de la ternura, hacia el futuro, con *los rumores*, y con la tradición y el diálogo, con el *apolo*, hacia su padre y su abuelo. De algún modo son así, la vida y la muerte, las musas que guían al poeta a través de un proceso de aceptación y transformación.

En su *Galería de cuadros inexistentes*, 2008, no podemos evitar pensar en su relación con un libro admirado profundamente por Enrique, que es *Varo entre remedios caseros* (IPN, 2003), de Norma Bazúa, donde en el texto con el que presenta a la poeta, atisba la conexión intrínseca entre pintura y poesía, y de donde nacen relaciones asombrosas, al ver que la sinaloense creaba otros cuadros, insospechados, a partir de los propios cuadros de la pintora surrealista. Es de ese modo, que González Rojo Arthur hace una exposición personal con el gusto y fineza de su pincel y la consistencia de sus metáforas. Cabe acotar que tanto Bazúa como Enrique son miembros de la *Generación del 28*, que constituye uno de los ejes de relectura del siglo xx, con los que puede analizarse el proceso de transición política que ha vivido México recientemente, a partir de diez diversas posturas literarias y políticas por miembros de esta *generación*. Gonzalo Martré, Enriqueta Ochoa, Carlos Fuentes, Luisa Josefina

Hernández, Raúl Renán, Amparo Dávila, Jorge Ibargüengoitia, Inés Arredondo, además de Enrique y Norma Bazúa. Cada una de estas voces, desde diferentes posturas políticas, clases sociales y contextos de desarrollo, fincan su obra a la par del nacimiento del PRI, hasta su derrota en el 2018. De igual modo que 1928 es el año en que aparece la revista *Contemporáneos* y se suscitan inúmeros cambios, que abordo con más detenimiento en un ensayo dedicado especialmente al tema.

Curiosidades, definiciones y desvaríos, 2007, es una especie de glosario que da entrada a lo que será su aventura de trenzar su poética ante el desgarrar de lo que era y de lo que es. Es una postura, donde desde la experiencia, juega con los asegunes y verdades a medias. Hay mucha claridad en el concepto, el precepto y la vinculación con la propuesta filosófica. Éste es un lúcido discurso sobre los nuevos tiempos.

La comedia urbana, 2005, es como su nombre lo dice, una alegoría a Balzac, pero ubicada en México en pleno siglo XXI, quizá con semejanzas insondables al siglo XIX, cosa que no se da sólo con la sociedad francesa, sino con la calca decimonónica de nuestra nación, entre dimes y diretes de los bandos constitucionalistas de la nueva sociedad. La urbe como una célula cosmopolita que es a la vez expresión de identidad y desfiguración de la misma para diluir el rostro bajo una misma piedra pulida.

Por su parte *Viejos*, 2002, es un acto de ternura ante la tercera edad asumida, y a la cual se entrega como un joven al enigma de la vida. Uno de sus libros más conmovedores. *El primer burlador y otros don Juanes*, 1997-2001, es en esta secuencia, quizá, una charla con el deseo y sus figuras de poder, tanto en lo femenino como en lo masculino, eso que hace la conquista y cúpula una red orgiástica de consecuciones en la escalera del vacío, como una fractura sobrepuesta que es necesario atender, antes de entrar en el proceso de mirar el mundo bajo un lente emancipado. El deseo y el miedo en un diálogo franco y descarnado.

La cantata del árbol que camina, 2000, y *El junco y otros poemas*, 1998, de la mano de *Ocho poemas y tres puntos suspensivos*, 2000, son libros que se ciñen a la naturaleza del desplazamiento y la determinación de la madera con la que está hecho el poeta. Cuál es su condición ante su proyectiva y cuáles sus herramientas y sus enfoques. La condición de su guerra y sus alfabetos asumidos. Por algo, hay en esa conciencia de ocupar el poema mitológico como base, el detonante de lo que serán sus libros más recientes, pero que comenzó experimentado con la mitología náhuatl, en *Memorialia del sol*, 2002, que es el siguiente eslabón, después de velar sus armas en esta trilogía de libros.

Haikús de González Rojo, 1999. Son algunas gotas de tinta sobre la página en blanco. Un arbusto sin pájaros. Una letra. Quizá un diálogo con Arturo González Cosío, cultivador caro de haikú y el tanka. Por otra parte, *De mis dominios*, 1998, me parece es la construcción de la casa. Su confección. El punto de partida de una nueva etapa, que tiene lógica, al ser el primer poemario posterior a *Para deletrear el infinito*, y que aparece justo cuando termina la vida de cuatro poetas icónicos de México. Octavio Paz (1914), Mario Santiago Papasquiaro (1953) y Germán List Arzubide (1898). La utopía del poeta es un jardín, donde bosqueja el bosque en el que armará su ejército de flores a imagen y semejanza de sí mismo. Porque hay en la poética de Enrique un extraño emparentamiento con la música de fondo, una especie de sincretismo con los pájaros y sus artes. Como si le fuera dado a su oído sincronizarse con el medio ambiente y nombrarle sin nombrarlo. Como si ese coloquio del poetismo, se incendiara con la poética de Rockrigo González, cuando dice: “Saludar de manos a lo nuevo y perderme en una extraña edad”, pero sin dejar de ser “el deambular del visionario por los senderos ocultos para dar con el estudio en cristal que nos permita *deletrear el infinito*”. Y lo que cabe en un poema es también parte de sus dominios, y “obligan a su lengua a salir otra vez al escenario”.

Para deletrear el infinito es el cumplimiento de un plan de construir un libro a partir de cada uno de los quince cantos del libro del mismo nombre, y fue dividido en cuatro tomos compuestos del siguiente modo: *Para deletrear el infinito (cuarta parte)*, 1990: *Las Huestes de Heráclito* (1988), *Apolo Musagetá* (1989), *El tránsito I y II* (1990) y *Al pie de tu mirada* (1989). *Para deletrear el infinito (tercera parte)*, 1985: *Por los siglos de los siglos* (1981) y *La larga marcha* (1982). *Que deje el castillo de estar en el aire* y *Los monólogos*; y *Prometeo*, *Las primeras palabras de la antorcha* y *El libro de los pronombres*, son textos inéditos escritos entre 1981 y 1985. *Para deletrear el infinito (segunda parte)*, 1981. Escrito entre 1975-1981. *Para deletrear el infinito (primera parte)*, 1972. Escrito entre 1962-1972. Este compendio de quince libros es semejante en intención al poema de *Cuerpos*, de Max Rojas, que está compuesto de veinticinco cuadernos manuscritos, de los cuales se han publicado únicamente cinco hasta la fecha. A decir de Luis Rius sobre esta obra basada en la constancia y el compromiso, es un “caudal torrente, diluvio. Una sensación parecida al vértigo que produce la grandeza del edificio de palabras que ha construido Enrique González Rojo. Edificio gigantesco que es suma de edificios. Ciudad multitudinaria”.

De esta etapa resta conocer a ciencia cierta cada uno de los tomos y hacer un estudio profundo sobre el desarrollo del estilo y el proceso de deconstrucción del estilo poeticista al estilo post poeticista, leído de ese modo por el mismo autor en sus *Reflexiones* (idem).

En 1972 se reúne *Aquí, con mis hermanos*, donde Margarita Paz Paredes y Roberto López Moreno, poetas de alto vuelto crítico, entregados a la congruencia y construcción de fondo de la palabra, se acompañan de González Rojo y nombran el libro, con el título del dibujo que ilustra la portada, realizado por Leticia Ocharán, y que se publica en 1979.

Cuaderno de buen amor, 1958. Se anota en la página web, “es un poema de transición que tiene tras de sí la experiencia poeticista. Fue editado en la colección Cuadernos del Unicornio dirigida por Juan José Arreola”. De igual modo, *El negrito Emmet Till*, es un poema que denuncia el racismo y fue incluido en *La tierra de Caín* que recogió poemas con el mismo asunto de Raúl Leiva y Eduardo Lizalde, con dibujos de Lizalde, en *Ideas de México*, en 1956. Y que fue reseñado por Miguel Guardia.

Es *Dimensión imaginaria. Ensayo poeticista* (Cuadernos Americanos, 1953), el poema poeticista por excelencia. Escrito en versión clásica y en prosa, anotada con pies de página para esclarecer al mínimo detalle el sentido de las metáforas, y en donde aparece ya la línea argumental del estilo que desarrollaría a lo largo de las décadas González Rojo Arthur. El hilo de Ariadna como el hilo de la vida misma, y Pulgarcito, la proporción de lo grande y de lo pequeño ante la inmensidad de la gran maquinaria celeste que soporta todos los procesos de los que devenimos seres humanos. El prólogo es el vestigio del manifiesto poeticista y la anunciación del ambicioso proyecto a desarrollar para llegar al origen del sentido mismo de la poesía, la vida y el hilo que las une en la metáfora del lenguaje. Las ilustraciones las realizó nada menos que Salvador Elizondo.

De éste libro hace una reseña Eduardo Lizalde, donde generaba la expectativa sobre un movimiento que podía convocar a multitudes de jóvenes, pero que años después, asumiría una postura escéptica en su *Autobiografía de un fracaso*. Marco Antonio Montes de Oca aborda el tema en su *Autobiografía*, y el cuarto integrante, Arturo González Cosío, mantiene una postura más neutral, y es en su libro *Los elementos*, en donde hay una poética que se ve enriquecida por el poeticismo, pero a la vez, ya transcendida de esta época. El mismo Enrique plantea tres etapas en los miembros fundadores: la prepoeticista, la poeticista y la postpoeticista, en *Reflexiones sobre la poesía*.

Es así como llegamos al primer libro de Enrique González Rojo Arthur, *Luz y silencio*, 1947, en donde aparece el tono de un poeta que con el tiempo se definiría indirectamente como “neoclásico” de porte vanguardista al jugar con

lo antiguo y con la ciencia exacta del ahora. Aquí aparece por primera vez la palabra *puño*, en *La muerte del canario*: “Crispando un puño / injurié con mil gritos al silencio, / y mis manos, raíces en la tierra, / con la fúnebre marcha de los vientos, / en el nido terrestre sepultaron / la semilla del canto de su cuerpo”. Y así comienza la historia de un poeta que se volvió árbol que camina y llena el cielo con sus estrellas

Para leer a Enrique González Rojo Arthur, apenas puedo yo darles una estela, pues es mi función más de difusor que de analista. De él escriben sendos ensayos Evodio Escalante y Miguel Ángel Flores, ambos, doctores de la UAM y lectores profundos de la obra de Enrique. El primero escribió *La vanguardia extraviada* (UNAM, 2003), sobre el poeticismo. Así como Jorge Aguilera López, doctor en letras de la UNAM, Luis Hernández Navarro y Rafael Xalteno López, entre otros tantos.

Hay un gran brebaje de miradas sobre su obra, que abarcan su trabajo desde lo poético hasta lo político, y que es una delicia adentrarse en los acercamientos que se han realizado a lo largo de los últimos setenta años, y lo es, por quien escribe dichos análisis, lo que escriben y el tiempo en que lo escriben. Basta ver la lista de nombres, de los más recientes a los más antiguos, que resuenan ya como leyendas. Comparto esta lista, acotada, a manera de invitación de perderse en la página del maestro donde hallarán las bibliografías a punta de cursor. Carlos Gómez Carro, José Rivera Guadarrama, Fernando Corona, Adriano Réamura, Luz Elena Zamudio Rodríguez, Hiram Barrios, Iliana Godoy, Laslo Moussong, Manolo Mugica, Víctor Hugo Pacheco Chávez, Lillian Fort, Juan Villoro, Jaime Grabinsky, Humberto Musacchio, Jorge Velázquez Delgado, Hans Giébe, José Vicente Anaya, Eusebio Ruvalcaba, Armando Bartra, Fabiola Palapa, Merry MacMasters, Martha Obregón Lavín, Arturo Trejo Villafuerte, José Manuel Ortiz Soto, Arturo Alcalde Justiniani, Lucía Amalia de León Zamora, Karina Falcón, Samuel Gordon, Samuel Mesinas, Carmen de la Fuente, Vicente Quirarte, Federico Patán, Arturo Córdova Just, Teresa Wesler, Roberto López Moreno, Beatriz Mack, Roberto Vallarino, Javier Molina, Óscar Wong, Isabel Fraire, Juan Manuel Valero, Miguel Guardia, Emmanuel Carballo, Eduardo Lizalde, entre muchos otros.

Lo que abarca su trabajo va desde filosofía, filosofía política hasta psicoanálisis, pasando por apuntes sobre la vida nacional, reseñas y ensayos sobre otros autores; sus compañeros poeticistas: Eduardo Lizalde, Marco Antonio Montes de Oca, Arturo González Cosío. También de Max Rojas, Norma Bazúa, Roberto López Moreno, Leticia Ocharán, Carlos Fuentes, Jesús Arellano, Eusebio Ruvalcaba, Miguel Guardia, el exordio a *40 barcos de guerra*, así como otros autores más jóvenes; o clásicos, como Quevedo, o filósofos como Luis

Althusser, Jean Paul Satre. Y por supuesto sobre sus compañeros de lucha, José Revueltas, Ramón Martínez Ocaranza y Efraín Huerta, que desde mi punto de vista conforman el “grupo no grupo” de las segunda mitad de siglo, al abordar la construcción de una identidad práctica literaria ante las revoluciones del siglo xx, fuera desde la narrativa y el ensayo, con José Revueltas; la crónica, la reseña y la poesía, con Efraín Huerta, hacia la poesía y mitología con Ramón Martínez Ocaranza y por supuesto, en la filosofía y la poesía, con el mismo Enrique, aunque todos tienden a desplazarse en los géneros. De ellos se desprende gran parte del ideario funcional de muchos de los movimientos literarios de México y que a la fecha es nodo polar de los movimientos mediáticos.

Por decir algo, González Rojo Arthur, mantuvo una cercanía con Jaime Labastida, que fue parte de *La espiga amotinada*, y que también tomó postura crítica en su origen ante las circunstancias nacionales, para después tornarse hacia los distintos núcleos de poder, cosa que no es distinta con los *Poeticistas*. La diáspora de sendos movimientos es parte importante de lo que ahora entendemos como historia de la poesía mexicana del siglo xx.

Por otro lado, tenemos cuatro obras que serán delicia para los sociólogos y psicólogos, y para quienes gustan de estudiar las posturas alternas para resultados libertarios en materias regidas desde un orden central. *Una lectura de Lacan*, 2007, *Los olvidos de Freud*, 1995 y *Hacia un psicoanálisis autogestionario*, 2005.

La postura de Enrique es entonces de una vanguardia que apuesta al fondo, y que se ejerce desde un manifiesto teórico, y que en la práctica ocupa la tecnología mnemotécnica de los siglos para ejercer su realidad atemperada en un sueño radical. Por supuesto que es una didáctica libertaria, que no se anda dando vueltas en los códigos para cooptar secretamente almas para su partido o congregación. Sino, tal vez cínicamente, una exposición de los infiernos y paraísos en los que han sucedido nuestros antepasados y a los que han puesto cuota para ser alcanzados por ciertos medios. Pero que no hay un solo camino para llegar al esperpento de nuestra libertad.

Esta es una primera edición que es sólo detonante para integrar un futuro equipo que ahonde y despliegue con mayor claridad el sentido y trasfondo de una poética infinita. *Anatomía del puño* es una reunión de los puños de Enrique González Rojo Arthur en sus diversas edades, a través de los cuales el lector podrá acceder como por una esfera a tiempos múltiples del México que vivimos, pero simultáneamente, a la lucha milenaria que mantiene en alto el fuego del movimiento y que nos reúne alrededor de una fogata para compartir el alimento y hacer de la existencia un acompañamiento que enraiza en la potencia de las futuras naciones, apenas imaginadas por los que recién

han nacido, y que han sido apuntaladas por los que ya no están, y que terminarán construyendo los que están por nacer.

Ábrasenos el laberinto.

Los ortonautas de la grafipista

ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

La *Nueva ortografía de la lengua española* (2010), publicada por la Real Academia Española, propuso adecuaciones y modificaciones ortográficas, seguidas por algunos y criticadas por otros. Uno de sus aspectos más controversiales es el que tiene que ver con la acentuación.

Abstract

The *Nueva ortografía de la lengua española* “New Spelling of the Spanish Language” (2010), published by the Royal Spanish Academy, proposed adjustments and spelling modifications, followed by some and criticized by others. One of its most controversial aspects is the one that has to do with the rules of accentuation marking.

Palabras clave: ortografía, acentuación, anfibología, normatividad.

Keywords: spelling, accentuation marking, amphibology/ambiguity, normativity/standards.

Para citar este artículo: López Aguilar, Enrique, “Los ortonautas de la grafipista”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 56, semestre I, enero-junio de 2021, UAM Azcapotzalco, pp. 193-200.

Yo creo que, desde muy pequeño, mi desdicha y mi dicha, al mismo tiempo, fue el no aceptar las cosas como dadas. A mí no me bastaba con que me dijeran que eso era una mesa, o que la palabra “madre” era la palabra “madre” y ahí se acaba todo. Al contrario, en el objeto mesa y en la palabra madre empezaba para mí un itinerario misterioso que a veces llegaba a franquear y en el que a veces me estrellaba. En suma, desde pequeño, mi relación con las palabras, con la escritura, no se diferencia de mi relación con el mundo en general. Yo parezco haber nacido para no aceptar las cosas tal como me son dadas.

Julio Cortázar

La ortografía es “algo” difícil de asir para muchos usuarios de la lengua, comenzando porque no existe algo parecido a un “sistema ortográfico” para hablantes. Si un niño en proceso de adquisición de su lenguaje dice: “el juguete está *rompido*”, “tu mano mide cinco *minutos*”, o “quiero comer *pista*”, el adulto que lo escucha, de acuerdo con el contexto, entiende (sin necesidad de corregir a su hijo) que lo que se quiso expresar fue “el juguete está *roto*”, “tu mano mide cinco *centímetros*”, “quiero comer *pizza*”. Es cierto que, en los ejemplos anteriores, sólo uno sería asunto ortográfico: en la expresión ‘rompido’ > ‘roto’ aparece un uso anómalo del participio del verbo *romper*, pero debe admitirse que el niño mantuvo su conjugación del verbo dentro de la forma de participio: empleó la desinencia *-ido* en lugar de *-to*; en la expresión “tu mano mide cinco minutos”, el niño reemplazó la palabra ‘centímetros’ (que sirve para medir superficie) por ‘minutos’ (que sirve para medir tiempo): aunque equivocado semánticamente, el niño eligió una palabra que se emplea como unidad de medida; sólo en el caso de ‘pizza’ parece haber un problema “ortográfico” (¿ortofónico?): /písta/ > /pítsa/, donde lo apreciable es una metátesis, es decir, el cambio de posición de un fonema o una sílaba, como en ‘humadera’ > ‘humareda’, ‘gabazo’ > ‘bagazo’, ‘estuata’ > ‘estatua’. En los tres casos, tanto el niño como el adulto mostraron su *competencia lingüística*: esos “conocimientos” intangibles que permiten al hablante de una lengua comprender y producir una cantidad potencialmente infinita de oraciones gramaticalmente correctas, con una cantidad infinita de elementos y, en su caso, de reponer los errores cometidos por el interlocutor (o de autocorregirse), de tal manera que el circuito del habla y la comunicación no queden interrumpidos...

Sin embargo, todo lo que he venido diciendo pertenece al ámbito de la lengua hablada y, estrictamente, la ortografía concierne a la lengua escrita. Así que, ¿qué es la *ortografía*? De entrada, algo muy parecido a la *ortopedia*. La palabra se compone de la unión de dos palabras griegas: *orthós*

(ὀρθῶς), que significa ‘recto, correcto’, y *gráphein* (γράφειν) ‘signo, diseño, escritura’: ὀρθογραφία. Eso quiere decir algo como “escribir signos correctamente”, o “el arte de corregir o evitar las deformidades del lenguaje escrito, por medio de ciertos aparatos o ejercicios” (me he permitido adecuar la definición ofrecida por el *Diccionario Espasa* para la palabra *ortopedia* –perteneciente al campo de la medicina–, con la intención de acercarla a *ortografía* –perteneciente al campo de la lingüística–). Proseguiré con otra adecuación, esta vez de lo dicho por el *Diccionario Larousse* para la misma *ortopedia*: ‘rama de la gramática que trata de la corrección quirúrgica o mecánica de las deformaciones o desviaciones del lenguaje, en general, y más específicamente, del sistema escrito’.

Alrededor de *ortopedia* se han formado otros términos como *ortosis* (‘enderezamiento de un miembro torcido’), *ortopraxia* (‘corrección mecánica de las deformidades’) y *ortodoncia* (‘la ortopedia mecánica aplicada para corregir la posición de los dientes’). Pido a quienes esto leen que hagan sus propias adecuaciones para la *ortografía*, y tal vez encuentren fuertes dosis de *ortosis*, *ortopraxia* y *ortoacentuación*, con lo que eso supone de tiempo terapéutico, molestias y dolor corporal. Para evitar mayores sustos, la definición usual de esa palabra es “el arte de escribir correctamente”, pero faltaría definir qué es lo esperablemente correcto al escribir: ¿lo legible?, ¿lo comunicante?, ¿lo elegante?, ¿lo bello? (sin olvido de que la ortografía no tiene nada que ver con la estilística).

Y, ya metidos en esos berenjenales (que pienso eludir cuando concluya con este párrafo), ¿no es cierto que ya existe una *quiropraxia* ortográfica desarrollada por los profesores de redacción de todos los niveles escolares y por los correctores de estilo –enérgicos masajes y aplicación de ventosas a los textos de los alumnos y clientes– manifestada en un tumulto de correcciones hechas con tinta roja?

De alguna manera, he desplegado un cierto ímpetu inquisitorial al mostrar los instrumentos de tortura antes de proceder al interrogatorio, y eso me lleva a entender el éxito de uno de nuestros colegas, Sandro Cohen, quien eligió el melifluido título de *Redacción sin dolor* para un libro suyo, cuya sedante promesa ortodoncista implícita ha servido para atraer hacia él a los lectores.

Existe un problema ineludible para entender los desastres ortográficos de los usuarios de hoy en día (y, eso es seguro, también del pasado): la relación entre fonemas y grafías, la existente entre un sonido lingüístico y su expresión escrita, pero antes de entrar a la discusión de ese asunto quiero recordar una noticia: la Real Academia Española (RAE) publicó en diciembre de 2010 una nueva revisión de las reglas ortográficas, después de que los presidentes

y directores de las 22 academias que la conforman aprobaron el “documento final” en Guadalajara –la capital de Jalisco–, a finales de noviembre, en paralelo con la Feria Internacional del Libro. Los nombres de las letras del alfabeto sufrieron modificaciones: hoy, la ‘b’ debe ser llamada “be” y no “be grande”, y la ‘v’ ahora será “uvé”, no “ve chica”, como ambas eran conocidas en México; asimismo, la ‘y’ abandona su condición helenística, pues pasa a llamarse “ye” en lugar de “i griega”. La otra ‘i’ tampoco tiene nada de qué envanecerse, pues ha perdido el apellido que la remontaba hasta Roma: ya no será más la vieja “i latina” sino una simple “i”.

En el caso mexicano, hace tiempo que las ‘b’ y ‘v’ habían ido dejando atrás sus formatos de “grande” y “chica”, como si fueran cascos de Jarritos o Chapparritas, y ya era más frecuente que en ciertos medios se les reconociera como “be” y “uvé”, lo mismo que la ‘y’, a la que ya casi nadie reconocía como “i griega”. Sin embargo, el cambio de nombre de todas las letras me recuerda el lánguido y enamorado comentario de Julieta, cuando habla de Romeo, en la famosa escena del balcón (*Romeo y Julieta*, II, 2): “¡Un nombre no es nada! Demos a una rosa otro nombre y no por ello dejará de agradarnos: su perfume no será por eso menos suave...”

¿Brindamos por estos versos shakesperianos *con un vaso* de agua, o de vino? No importa. En México y en todo el ámbito hispánico no existe la distinción fonética entre la ‘b’ y la ‘v’: ambas se realizan fonéticamente como /b/, de tal manera que sólo ortográficamente se distingue la frase “un vaso”, que siempre suena como /úmbaso/, tanto en México como en España y Argentina, lo digan Carlos Gardel, Penélope Cruz, o Carlos Fuentes. Pero nadie escribiría úmbaso en sus cinco sentidos, salvo que no sepa escribir “bien”, o que sea tan buen escritor que pretenda burlarse del lenguaje, como Guillermo Cabrera Infante.

Cito una nota publicada en *El País*:

Salvador Gutiérrez, uno de los directores de la nueva obra [*Ortografía de la lengua española*], explica que en todo momento se tienen en cuenta las relaciones e influencias de las lenguas indígenas en la escritura de muchas palabras del español. Dice que en la elaboración de normas orientadoras para el aprendizaje se toman en consideración de manera especial los problemas del seseo y del yeísmo, fenómenos que afectan a la mayoría de los hispanohablantes, pero que, según él, fueron descuidados por las ortografías del pasado.¹

¹ “Entrevista con Salvador Gutiérrez. Coordinador de la *Ortografía de la lengua española*”.

Gracias a la peculiar relación de los primeros conquistadores españoles con las lenguas indígenas (y a la incipiente madurez ortográfica peninsular, o a la mala ortografía de los recién llegados), se cuenta en México con la curiosa simplificación de muchos fonemas en una sola grafía, de manera que palabras de origen maya y náhuatl, que suenan /ʃtabentún/, /sochimilco/, /necáksa/ y /méxico/, se escribieron todas con la grafía 'x': una sola grafía para "representar" cuatro fonemas o combinaciones de fonemas. Y, al revés, llegaron muchas grafías para un solo fonema: 's', 'c' (ante 'e', 'i') y 'z' se pronuncian /s/ en México; 'b' y 'v': /b/; 'g' (ante 'e', 'i', sin 'u' intermedia) suena igual que la 'j'; 'k', 'q' y 'c' (ante 'a', 'o', 'u') tienen el mismo sonido /k/. Y ahora que la 'h' ha quedado suelta (sin la amada 'c' con la que formaba la antigua consonante doble 'ch'), su valor fonético es computable en cero, porque no suena por sí misma: ni en *anhelo* ni en *huevo*. Eso quiere decir que, en español, contamos con menos fonemas que grafías, salvo en el caso de la 'x' mexicana.

Aunque en la práctica estaban obsoletas, las antiguas letras combinadas 'ch' y 'll', que fueron consideradas letras en sí mismas desde el siglo XIX, perderán su lugar entre las letras del alfabeto español: el nuevo manual las suprime formalmente, con lo que el alfabeto queda fijo en 27 letras. Las palabras *che* y *elle*, desgajadas de su viejo contexto, han quedado arrumbadas en el sótano de los restos fósiles, petróleo verbal para los filólogos del futuro (menos "che", que en Argentina cuenta con una robusta vida providente).

¿Y si, con ese afán reduccionista, restamos la 'z'? Quedamos en 26 letras. ¿Menos 'q'? 25, porque entre las sumas y las restas se ha preferido la 'k' visigoda a la 'q' latina. Anteriormente, la 'q' se usaba para escribir palabras como *Qatar*, *Iraq* o *quórum*; ahora, la 'q' sólo se podrá emplear frente a 'ue', 'ui', como en "queso" o "quiso". Por lo tanto, de ahora en adelante, deberá escribirse *Catar*, *Irak* y *Cuórum*. Insistir en las grafías antiguas se considerará tan extranjerismo como escribir New York en lugar de Nueva York.

De una vez puede exiliarse a la extranjerísima y antigua *dobleú*, que es la actual *doble uvé*: con eso se llega a 24 grafías. ¿Para qué molestarse con Wagner y Wenceslao si puede escribirse Bâgner y Güenseslao?

Los prefijos 'ex', 'anti' y 'pro', ahora irán unidos a las palabras que modifican, como en *exmarido*, excepto en casos donde la palabra que modifica sea compuesta, como en *ex primer ministro*...

Dejo aquí lo que parece una *reductio ad absurdum*. En realidad, muchos de los cambios que he comentado ya habían venido ocurriendo en español desde mediados de los noventa, en el siglo pasado: la 'ch' y la 'll' dejaron de aparecer como consonantes compuestas en las ediciones recientes de los diccionarios del español y, tal vez, la preferencia por la 'k' sobre la 'q' sea uno

de los más sorprendentes. Asimismo, el uso de los prefijos mencionados fue siendo de uso corriente entre los usuarios de la lengua escrita, así fuera de manera paulatina. Eso significa que el mamotreto *Ortografía de la lengua española* (el libro dura 745 páginas) a veces es normativo y otras, descriptivo. Por otro lado, es innegable la necesidad de sistematizar los usos ortográficos de una lengua escrita, como lo demostró la maduración gramatical y ortográfica del español manifestada en el siglo XVIII mediante el *Diccionario de autoridades* y el primero de la RAE, y como lo ofrece el caso de una lengua hermana, el francés, que posee una gramática muy moderna y una ortografía arcaica, como lo muestran palabras como “agua”, que en francés se escribe ‘eau’ y se pronuncia /o/ (igual que ‘beaux’: /bo/), o como el uso ortográfico del acento circunflejo, que sólo sirve para indicar la pérdida de una /s/ contigua en palabras como ‘hospital’ > ‘hôpital’, ‘mesme’ > ‘même’.

Uno de los aspectos más controvertidos de las nuevas reglas ortográficas es el de la acentuación. Para no ser prolijo, presentaré a continuación un breve resumen de tres reglas acentuales².

1) Recomendación de eliminar la tilde diacrítica en adverbios y pronombres

Anteriormente se diferenciaba el adjetivo ‘solo’ de su adverbio a través del uso de la tilde. La RAE desalienta el uso de ésta incluso en situaciones donde podría haber ambigüedad, aunque no lo condena: “solo digo que estoy solo si, y solo si, yo solo me declarara solo solo” > “sólo digo que estoy solo si, y sólo si, yo solo me declarara sólo solo” > “solamente digo que estoy solo si, y solamente si, yo solo me declarara solamente solo”. Elija el lector dónde hay adverbios y adjetivos, que para eso son las nuevas reglas, y luego explique el significado de ese galimatías.

“Iré sólo si tú quieres” significa que mi asistencia depende de tu decisión. “Iré solo si tú quieres” significa que, si no lo deseas, no llevaré a nadie. Desde ahora, no será obligatorio marcar la diferencia mediante una tilde, por lo que el adjetivo *solo*, derivado del sustantivo *soledad*, se fusionará con *sólo*, un adverbio condicional.

Dentro de esta línea de modificaciones, no creo que sea lo mismo escribir lo siguiente (y, por lo mismo, discernirlo): “fui sólo a coger”, “fui solo a coger”.

² Cf. Real Academia Española, *Ortografía de la lengua española*, cap. II, pp. 189-276.

La RAE ha determinado que estos casos “son tan infrecuentes y fáciles de dirimir mediante el contexto de la frase” escrita, que “no vale la pena establecer una regla para diferenciarla”.

El mismo criterio se aplica para pronombres demostrativos como *este / éste, esta / ésta*, si bien la RAE especifica que, en todos los casos, será opción de cada persona usar o no las tildes. Para el demostrativo neutro *esto* ya existía una tendencia, desde los años setenta, en el sentido de que fuera el usuario quien eligiera si acentuaba la palabra, o no, de acuerdo con el contexto escrito.

2) Eliminación de la tilde en las palabras monosilábicas

Anteriormente, el uso de la tilde se aceptaba para quienes consideraran que en la pronunciación de las palabras monosilábicas se formaban hiatos o dip-tongos, como en los casos de *guión, truhán, huí o fié*. Desde ahora, ninguna de estas palabras llevará tilde y su uso será considerado como erróneo. Sin embargo, muchas de ellas son agudas con terminación en ‘n’, ‘s’ o vocal, por lo que su falta de acentuación contradice la norma ortográfica acentual, que es de orden general.

3) Pérdida del acento en la letra ‘o’ internumérica

Tradicionalmente, la ‘o’ se acentuaba al colocarse entre dígitos para evitar su confusión con el número cero. Sin embargo, la RAE ha juzgado que el uso extendido de las computadoras evita ese desorden.

Parece ser que el mismo Gutiérrez Ordóñez fue consciente de que los “cambios”, a los que no quiso calificar como “reformas”, podrían ser resistidos por *algunos* hablantes –yo diría: escribientes– del español (vayamos a los eufemismos políticos, señor Gutiérrez: ¿cuál es la diferencia entre “algunos”, “varios” y “muchos”?). Y estaba en lo correcto: desde el día siguiente, muchos medios calificaron de “vergonzosas” las modificaciones, señalando que la RAE buscaba crear “un español para analfabetos”. ¿Será?

Como la misma Academia sabe “que no es fácil adaptarse a los cambios en la ortografía”, ha explicado, mediante sus voceros, que “las nuevas reglas son consecuencia de un estudio que se viene realizando desde hace varios años”, pero eso no aclara si las nuevas reglas ortográficas son del todo normativas o descriptivas: el tono admonitorio de algunos pasajes del documento dejan claro que las nuevas reglas ortográficas tienen un carácter normativo; otros, más conciliadores, dejan suponer un carácter descriptivo. El señor Gutiérrez Ordóñez también lo explicó al periódico *El País*: “la nueva ortografía busca

ser razonada y exhaustiva pero simple y legible, con especial énfasis en la coherencia con los nuevos usos que le dan los hablantes”³ (insisto en preferir, por precisión terminológica, los términos “usuarios”, o “escribientes”).

¿Cómo afectan estas disposiciones a la enseñanza y uso de la lengua escrita? Los mecanismos de respuesta pueden ser los siguientes: acatarlas y ejercer de inmediato el nuevo canon ortográfico, conocerlas y discutir las, meditarlas y entenderlas antes de cambiar modelos tradicionales de la enseñanza ortográfica, o ignorarlas y seguir adelante con los esquemas “arcaicos”...

Creo que lo que lo seguirá, en la UAM, es la discusión razonada de la “nueva” ortografía antes de aplicar sus mejores y visibles cambios, pues de una manera u otra, apocalípticos o integrados, rebeldes sin causa o con ella, todos los usuarios del lenguaje escrito en español somos los ortonautas de una desmesurada grafipista, como le hubiera complacido decir a cierto despreciador del *Diccionario* de la RAE –al que llamó “cementerio”, en *Rayuela*–: Julio Cortázar, transgresor de –ías y –turas desde sus poco ingenuas palabras de cronopio.

Biblio-cibergrafía

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. *Ortografía de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Libros, 2010 (© 2010), LI + 743 pp.

“Entrevista con Salvador Gutiérrez. Coordinador de la Ortografía de la lengua española”, en *El País* (Madrid, España), 21 de diciembre de 2010 [consulta: 1 de julio de 2021] URL: <https://elpais.com/cultura/2010/12/21/actualidad/1292932800_1292940306.html>.

³ *Loc. cit.*

Elsinore: una nouvelle autobiographie

ANA MARÍA BENÍTEZ AGUILAR | EGRESADA DE LA MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA
CONTEMPORÁNEA, UAM AZCAPOTZALCO

Resumen

Elsinore, de Salvador Elizondo, puede ser clasificada dentro del género de la *nouvelle autobiographique* debido a su brevedad y a las características que comparte con otras obras que pertenecen a este tipo. La hibridez cultural presente en *Elsinore* junto con la construcción de la identidad por medio de la escritura y la evocación de la memoria individual, se reconfiguran dentro del texto para materializar con palabras una nueva autobiografía.

Abstract

Elsinore, by Salvador Elizondo, can be classified within the genre *nouvelle autobiographique* due to its brevity and the characteristics it shares with other works belonging to this type. The cultural hybridity present in *Elsinore*, together with the construction of identity through writing and the evocation of individual memory, are reconfigured within the text to materialize a new autobiography with words.

Palabras clave: Salvador Elizondo, autobiografía, memoria, interculturalidad lingüística.

Keywords: Salvador Elizondo, autobiography, memory, linguistic interculturality.

Para citar este artículo: Benítez Aguilar, Ana María, "*Elsinore: una nouvelle autobiographie*", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 56, semestre I, enero-junio de 2021, UAM Azcapotzalco, pp. 201-209.

Productor de novelas, cuentos, artículos y ensayos, Salvador Elizondo también dedicó gran parte de su vida a escribir numerosos diarios que recientemente se han dado a conocer, primero en revistas y posteriormente en libros¹. Esta práctica pone de manifiesto su interés por la escritura autobiográfica, la cual tendrá eco en tres obras que poseen este mismo carácter: *Autobiografía precoz*, *Elsinore* y el cuento “Ein Heldenleben” en los que aborda momentos pertenecientes a la niñez y juventud².

Su inclinación por la práctica autobiográfica, podemos suponerlo, se debe sencillamente a esa necesidad natural, que todo escritor posee, por convertir en palabras los sucesos que marcaron su vida, los hechos que lo hicieron como individuo, y que percibe como literalizables, tal como lo expresa Borges:

mi destino era ante todo un destino literario, es decir, que me sucedieron en numerosos casos muchas cosas malas y otras buenas, pero yo siempre sabía que todo eso luego se convertiría en palabras, que yo lo transmutaría en palabras.³

A este impulso por transmutar en palabras –en escritura– lo vivido, podemos sumar una vida llena de experiencias radicales que se desarrollaron en un medio multicultural. Salvador Elizondo, en su niñez, vivió algunos años en Alemania, y en la adolescencia asistió a una escuela militar de California. Este último hecho será el germen de la obra de la que hablaremos en el presente ensayo: *Elsinore*.

El mismo Elizondo señala en distintas ocasiones el carácter autobiográfico de *Elsinore*, al manifestar que “...en ese libro me propuse narrar las cosas verdaderas y ciertas que me pasaron cuando fui cadete en Elsinore, una Aca-

¹ Recientemente se publicó *El mar de iguanas*, en los que se incluye textos autobiográficos de Elizondo. El FCE planea editar *Nocturnos*, volumen que reunirá los diarios del escritor.

² El tema de la niñez se deja ver también en el ensayo “Invocación y evocación de la infancia”, incluido en *Cuaderno de escritura* (Salvador Elizondo, *Obras*, Tomo I, México: El Colegio Nacional, 1994, pp. 355-373) En él, Salvador Elizondo habla sobre dos formas de regresar a la niñez: la invocación y la evocación. En esta última el cuerpo es la referencia del recuerdo de la experiencia infantil, que a través del lenguaje conduce a la reconstrucción de un momento pasado. La invocación lleva también a esta experiencia, pero mediante el proferimiento de la palabra que como en los encantamientos, encierra la clave del misterio.

³ Citado por Alfonso de Toro en “Meta-autobiografía / autobiografía transversal postmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona. A. Robbe-Grillet, S. Doubrovsky, A. Djébar, A. Khatibi, N. Brossard y M. Mateo”, en <www.cepchile.cl/dms/archivo.../r107_detoro_metaautobiografia.pdf>.

demia Militar, cerca de los Ángeles, en Estados Unidos.”⁴ Pero realmente ¿qué tan “verdaderas y ciertas” son todas esas cosas que se narran en esta novela? ¿Qué tanto se acerca *Elsinore* al género de la novela autobiográfica?

En un interesante y bien logrado ensayo titulado “Meta-autobiografía / autobiografía transversal postmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona. A. Robbe-Grillet, S. Doubrovsky, A. Djébar, A. Khatibi, N. Brossard y M. Mateo” Alfonso de Toro⁵ realiza una revisión crítica sobre la autobiográfica contemporánea y después explora diferentes formas de la *nouvelle autobiographie* en los escritores señalados en el título. Este autor trata de definir el género, indicando que una de sus características es que posee:

...un concepto de hibridez cultural donde no existen jerarquías ni normas *ante res*, sino líneas culturales y lingüísticas que se bifurcan y reencuentran permanentemente llegando siempre a nuevas formaciones. Se propone así que los conceptos de construcción de sujeto, de construcción de identidad, de historia o nación, en el contexto actual de las teorías de la literatura y de la cultura, ya no se pueden definir ni entender en la forma habitual, configurados *a priori*, sino que se configurarían en un nivel subjetivo e individual y *en el acto y proceso escritural*, y por consiguiente se encontrarían supeditados a constantes transformaciones y redefiniciones.⁶

Para Toro estos escritores provocan un cambio de paradigma y revolucionan significativamente el género tradicional autobiográfico, pues con su escritura ponen fin a un tipo de autobiografía además de exhibir las debilidades y problemas del mismo. En la *nouvelle autobiographie* no se trata de *re-cuperar* el pasado y una identidad perdida hace ya mucho tiempo, sino de experimentarla a través de la radical inmediatez en el radical presente de la lengua y de la escritura.

Las obras autobiográficas de Salvador Elizondo bien pueden incluirse dentro de este modo de hacer *nouvelle*, desde el hecho de ser contemporáneas a las del grupo de escritores que Alfonso de Toro señala hasta la afinidad de características en la escritura.

Al empezar a leer *Elsinore* se tiene la sensación de entrar en un trance irreal entre la vigilia y el sueño, en un mundo brumoso, vertiginoso, que poco a poco

⁴ Miguel Ángel Quemain, “Entrevista a Salvador Elizondo”, Coordinación Nacional de Literatura, INBA, en <<http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/entrevistas/1688-elizondo-salvador-entrevista?start=2>>.

⁵ Alfonso de Toro, *op. cit.*

⁶ *Ibid.*, pp. 213-214.

va abriendo paso a las imágenes deseadas. Este mundo es el trance entre la memoria y el olvido. Poco a poco ese torbellino confuso de palabras e imágenes se va aclarando. Su invocación las concreta y las hace presente en ese paréntesis que es *Elsinore*. La bruma se dispersa y podemos ver a Salvador llegar por primera vez a esa ciudad. Dentro de una narración que al principio puede percibirse como fantástica, se aclara una mirada en apariencia realista, y lo es en apariencia porque, a su vez, dentro de esta “realidad” se intercalan frases alucinantes, pertenecientes al mundo de los sueños. Los elementos mágicos conviven con lo real: el presagio del restaurante, el poder adivinatorio de las fotografías, el hallazgo de la balsa que ayudará a Salvador y Fred a concretar su hazaña y que el protagonista considera un hecho extraordinario, la invocación de Leonor, el sueño dentro del sueño.

Estos elementos inscriben a *Elsinore* dentro del género de la *nouvelle autobiographie*, si tomamos en cuenta lo expuesto en el ensayo de Toro quien al hablar de la obra de Robbe-Grillet señala que este *género* denota algo ficcional, no real, una aventura; tiene que ver con fantasía, con imágenes y sueños. Y define así el mundo narrativo de este escritor:

Punto de partida de la escritura de Robbe-Grillet es siempre su mundo anímico y el inconsciente, la representación de procesos internos de lo experimentado. Se trata de una escritura de la reproducción de percepciones y de cómo éstas se han ido grabando y transformando en la memoria y cómo ésta se va transformando en el acto *escritural*. La verdad de la inscripción *escritural* se da en lo inmediato y en lo imperativo del acto, en su materialidad gráfica y sintáctica, en la absoluta conciencia de que es un acto de escritura. De allí que la distinción entre lo real y lo imaginario, entre lo externo y lo interno, entre amigos reales y personajes novelescos de Robbe-Grillet, entre sus lecturas y reencuentros, entre debates teóricos y vivencias pierda su razón de ser. Su mundo consiste en la subjetividad total (“cela estdevenu dans ma tête”) y allí todo ocupa el mismo lugar.⁷

En este sentido, la frase que inaugura *Elsinore*: “Estoy soñando que escribo este relato” y la que la clausura: “Ahora me parece un sueño agotado, igual que la memoria, la escritura, la inspiración, la tinta y el cuaderno.” Ponen de manifiesto las coincidencias con esta forma de escritura y también son claros referentes de que *Elsinore* tiene como base lo puramente subjetivo. Existe una voluntad por volver a vivir lo olvidado y retenerlo por medio de la escritura,

⁷ Alfonso de Toro, *op. cit.*, p. 237.

pero más que contar cosas apegadas a la verdad esta novela tiene como finalidad satisfacer esa necesidad de recrear la propia imagen a través de la invocación de los momentos significativos de nuestra vida que no merecen ser olvidados, pues son fuente de placer.

Es pertinente aquí citar un breve texto de Elizondo incluido en *Cuaderno de escritura*: “Una página de diario”. Reproduzco el escrito en su totalidad:

29 de mayo de 19...-...Me pregunto si los que algún día lean estas líneas no pensarán que las habré escrito para que ellos las lean y se formen una imagen falsa o torcida por mi mala intención y su mala conciencia. Como si todo esto no fuera más que un juego, un torpe juego literario de mentes pequeñas que se deleitan en dejar un vano pero buen recuerdo en mi caso y en reavivar una grata pero falsa memoria en el de ellos. Pero yo mismo no sé ni quién soy, ¿podemos, entonces, ser responsables, yo de lo que escribo ahora aquí y ellos de lo que piensen entonces allá? Lo escribo aquí para tenerlo presente desde ahora y para que lo sepan los intrusos invitados y los bienvenidos indiscretos. No importa ni siquiera (invoco para ello a Heráclito de Éfeso) que puedan haber sido escritos por muchas manos, la de tantos yos como el tiempo ya ha y habrá desterrado a los confines del pasado en todo momento continuo del olvido, esa suspensión momentánea del mundo que sin embargo misteriosamente perdura para siempre si lo único que cuenta y prevalece, como ahora lo comprueba y lo demuestra el lector, es mi escritura.⁸

Interesante texto que revela los secretos que los escritos autobiográficos de Elizondo puedan contener. En él se alude a lo que señala en su ensayo Toro en cuanto que la narración de una historia, sea la de un sujeto o de una colectividad, está subordinada a la ficcionalidad, ya que es mediada por estrategias narrativas y sus unidades representan construcciones variables. Asimismo, este autor señala que: “Así como conceptos como *la verdad* se fragmentan y dispersan en una pluralidad de verdades, del mismo modo también *la identidad* se transforma en una suma de identidades híbridas.”⁹

Hay en esta novela, como en muchos de los textos autobiográficos de Salvador Elizondo, un anhelo por plasmar “un vano pero buen recuerdo, una grata pero falsa memoria” En verdad en *Elsinore* sólo se narra una experiencia, enmarcada por el deseo del invocador, que es lo que le otorga trascendencia. Los sucesos, a pesar de estar contextualizados en el ambiente de la posguerra, a pesar de contener acontecimientos lamentables, en realidad no tienen

⁸ Salvador Elizondo, “Una página de diario”, en *Obras, op. cit.*, p. 378 (las comillas son del texto).

⁹ Alfonso de Toro, *op. cit.*, p. 225.

una valoración directa por parte del narrador. Sólo se desea referir un momento gozoso, feliz, en el que la memoria se regodea, se recrea en esa iniciación de un joven deseoso por conocer la vida, por forjarse una imagen y una identidad, orgulloso de sus hazañas, convencido de que la suerte está a su favor. El adolescente se presenta, por medio de sus aventuras ingenuas, como un héroe; se dignifican los hechos, se convierten en un suceso que eleva los egos del protagonista y de quien escribe. En *Elsinore* no hay más afán que experimentar esa "*aventure d'un récit en vez de récit d'une aventure*"¹⁰.

Estas características, junto con otras más que Toro adjudica a la *nouvelle autobiographie* en su ensayo, no son incompatibles con lo autobiográfico, pero tampoco representan un retorno a los procedimientos autobiográficos tradicionales. Constituyen un nuevo tipo de autobiografía que no es compatible con el género tradicional, sino que producen un texto híbrido, el de la *nouvelle autobiographique*, o como lo llama también Alfonso de Toro: el de la 'meta-autobiografía o 'autobiografía transversal'. Este nuevo género es

...una construcción nómada englobalizante basada en la labilidad del sujeto y, con esto, del yo narrador que se desprende de la labilidad de *lo real*, de *lo verdadero*; se basa, en fin, en un principio nómada. La novela 'meta-autobiográfica' contradice el concepto de sujeto de Montaigne, el de Rousseau en sus *Confessions* o el de Goethe en *Dichtung und Wahrheit* en su totalidad, particularmente en tres aspectos: en lo que concierne a los criterios de exactitud, totalidad y verdad/sinceridad de la representación autobiográfica respecto de un referente determinado.¹¹

Por otro lado, característica importante en *Elsinore* es la multiplicidad de lenguajes. La preocupación de Elizondo por este aspecto es el resultado de su vida personal, de una infancia y adolescencia vividas entre varias lenguas: el español, el alemán y el inglés. En la entrevista citada más arriba, el escritor se refiere a esta pluralidad de idiomas a la que estaba acostumbrado: "Frecuentaba familiares en Los Ángeles, donde todo mundo hablaba una media lengua. Son pochos, ahora les dicen chicanos pero es lo mismo. En la academia sucedía lo mismo pero a esa mezcla de lenguas se incorporaba la jerga cuartelaría."¹² Y también en *Elsinore* alude a su cualidad bilingüe: "...durante las primeras seis semanas de mi estancia allí, aprendí el idioma y hasta ahora

¹⁰ *Ibid.*, p. 220.

¹¹ *Ibid.*, p. 234.

¹² Miguel Ángel Quemain, *op. cit.*

el inglés ha sido mi segunda lengua. En circunstancias de mi vida, a lo largo de los años que han pasado, en momentos difíciles y gloriosos, la primera.”¹³

Identidad y lengua son dos elementos estrechamente relacionados. Hablar dos o más idiomas supone varias identidades como tantos lenguajes se manejen. La identidad se construye también a través de la lengua. De este aspecto también habla Alfonso de Toro al referirse a uno de los escritores estudiados en su ensayo:

La memoria tatuada de una diversidad de identidades y de lenguas es para Khatibi no solamente un fenómeno de *pidgin*, una “écriture de pidgin”, sino especialmente un fenómeno de “hybridisation de deux langues” de una cultura de pasajes, nómada, de una implosionante pluralidad, un fenómeno de enterritorialización y de territorialización, un proceso de ‘desprendimiento’ (*Entäußerung*), o como Khatibi lo formula, de “chizoglossia” (*La mémoire tatouée*: 211) o de descentración del Yo, un proceso que es capaz de deconstruir (o de “subvertir”) la cultura. Tenemos un tipo de pensamiento, de cultura y de identidad nómada, siempre en marcha, en camino, al fin migrante.¹⁴

Entonces, si esta forma de hacer autobiografía (la de la *nouvelle autobiographique*) centra su atención, fundamentalmente, en la propia escritura, en la textualidad; el carácter bilingüe –y en algunas partes trilingüe– de *Elsinore* es una manera de enfatizar la textualidad, en la que se reconoce que, en cierta forma, cada lengua guarda en sí misma ciertas particularidades que no pueden ser compartidas. Es decir, sólo a través de determinado lenguaje se puede transmitir lo que se desea y no hay traducción para ello. De este asunto Elizondo comenta al hablar sobre *Elsinore*: “...es mi libro más experimental. Creo que es una muestra de mi evolución literaria, de mis avances. Creo que es un libro en que muestro un mayor dominio de lenguaje y de recursos literarios. El español me es insuficiente y en *Elsinore* lo demuestro”¹⁵.

La infancia es una etapa importante en la construcción de la identidad de un individuo. Elizondo vive tres años de su niñez en la Alemania nazi, estudiaba también en un colegio para refugiados alemanes en México, la Deutsche Oberrealschule zu Mexiko, en donde profesores y alumnos se comunicaban en alemán. A esta experiencia responderá el cuento “Ein Heldenleben” que

¹³ Salvador Elizondo, *Elsinore*, en *La escritura obsesiva*, prólogo de Daniel Sada, Barcelona: RMPerfiles, 2009, p. 273.

¹⁴ Alfonso de Toro, *op. cit.*, p. 296.

¹⁵ Miguel Ángel Quemain, *op. cit.*

también es de carácter autobiográfico, y en el que puede observarse, en menor medida que en *Elsinore*, esta mezcla de lenguas. Los mismos títulos, tanto del cuento como de la novela, son vocablos de una lengua que no es el español, como para expresar mejor lo que se pretende, pues no podría estar mejor dicho en cualquier otro idioma.¹⁶

Pues bien, las memorias de Elizondo en los periodos de niñez y adolescencia son muy importantes con respecto a esa conciencia lingüística y cultural que aparece en sus obras. Se presenta ante los demás, se define como individuo formado en una multiplicidad, lo cual no constituye una discrepancia sino una intersección: “El resultado de las figuras conceptuales de la ‘double critique’ y de la ‘pensée autre’ se concretiza en aquella de ‘bilingüe’, no en un sentido bipolar de oposiciones, sino en el sentido de intersección: ‘le lieu de notre parole et de notre discours est un lieu duel par notre situation bilingue [...]’. Lenguas, etnias y metafísicas son interdependientes.”¹⁷

Elsinore amalgama la riqueza lingüística y cultural que ha formado al individuo que la escribe. Las múltiples formas de su yo se expresan por medio de lenguas diferentes. Como si cada una de ellas tuviera un cometido diferente y, a la vez, supieran convivir armoniosamente dentro de su ser.

Esta hibridez –tal como denomina Toro a una tercera identidad surgida de la mezcla de lenguas y que para él significan una recodificación mutua, plena de tensiones¹⁸– también forma parte del grupo de características atribuidas a la *nouvelle autobiographique* y contradice la manera tradicional de narrar una autobiografía. Se trata más bien de un enunciador, en primera persona, que transmite un flujo discursivo “casi alucinatorio”: “Es una voz que nace de una situación soñolienta de procesos de la conciencia o más bien de estados síquicos. En este contexto es imposible hablar de recuerdos en el sentido tradicional.”¹⁹ Y también aquí *Elsinore* cumple con esa cualidad: “Ah, Mrs Simpson. Ma’m!... Contra el inmenso gasómetro veía yo su rostro magnífico y oía su

¹⁶ Es cierto que “Ein Heldenleben” y *Elsinore* comparten ciertas afinidades en cuanto su carácter autobiográfico y la multiculturalidad que pretenden, pero hay entre ellas una crucial diferencia, y es que en la novela se desea invocar un recuerdo grato, feliz, mientras que en el cuento se revive un momento terrible que el narrador quisiera nunca haber experimentado. Así, cuando habla del ruso, Sergio Kirof, dice: “Si lo evoco en el orden de la fantasía es porque he preferido, a riesgo de equivocarme, traicionar mejor su recuerdo que su persona y porque muchas veces en los últimos cuarenta años he deseado que nunca hubiera existido” (Salvador Elizondo, “Ein Heldenleben”, en *La escritura obsesiva*, op. cit., p. 247). Y, sin embargo, en estas palabras puede verse también esa cualidad manifiesta que posee *Elsinore* de ficcionalizar los hechos autobiográficos.

¹⁷ Alfonso de Toro, op. cit., p. 70.

¹⁸ *Ibid*, pp. 273-274.

¹⁹ *Ibid*, pp. 274.

voz, secreta como la mía, que iba diciendo a lo largo del trayecto You're magnificent at conga! You're wonderful at Latin rythms! You really can tango, Sal!"²⁰

Hasta aquí he intentado señalar las características que considero más significativas para relacionar *Elsinore* con el género estudiado por Alfonso de Toro en su ensayo y que, en mi opinión, pueden ofrecer claves importantes para desentrañar una obra tan inclasificable como la de Salvador Elizondo.

Tal vez sea posible, después de estas breves reflexiones, intentar incluir *Elsinore* dentro del género de la *nouvelle autobiographique*. Igualmente válido es seguir viéndola como novela corta o *nouvelle* dada su brevedad y el deseo expreso de Elizondo de aplicar "el precepto de Gracián" al escribirla. Lo que importa es entender y descubrir los secretos de una obra que podría parecer simplemente realista en una lectura superficial, y si para cumplir con este objetivo es necesario categorizar su inestable presencia, pues entonces sean bienvenidas las buenas clasificaciones. Después de todo un género sirve, en primera instancia, para contener y comprender algo tan disperso, escurridizo y cambiante como lo es la literatura misma, como lo es también la identidad del ser humano.

Bibliografía

- De Toro, Alfonso, en "Meta-autobiografía' / autobiografía transversal postmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona. A. Robbe-Grillet, S. Doubrovsky, A. Djébar, A. Khatibi, N. Brossard y M. Mateo", en <www.cepchile.cl/dms/archivo.../r107_detoro_metaautobiografia.pdf>.
- Elizondo, Salvador, *El mar de iguanas*, Madrid, Atlanta, 2010.
- Elizondo, Salvador, *La escritura obsesiva*, prólogo de Daniel Sada, Barcelona: RMPerfiles, 2009.
- Elizondo, Salvador, *Obras*, Tomo I, México: El Colegio Nacional, 1994
- Quemain, Miguel Ángel, "Entrevista a Salvador Elizondo", Coordinación Nacional de Literatura, INBA, en <<http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/entrevistas/1688-elizondo-salvador-entrevista?start=2>>.

²⁰ Salvador Elizondo, *Elsinore*, *op. cit.*, p. 277.

El problema ontológico del sentido

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

Rescatar al lenguaje como discurso, en tanto acontecimiento del habla y de la escritura, abre una problemática, el de la hermenéutica, primero como inteligencia del doble sentido, donde los maestros son Marx, Nietzsche y Freud, y después, en sus tres vértices principales: el texto, el escritor-autor y el lector-intérprete, nos permite plantearnos el problema ontológico del sentido. El sentido es distinto del significado, no es un mero residuo hermenéutico sino el acontecimiento existencial definitivo, que va más allá de la interpretación: constituye una revelación, una *anagnórisis ontológica*.

Abstract

Rescuing language as discourse, as an event of speech and writing, opens a problem, that of hermeneutics, first as the intelligence of the double meaning, where the teachers are Marx, Nietzsche and Freud, and later, in its three vertices main: the text, the writer-author and the reader-interpreter, allows us to pose the ontological problem of sense. The sense is different from the meaning, it is not a mere hermeneutical residue but the definitive existential event, which goes beyond interpretation: it constitutes a revelation, an *ontological anagnorisis*.

Palabras clave: hermenéutica de la sospecha, teoría de la interpretación, nacimiento del autor, sentido y significado, hermenéutica ontológica, *anagnórisis ontológica*.

Key words: hermeneutics of suspicion, theory of interpretation, birth of the author, sense and meaning, ontological hermeneutics, *ontological anagnorisis*.

Para citar este artículo: Martínez Ramírez, Fernando, “El problema ontológico del sentido, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 56, semestre I, enero-junio de 2021, UAM Azcapotzalco, pp. 211-225.

Rescatar al lenguaje como discurso, esto es, como “mediación entre mentes y cosas”, “como una forma de vida”, y desistir al fin de considerarlo como un sistema autosuficiente y cerrado de relaciones internas, como lo pretende la lingüística estructural, y transitar más tarde al discurso como “el acontecimiento del habla”, como el acontecimiento de la escritura, que abre una nueva problemática, la de la hermenéutica, con sus tres vértices principales, que son el texto, el escritor-autor y el lector-intérprete, tales son los asuntos que aborda Paul Ricoeur en su libro *Teoría de la interpretación*,¹ asuntos que posibilitan que, por nuestra parte, nos planteemos el problema ontológico del sentido.

Reconocer que, durante el siglo xx, casi toda indagación filosófica coincidió en el lenguaje, empezando por la fenomenología, pasando por Wittgenstein, Heidegger, la historia comparada de las religiones, la antropología, el psicoanálisis e, incluso, la teoría de la literatura, conduce a la necesidad de defender, ahora por otra vía, un tipo específico de hermenéutica, llamada “de la sospecha”, escuela cuyos ingentes representantes, según señala el mismo Ricoeur (1985), son Marx, Nietzsche y Freud.²

Se trata, desde luego, de dos posiciones matizadas sobre un mismo tema. Sin embargo, ambas constituyen el valioso pretexto para enfrentar el problema del sentido, problema que tiene que ver inevitablemente con una actividad cognoscitiva y que, también, renueva la duda por la existencia humana, por su sentido –y aquí se perfila ya la ambigüedad del término–.

Uno

Freud, dice Ricoeur, busca la articulación del deseo a través del sueño. Pero no es el sueño soñado lo que puede ser interpretado, sino su texto, su relato; “de ningún modo es el deseo como tal lo que se halla situado en el centro

¹ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México: Siglo XXI, 1995. La primera edición, en inglés, es de 1976.

² Paul Ricoeur, *Freud, una interpretación de la cultura*, México: Siglo XXI, 1970. La primera edición, en francés, es de 1965.

del análisis, sino su lenguaje”³. Se trata de dilucidar un sentido latente en otro patente. En cuanto hombre del deseo, avanza enmascarado y el lenguaje se presta a este enmascaramiento: quiere decir algo distinto de lo que dice. Por eso, la interpretación se hace necesaria, debido a la naturaleza del lenguaje, que distorsiona, desvía, resulta equívoco. Se abre así un lugar de significaciones complejas, donde un sentido inmediato oculta a otro que es el auténtico. Esta región de los sentidos múltiples no sólo se da en el psicoanálisis, también en la fenomenología de las religiones, donde ya no es el lenguaje sino los símbolos cósmicos el fondo que esconde y muestra otro fondo: lo sagrado que se da como hierofanía. A partir de esto, interpretar, según Ricoeur, “es la inteligencia del doble sentido”⁴ y “el símbolo es una expresión lingüística de doble sentido que requiere de una interpretación”⁵. La hermenéutica, desde esta perspectiva, será la teoría de las reglas que presiden el trabajo de desocultamiento de la verdad.

Como se ve, las nociones de significado y sentido son usadas indistintamente, y verdad es sinónimo de realidad. Se da por entendido que detrás de lo mítico y del relato del sueño existe lo real, donde mora el sentido. Esto es, existen verdades últimas a las que hay que llegar para alcanzar la paz del espíritu, lo cual empieza a vislumbrar que detrás de un problema epistemológico existe otro que ya es existencial, aunque metafísico. La vida debe tener un sentido, mas reconocerlo y valorarlo supone un esfuerzo hermenéutico.

Para Cassirer, explica Ricoeur, lo simbólico es la manera en que el espíritu media entre nosotros y lo real. Toda aprehensión humana es mediata. Se trata de defender al símbolo como mediador universal, como la forma peculiar en que aprehendemos *la* realidad, lo en-sí. Es probable que a través de la percepción sensible nos apropiemos rudimentariamente de la realidad. Pero cuando el espíritu interviene entre el ser humano y el mundo, la aprehensión deja de ser inmediata y se vuelve simbólica. De aquí resulta que la cultura es un universo simbólico constituido por las distintas funciones significantes de que se vale el espíritu, como son el lenguaje, la religión, el arte, la ciencia y el mito, funciones conocidas como *formas simbólicas*.⁶

No obstante, Ricoeur no acepta esta noción de símbolo que es sinónimo de cultura y de realidad. Para él hay símbolo ahí donde “una textura intencional

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p.11.

⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁶ Remito, desde luego, a la obra magna de Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas*, México: Fondo de Cultura Económica, 2016 (tomo I) y 2017 (tomos II y III).

reclama la lectura de otro sentido en el sentido primero, literal⁷; el símbolo es una relación de sentido manifiesto a oculto, que se hace explícita por medio del trabajo de interpretación. Lo mítico, lo onírico y la imaginación poética tienen en común esa estructura embozante. Sin embargo, antes del hombre que habla no hay simbólica.

“Los cielos relatan la gloria de Dios”; pero los cielos no hablan o, más bien, hablan a través del profeta, del himno o de la liturgia; hace falta siempre una palabra para retomar el mundo y hacer que se vuelva hierofanía; del mismo modo el soñante, en su sueño privado, está cerrado a todos; no comienza a instruirnos sino cuando cuenta el sueño.⁸

Por tanto, como dice Heidegger, el habla instauro el sentido, instauro un mundo, lo expone y saca de su inmanencia.⁹ Así, la actividad simbólica según Ricoeur, es una actividad lingüística, pues aun el mito precisa de la mediación de la palabra, lo mismo que los sueños y, claro está, la poesía. Mitos, sueños y poesía, he aquí tres lugares privilegiados, tres actividades emergentes que se determinan como simbólicas justo por su carácter lingüístico.

El doble sentido, el enfoque intencional de segundo grado, no bloquea sino que suscita la inteligencia. Se trata de reducir el mito o el sueño al *logos* latente. Esta reducción constituye el acto de interpretación. Ahí “donde un hombre sueña, profetiza o poetiza, otro se alza para interpretar; la interpretación pertenece orgánicamente al pensamiento simbólico”¹⁰. Se lee en esto que el mito no sería llamado mito si en él no se sospechara un mensaje oculto. El mito, el sueño y el ensueño poético son certezas primeras en quienes los viven y procrean, y se transforman en asuntos problemáticos cuando salen de su inmanencia ingenua para proclamarse existentes y significativos. Entonces, llegan a ser asuntos de la hermenéutica, pues han perdido su poder autocontenido, esa primera ingenuidad, cuando han sido convertidos en textos y han pasado a una segunda ingenuidad, que es donde el *logos* vive en estado de latencia.

Ricoeur advierte que no hay una hermenéutica general sino muchos estilos hermenéuticos. Esto es, toda interpretación es canónica en cuanto obedece a un conjunto de reglas que se apoyan en una teoría, que puede ser el psi-

⁷ Paul Ricoeur, *Freud, una interpretación de la cultura*, op. cit., p. 14.

⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁹ Vid. Martin Heidegger, *El Ser y el Tiempo*, “Introducción”, México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

¹⁰ Paul Ricoeur, *Freud, una interpretación de la cultura*, op. cit., p. 20.

coanálisis o el marxismo, por citar dos. Uno de estos estilos, opuesto al de la escuela de la sospecha, ha sido el de la hermenéutica como manifestación y restauración del sentido. La tesis fundamental de esta escuela consiste en sostener que en el devenir de los símbolos, los sentidos se han ido ocultando hasta extraviarse y se plantea como urgencia su restauración, la reducción de las ilusiones. Se trata, por un lado, de purificar al discurso de sus excrescencias, de liquidar a los ídolos, de ir de la ebriedad a la sobriedad, y por otro, de asumir el movimiento más nihilista, más destructor e iconoclasta para dejar hablar al sentido, para recuperar su plenitud.

Obviamente tenemos que dudar de si alguna vez el sentido fue pleno, y no sólo eso, preguntarnos si alguna vez existió: tal vez cuando no era un problema, cuando el discurso parecía diáfano porque diáfanas resultaban las intenciones de los hombres. Pero un buen día la duda filosófica descubrió el relativismo de todas las cosas, y el mito comenzó a llamarse así (*mythikos*)¹¹, en una franca toma de posición a favor de la racionalidad filosofante. No obstante, lamenta Ricoeur, “somos hoy esos hombres que no han concluido de hacer morir a los *ídolos* y que apenas comienzan a entender los *símbolos*. Quizá esta situación, en su aparente apremio, sea instructiva: quizá el iconoclasmo extremo pertenezca a la restauración del sentido”¹². Quizás nos invita a no perder la esperanza.

Quiere decir que hemos transitado de los ídolos a los símbolos, y cuando nos liberamos de la férula de los primeros fue sólo para descubrir que somos entes simbólicos, que estaba inscrita en nuestra naturaleza la necesidad de inventar ídolos, es decir, que nuestra idolatría es consecuencia de esta condición ontológica (ontosimbólica). El paso de la idolatría al simbolismo ha representado el paso de la inocencia a la juventud, y ahora, como buenos adultos, lamentamos haber perdido aquel estado prístino de alegría ingenua y temores imaginarios, en el que habitó alguna vez la voluntad animada de la naturaleza cuyo estatuto de ubicua kratofanía engendraba los terrores oscuros del imaginario. Pero un buen día decidimos matar a los dioses y con ellos murió el poder heurístico de nuestros temores. Nos hallamos de pronto ante la feracidad del significado, antes inexistente. Ebrios en un mar de símbolos, promovimos un nuevo tipo de héroe, el sabio, pues únicamente a él le estaba abierta la naturaleza simbólica de nuestro ser (cultural). Sin embargo, los símbolos terminaron por ahogarnos y hoy, a la deriva en su mar, buscamos, si no ya la inocencia original, al menos recuperar *el sentido* destruyendo lo que se empeña en

¹¹ Aristóteles, *Metafísica*, B 4, 1000^a4 y 18.

¹² Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura*, *op.cit.*, p. 28.

ocultarlo: el símbolo. Iconoclasmo extremo, sospecha paranoica y restauración del sentido, que así se entierra más y más. ¿Cómo recuperar algo que sólo puede existir a condición de ignorarlo? He aquí la aporía de nuestra condición y lo insoslayable de nuestro destino. Estamos, por fin, ante el problema ontológico del sentido y el problema hermenéutico del significado.

Paul Ricoeur propone una clase de hermenéutica de la sospecha que no busca explicitar su objeto sino arrancarle la máscara, el disfraz. Pero ¿qué disfraz, ¿qué esconde? ¿Adónde nos lleva este nuevo cariz de la duda? ¿Acaso a algún sentido oculto por otro manifiesto? ¿Para qué sacar de su “ocultamiento” ese otro sentido? ¿Sólo para hacer notar que el engaño es lo que más éxito tiene en este mundo? ¿Cuándo sabemos que el sentido latente nos pertenece? No se trata solamente de voltear una dicotomía patente-latente, bueno-malo, claro-oscuro, verdadero-falso —como sostiene Derridá—¹³ y preservar la jerarquía y, por tanto, promover una nueva versión, igualmente sospechosa, de “la realidad”. ¿Qué ventajas ofrece la sospecha sobre la *epojé* fenomenológica sustentada en la fe crítica del hermeneuta, fe que supone que los objetos se dirigen precisamente a *mí* a través de una serie de signos que únicamente yo veo y puedo leer objetivamente porque he suspendido mis juicios de valor? En fin, reiteremos la pregunta que interroga por el sentido y tratemos de decidir si se trata sólo de un asunto epistemológico o si es, sobre todo, un problema ontológico y, si es el caso, la hermenéutica estaría contribuyendo a profundizar la opacidad que nos circunda y el estigma que nos apremia.

Nuestra condición de *homo gnoseologicus* nos colocaría, en la dimensión fundamental del ser, en una situación aporética que, planteada en términos menos indecisos, significaría que siempre, siempre la vida está en otra parte, y cualquier verdad última representaría el engaño y el imán que vendría a soliviantar muchas formas de esperanza. Entonces, tendríamos que asumir con Derridá que no hay verdades últimas y suprimir *el* sentido, o coludirnos con Bataille y pensar en la esperanza como un desecho del que hay que abjurar para vivir la alternancia que el azar y la vida ofrecen como huella inexorable de nuestra nueva condición ingenua.¹⁴

Para Paul Ricoeur, lo pleno del lenguaje reside en el nexo de sentido a sentido, que por nuestra parte llamaremos nexo de significado a sentido. Descubrir el sentido simbólico supone un movimiento que nos convierte en partícipes de lo que se anuncia. “La semejanza en que reside la fuerza del símbolo y de la que extrae su poder revelador no es en efecto un parecido objetivo, que yo pueda

¹³ Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Ánthropos, 1989.

¹⁴ Véase George Bataille, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1988.

considerar como una relación expuesta ante mí; es una asimilación existencial de mi ser al ser según el movimiento de la analogía.”¹⁵

¡Eureka! El sentido segundo, oscurecido por el objeto, por la literalidad, no se me da sino como un *acto comprensor*, en el cual un *íntimo* asentimiento con la “verdad” que se ocultaba me liga existencialmente a esa revelación; esto es, el acceso al sentido simbólico pide de mí un reconocimiento íntimo de aquello otro que se ocultaba, pide que lo reconozca como una “verdad”, y de esta manera el sentido deja de ser un problema epistemológico y se erige como reconocimiento (*anagnórisis*) ontológico de mí-mismo participando de una verdad existencial, y toda verdad, si es existencial, siempre reconstruye un mundo opaco que la esconde, para que al revelarse, al des-cubrirse, se haga más verdadera, esto es, instaure el sentido como *anagnórisis*, sentido que siempre tendrá que ver con mi ser-en-el-mundo, es decir, con mi ser en la dimensión espaciotemporal (histórica) que lo asedia y lo enamora, y lo victima, y por momentos lo hace feliz, todo en una suave dialéctica que debilita los corazones o construye la metafísica de la personalidad. Por eso, el sentido, para ser tal, debe instaurarse como una epifanía, pues sólo así resulta ontológicamente valioso y tranquilizador, es decir, sólo así puede reconocerse precisamente como sentido, si no, sólo es significado.

Hemos dicho que la escuela de la sospecha la dominan Marx, Nietzsche y Freud. Su fórmula negativa es: “de la verdad como mentira”¹⁶; su intención común es considerar a la conciencia como conciencia falsa. Estos tres pensadores, defiende Ricoeur, no son grandes escépticos sino grandes destructores. Triunfan sobre la duda no como lo hace Descartes, a partir de la evidencia de la conciencia, sino por medio de la exégesis del sentido. “A partir de ellos la comprensión es una hermenéutica: buscar el sentido, en lo sucesivo, ya no es deletrear la conciencia sino *descifrar sus expresiones*.”¹⁷ Se produce una inversión de valores: la apariencia, lo mostrado, lo manifiesto son lo falso; la realidad, lo oculto, lo simulado resultan lo verdadero. “Lo que los tres han intentado, por caminos diferentes, es hacer coincidir sus métodos ‘conscientes’ de desciframiento con el trabajo ‘inconsciente’ de cifrado, que atribuían a la voluntad de poder, al ser social, al psiquismo inconsciente. A astuto, astuto y medio.”¹⁸ ¿Por dónde entra cada uno al problema de la conciencia falsa? Freud lo hace por el pórtico del sueño y del síntoma neurótico; Marx ataca el

¹⁵ Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura*, *op.cit.*, p. 32.

¹⁶ *Cfr. ibid.*, p. 33.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 34.

problema de las ideologías en los límites de la enajenación económica; Nietzsche se sitúa en el terreno de los valores, de la ética, para buscar por el lado de la fuerza y debilidad de la voluntad de poder las mentiras y las máscaras. No detractan la conciencia, dice Paul Ricoeur, sino que buscan su extensión. ¿Qué puede significar esto último? Nuevamente, ¿se trata solamente de una cuestión de límites cognoscitivos?

Extensión de la conciencia, reducción-supresión del engaño, que en gran medida es un auto-engaño, un auto-encubrimiento que permite tener bajo control los límites de la personalidad. El terror consiste, en el fondo, en saber de lo que soy capaz en la búsqueda de mi expansión. Es, en todo caso, una lucha arquetípica entre el *estar* y el *ser*, donde *estar* supedita, neutraliza, asedia, y *ser* libera, expande, alcanza, mata. Extender la conciencia significa reconocer que se es un tejido de claroscuros contradictorios que aceptan, por decir, inclinaciones pederastas y edípicas, poder e intimidad solapada, comodidades y espiritualidad —y cualquier reminiscencia batailliana no es mera coincidencia—. Extender la conciencia probablemente quiera decir que debemos arrancarle la máscara a la vida prototípica. Extender la conciencia es posible que arrastre, al final, a la desaparición del sentido, porque el sentido soterrado termina por revelar, también, su propia arbitrariedad y su profundo vacío. Extender la conciencia significaría, así, alcanzar el grado cero del sentido, el hoyo que suprime toda aspiración. Pero, ¿querrá decir esto Ricoeur cuando habla de extender la conciencia?

Ricoeur habla más bien de una “curación de la conciencia por la conciencia”¹⁹. Una conciencia inmediata y disimulante es sustituida por otra mediata e instruida por el *principio de realidad*. “Frente a la ‘ilusión’, a la función fabuladora, la hermenéutica desmitificante planta la ruda disciplina de la necesidad. Es la lección de Spinoza: uno se descubre primero esclavo, comprende su esclavitud, y se vuelve a encontrar libre en la necesidad comprendida.”²⁰

Sin embargo, no puede ser que todo se reduzca a la vieja lucha entre determinismo y libertad, que ella sea el trasfondo ético que impulsa a la conciencia a un reconocimiento dialéctico de la libertad como una forma de esclavitud superada. ¿Qué sentido tiene superar la inocencia que a su manera hace libre los corazones? En el fondo se trata de hacer más real la realidad para promover alguna especie de descanso espiritual; se trata de una conciencia de segundo nivel, de una egolatría que coincide con un solipsismo narcisista, en el cual la conciencia celebra su osadía y se solaza porque alcanza un sentido segun-

¹⁹ *Ibid.*, p. 35.

²⁰ *Ibid.*

do, enterrado, menos común. Tendremos que aceptar esta osadía siempre y cuando responda a lo que he llamado *anagnórisis ontológica* (de sí mismo en y a partir de *lo otro*), al reconocimiento existencial del sentido, que para mala fortuna del hermeneuta de la sospecha, también se alcanza en la primera ingenuidad. A paranoia, paranoia y media. (¡Y qué viva la felicidad de mi madre cristiana y la fantasía pueril de los hijos de mi hermano). ¿Por qué hemos de tolerar este dogmatismo del conocimiento si la vida está en otra parte, siempre?

Dos

Al plantearnos la cuestión del sentido, hemos reconocido que estamos abriendo un problema ontológico que resulta oscurecido por un asunto epistemológico que entierra sus raíces en una pregunta añeja e ineludible: ¿qué es el conocimiento? Lo cual nos lleva a preguntarnos: ¿cómo, por qué, cuándo, hasta dónde podemos conocer? No obstante, no debemos dejarnos atrapar por una investigación gnoseológica pues nuestro interés es más existencial. La pregunta que interroga por el sentido es una que, aunque supone esta problemática, apunta a algo mucho más importante. Se trata de una interrogante *existenciaría*, que mueve nuestra actitud en el mundo y define la clase de individuo que somos, con sus esperanzas, dudas, temores, veleidades, y todo aquello que nos sale al paso en la comprensión del ser, que en cada caso es el propio ser. Buscar el sentido es buscarnos a nosotros mismos, y encontrarlo, aunque sólo sea fragmentariamente, es encontrarnos de la misma manera. Por ello, enseguida fortaleceremos la prioridad ontológica del habla como discurso, como acontecimiento, sobre el lenguaje como sistema, pues la prioridad del acontecimiento es existencial; el discurso, a diferencia del sistema, es el testimonio fehaciente de que el sentido no es sólo una analítica abstracta: es el estigma existenciarío que mantiene en movimiento la comprensión que necesitamos de nosotros mismos.

Para Paul Ricoeur,²¹ la semiótica y la semántica son dos ciencias distintas. El objeto de la primera, el signo, es virtual. Solamente la oración, que es el objeto de la segunda, es real en tanto constituye el acontecimiento del habla. Apelando a la clásica distinción entre forma y contenido, la semiótica se define como una lingüística formal, porque sólo plantea una progresión lineal del fonema al lexema y de éste a la oración y a totalidades aún más grandes; sólo interesan las partes constitutivas y disociadas del lenguaje. En cambio,

²¹ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, *op. cit.*

la semántica es la ciencia de la oración y está inmediatamente ligada a los conceptos de significado y de sentido. Partiendo de la distinción saussuriana entre lengua y habla (*parole*), Ricoeur define el discurso como el acontecimiento del habla.

Los acontecimientos desaparecen mientras los sistemas permanecen. Por lo tanto, la primera acción estratégica de un discurso semántico será rectificar esta debilidad epistemológica de *parole* que se da como consecuencia del carácter evanescente del acontecimiento, en contraste con la estabilidad del sistema al vincularlo con la prioridad ontológica del discurso que resulta de la realidad del acontecimiento, por oposición a la simple virtualidad del sistema.²²

El sistema no existe, es virtual. Solamente el discurso da fundamento a la existencia misma del lenguaje. El discurso, insistamos, es el acontecimiento del habla, pero no es el acontecimiento lo que se quiere comprender sino su significado, que es la forma cabal de retener la transitoriedad del acontecimiento.

De esto se desprende la filiación platónica de Ricoeur: es la permanencia a lo que se aspira, la que goza de mayor importancia ontológica, por encima de la fluctuación incesante del devenir. Sólo que Ricoeur propone una síntesis dialéctica: el acontecimiento, en su evanescencia, es detenido en el instante mismo en que alguien comprende lo que “quería decir”, esto es, cuando apresa su significado, el cual no existiría si no fuera en virtud de aquél. El acto donde quedan resueltos dialécticamente el acontecimiento y el significado es la comprensión. Sin embargo, añade Ricoeur agnósticamente, la experiencia no puede convertirse directamente en la experiencia del otro. Aun así: “Algo es transferido de una esfera de vida a otra. Este algo no es la experiencia tal como es experimentada, sino su significado. Aquí está el milagro. La experiencia tal como es experimentada, vivida, sigue siendo privada, pero su significación, su sentido, se hace público.”²³

Esto quiere decir que nombrar (como *apofansis*) es significar, convertir en texto la experiencia con el fin de comunicarla. Pero el hecho de convertirla en texto implica una síntesis interpretativa; esto es, como decía Aristóteles y Ricoeur no aceptaba, nombrar es interpretar. No obstante, Ricoeur asume que la realidad bruta permanece en su inmanencia y “lo que se da” es su sentido —léase: significado—, que es lo único legible, comprensible. Por tanto, toda comunicación supone un doble acto hermenéutico: primero, “el que dice” da su

²² *Ibid.*, p. 23.

²³ *Ibid.*, p. 30.

sentido de *su* experiencia; segundo, “el que escucha” este sentido, lo comprende e interpreta. ¿Cómo se entorpece esta relación de sentido a sentido?

El sentido, dice Ricoeur, tiene un lado objetivo y otro subjetivo. El objetivo es el “querer decir” del hablante, lo que la oración hace; el lado subjetivo es lo intencionado por el hablante, que supone un contexto que tamiza la polisemia del lenguaje, y supone también una fisonomía, gestos, entonación, los efectos del habla, como asustar, seducir, convencer, etcétera. Por eso, la intención de decir es hasta cierto punto comunicable, y en el éxito de esta comunicación interviene la voluntad del otro de reconocer esta contingencia histórica. A pesar de lo cual, la dialéctica subjetivo-objetiva del discurso “no agota el sentido del sentido, no agota la estructura del discurso”²⁴. Surge como problema importante el de la *referencia*. Esto es, el lenguaje se dirige siempre más allá de sí mismo. “Mientras que el sentido es inmanente al discurso y objetivo en el sentido de ideal, la referencia expresa el movimiento en que el lenguaje se trasciende a sí mismo.”²⁵

Al cariz existencial que permea la argumentación de Ricoeur y que constituye su principal atractivo, debe oponérsele como debilidad, una vez más, la utilización indistinta que hace de significado y sentido. Podemos aceptar que el significado sea inmanente al discurso, en cuanto ideal, es decir, como acontecimiento psíquico, como representación mental, *pero el sentido es el acontecimiento decisivo, que es más que el discurso y menos que la vida aunque su destino sea el todo de la vida*. El sentido es un acontecimiento, por lo tanto, tiene prioridad ontológica, no es únicamente una condición epistemológica del discurso. El sentido se desprende de los significados y llega a ser más que ellos, y puede llegar a ser todo, aunque, como la vida misma, resulte evanescente.

El ser humano, dice Ricoeur, al estar en el mundo y verse afectado por las situaciones, en medio y a partir de las cuales se orienta, tiene algo que decir, tiene experiencia que traer al lenguaje. La importancia de la referencia señala la imposibilidad de quedarse sólo con el significado, señala la necesidad de *llegar* al mundo.²⁶ En otras palabras, lo que importa finalmente no es el lenguaje sino el mundo, lo trascendente. Pero gracias al lenguaje traemos comprensivamente un mundo, que de este modo es abierto, se transforma en experiencia posible y decible. Sólo con el lenguaje acontece el sentido. El sentido es, por tanto y desde la perspectiva de Ricoeur, el acontecimiento de la verdad

²⁴ *Ibid.*, p. 33.

²⁵ *Ibid.*, p. 34.

²⁶ *Vid. ibid.*, p. 35.

que precisa del lenguaje para estabilizarse, inclusive para ser alcanzado. Y, a pesar de todo, el lenguaje no es el sentido y tampoco es el mundo, que yace dormido en su inmanencia hasta que alguien lo *trae* como acontecimiento discursivo. Se produce así el círculo dialéctico del acontecimiento y el sentido. El discurso, por tanto, siempre remite hacia más allá de sí mismo, a un hablante y a un mundo. Éste es el criterio final que Ricoeur impone al lenguaje como discurso. ¿Cómo se debe entender todo esto cuando se le piensa desde la hermenéutica?

Como la interpretación está orientada al texto, no es posible ninguna teoría de la interpretación que no enfrente el problema de la escritura. ¿Y qué fija la escritura? No es el acontecimiento del habla sino lo “dicho” por ella, es decir, el sentido. La escritura toma el lugar del habla, sólo que ahora, advierte Ricoeur, “la intención del autor y el sentido del texto dejan de coincidir [...]. Lo que el texto significa ahora importa más que lo que el autor quiso decir”²⁷. Con esta autonomía semántica del texto comienza la hermenéutica, que resulta entorpecida por una doble falacia: la falacia intencional, según la cual lo que importa es la intención del autor como criterio para cualquier interpretación válida; y la falacia del texto absoluto, sin autor. Lo que sucede es que del hablante nace el autor. Cuando el escritor no está disponible para ser interrogado y cuando el texto ya no responde, tiene entonces un autor y no un hablante.

El nacimiento del autor y la muerte del hablante son un asunto de presencia-ausencia en el fenómeno primordial de la comunicación. Cuando estamos *en presencia* se trata de un fenómeno habla-escucha. Esta relación se transforma en texto-lector cuando el hablante se vuelve escritor. Sin embargo, entre ambas parejas no hay una relación análoga uno a uno, porque el sentido ostensible del habla se realiza como sentido interpretable en la escritura; por tanto, nace un autor, y con él el texto, y con el texto surge la necesidad de la hermenéutica. En pocas palabras, con la muerte del hablante nacen el autor y el intérprete.

La hermenéutica comienza donde termina el diálogo y comienza el texto. Sólo existe interpretación ahí donde existe un texto, donde existe lenguaje escrito, aunque para interpretar no se debe soslayar la importancia del autor ni la importancia de la autonomía semántica del texto. Hay hermenéutica donde hay lector, y hay lector donde hay texto, y hay texto donde hay autor, y hay autor ahí donde el diálogo ha muerto, esto es, donde el hablante ha desaparecido.

²⁷ *Ibid.*, pp. 42-43.

En el lenguaje oral la referencia, decíamos, es ostensible y situacional; con el escrito, la referencia suprime ambas características y con ello gana autonomía semántica. Por eso, cuando el lenguaje pierde la contingencia histórica que lo ciñe, o sea, cuando se convierte en escritura, libera su sentido y gana espiritualidad en la medida en que se desprende de la referencia ostensible. La referencia, como tal, no desaparece porque finalmente el destino común del lenguaje hablado y del escrito es el mundo. Con la escritura, la referencia pierde su carácter ostensible y libera su carácter mundano, se convierte en alusión a mundos posibles que el lector trae a la lectura.

Podemos pensar el acto interpretativo como la continuación del diálogo situacional entre los interlocutores, pero ahora se trataría de un diálogo de promoción infinita porque el lector-intérprete cuenta con un mundo que el texto le re-configura. Nace así lo que, en el ámbito de la estética, Umberto Eco llamará la "obra abierta"²⁸. Dice Paul Ricoeur: "Para mí, el mundo es el conjunto de referencias abiertas por todo tipo de texto, descriptivo o poético, que he leído, comprendido y amado."²⁹ Es decir, abrir un mundo quiere decir abrir referencias, no significados, ensanchar el horizonte de nuestra experiencia real a otras posibles. "Es este ensanchamiento de nuestro horizonte existencial lo que nos permite hablar de las referencias abiertas por el texto o del mundo abierto por las afirmaciones referenciales de la mayoría de los textos."³⁰

Entonces, interpretar es, finalmente, ampliar nuestro horizonte existencial, extender la conciencia a ese mundo y reconfigurar así nuestro propio mundo y universo cognoscitivo. Esto es, cuando leo e interpreto –actividades concomitantes– no restauro el sentido ni lo desenmascaro a través de la sospecha –como pretendía originalmente Ricoeur–, sino amplío mi horizonte existencial. La escritura, liberada de su autor –o mejor, de su hablante– y de su auditorio originario, revela el destino del discurso como pro-yecto de un mundo.

Porque goza de autonomía semántica es que el texto se desprende de su escritor –aunque no lo olvida–, y porque la escritura pide la lectura es que ha surgido el problema de la hermenéutica. La *distancia*, afirma Ricoeur, no sólo es una brecha espaciotemporal entre nosotros y la obra, es "un rasgo dialéctico, el principio de una lucha entre la otredad, que transforma toda distancia espacial y temporal en una separación cultural, y lo propio, por lo cual todo el entendimiento apunta a la extensión de la autocomprensión"³¹.

²⁸ Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona: Ariel, 1984.

²⁹ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, op. cit., p. 50.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 56.

En la medida en que comprendemos lo otro nos comprendemos a nosotros mismos y, de paso, reducimos la brecha cultural que las distancias producen entre los seres humanos. *Reducir la otredad para alcanzarme un poco, he ahí el secreto existencial que mueve a la hermenéutica*. Ensanchar mi horizonte de comprensión. Pero entonces, ¿somos tan sólo sujetos gnoseológicos que en la medida en que conocemos nos alcanzamos ontológicamente? ¿Acaso toda relación con el mundo debe definirse como relación cognoscitiva?

Este enfrentamiento entre lo otro y lo propio, apunta Ricoeur, constituye la lucha cultural donde tienen lugar tanto la escritura como la lectura. Pero, debemos objetar, al tratarse de la dialéctica de la cultura puede definirse como inútil, pues resulta convencional, porque entonces *el* sentido no constituye algo fundamental, anterior a la huella cultural que me atraviesa y define, sino que el sentido es como el fantasma que me supedita sin querer a una cultura, el sentido es una persecución relativa, y toda distancia superada nunca logra desprenderse del eterno retorno del “yo sólo sé que no sé nada”, retorno dialéctico que conduce, finalmente, al silencio, como el sitio más cálido donde el sentido mora sin escandalizar ni angustiar –o sin tener sentido–, donde vive resignado a su “docta ignorancia”.

“La lectura es el *pharmakon*, el remedio por el cual el sentido del texto es ‘rescatado’ de la separación del distanciamiento y colocado en una nueva proximidad, proximidad que suprime y preserva la distancia cultural e incluye la otredad dentro de lo propio.”³² Y por ello tenemos que preguntarle a Ricoeur: ¿cuál es el fin de buscar la proximidad? ¿Acaso es una nostalgia del habla, del acontecimiento dialógico, que resulta clausurado por la escritura y, por tanto, viene a ser el sustituto nostálgico de aquella *vocación que el habla siente por la proximidad*?

La proximidad suprime y preserva la distancia cultural, he aquí los dos rasgos definitivos de nuestro ser dialéctico, rasgos que señalan que el sentido, como todas las grandes búsquedas, resulta elusivo, existe sólo a condición de no permanecer, pues la constante dialéctica de toda búsqueda es la posibilidad, y siempre la posibilidad, de que la vida esté en otra parte. Entonces, sospecha Ricoeur, “la dialéctica entre el distanciamiento y la apropiación es la última palabra en la ausencia del conocimiento absoluto”³³. Pero entonces, el problema del sentido vuelve insulsa su dimensión ontológica, pues termina por definirse como un problema que emerge de esta condición del conocimiento, de esta huella que sobre la acción deja nuestra distinción como *homo gnoseolo-*

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

gicus, que vuelve imposible el conocimiento absoluto. O tal vez, precisamente porque no se otea el conocimiento absoluto, es por lo que se plantea el problema del sentido, y entonces estamos nuevamente donde comenzamos. Podemos rescatar, sin embargo, que el sentido no es simplemente un residuo hermenéutico, es en realidad mucho más que un acto interpretativo: representa, desde la perspectiva ontológica donde deseamos colocarlo, un acontecimiento existencial. Y por aquí deseamos perfilar nuestra caracterización: la búsqueda del sentido como apremio y estigma existencial, y su encuentro como crecimiento ontológico...

Bibliografía

- Aristóteles, *Metafísica*, Madrid: Gredos, 1998.
- Bataille, George, *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1988.
- Cassirer, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas*, México: Fondo de Cultura Económica, 2016 (tomo I) y 2017 (tomos II y III).
- Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Ánthropos, 1989.
- Eco, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona: Ariel, 1984.
- Heidegger, Martin, *El Ser y el Tiempo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Ricouer, Paul, *Freud, una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI, 1970.
- , *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México: Siglo XXI, 1995.

Carballido, *El tren que corría*: el tren de la vida y del amor

FELIPE SÁNCHEZ REYES | MAESTRO EN LETRAS, UNAM, CCH AZCAPOTZALCO

Resumen

Carballido, a través de su humor jocosos, nos presenta un viaje por la vida y el amor de dos parejas en la década de los ochenta, en el régimen priista de José López Portillo (1976-1982). Su recorrido inicia en la estación Buenavista y concluye en Monterrey. En este artículo abordo tres elementos que analiza en su novela: el simbolismo del viaje, los aprendizajes y su crítica al sistema político del PRI.

Abstract

Carballido, through his humorous humor, presents us with a journey through the life and love of two couples in the eighties, in the PRI regime of José López Portillo (1976-1982). Your tour begins at Buenavista station and ends in Monterrey. In this article I address three elements that he analyzes in his novel: the symbolism of the journey, the learning and his criticism of the PRI political system.

Palabras clave: Emilio Carballido, aprendizajes de vida, el régimen priista, la corrupción, el amor.

Keywords: Emilio Carballido, life lessons, the PRI regime, corruption, love.

Para citar este artículo: Sánchez Reyes, Felipe, "Carballido, *El tren que corría*: el tren de la vida y del amor", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 56, semestre I, enero-junio de 2021, UAM Azcapotzalco, pp. 227-238

Son las seis de la tarde en la estación de tren. Llega el pima sonorenses al andén, sube al vagón, localiza su lugar, sube su mochila se instala, saca su libro y lee. Enseguida llega la valquiria nórdica con falda, botas, maleta de viaje pesada y su neceser. Abre la puerta del compartimento de él y se introduce. Intenta subir su equipaje al maletero, pero el peso se lo impide. Entonces él la ayuda, toma la maleta y la sube sin problema. Ella se sienta ruborizada, cruza las piernas blancas como la nieve, enfundadas en medias oscuras, saca una revista alemana de modas y la ojea. Por la noche, uno y otra se dirigen miradas discretas, ansiosas, mientras no es visto.

De pronto el tren entra en un túnel largo, oscuro, como su ansia. Ella se para de su asiento, se dirige a él sin palabras, porque cuando el ansia es fuerte, nadie la detiene. Se alza la falda frente a él y despierta la avidez que paraliza el corazón del otro. La sabia amazona le destraba el cinto y cierre. Sin preámbulos se monta a horcajadas sobre él, que acepta la manzana, el deseo rendido. Inicia su galope lento, medido, sobre el brioso corcel, luego le imprime su ritmo y velocidad con las riendas. Galopa tendida y, cuando siente el lomo húmedo del potro entre sus piernas y descubre el campo abierto, se desborda, salta, se estira, lo azuza.

Su placer la impulsa, se desboca, intenta sujetarlo, pero el deseo e instinto del corcel se imponen. Somete a la valquiria experta en su deseo avasallador, en su hambre atrasada y la lleva a su estepa árida de Sonora. Atraviesa campos, sierras, montañas, llega hasta la punta del cielo y suelta la rienda de su deseo almacenado. Luego, cuando siente que el placer retorna a su cuerpo, el corcel aminora su cabalgata, trota sin brida y ella lo lleva al corral. Lo detiene, baja del lomo húmedo del potro con gotas de placer entre las piernas y hendidura rosácea, sonriente.

Salen del túnel oscuro del placer, nace el día, la blancura del paisaje, como la piel de ella, los recibe en sus pupilas. Ella lo deja rendido, torna a su asiento, acomoda su blusa, falda y cabello despeinado, y se pinta los labios rojo carmesí con su lipstick. Están a punto de llegar a la estación. Ella toma su maleta y neceser, sin palabras, desciende feliz y se arroja a los brazos del esposo diplomático que la espera en el andén, mientras el otro ve la escena por su ventana. Después, toma su mochila de viajero, la coloca en sus hombros, desciende, toma un auto y se dirige a su casa donde lo espera su amada esposa.

Son las cuatro de la tarde en el reloj del andén. Abajo de él, se recarga en la pared un hombre de mezclilla con camisa a cuadros y chamarra de pana, calvo y con barba. Mira el tren que llegó, su mirada se pierde en la distancia, recuerda su infancia, su padre, el tren que transportaba frutas y en el que

viajó a Córdoba para visitarlo, a pesar de que tenía la segunda esposa, su madrastra¹, hace muchos años.

Recuerda la ciudad, su vieja vivienda pobre del edificio miserable, ubicada entre el cielo de la iglesia Santo Domingo y el infierno de la Arena Coliseo, donde se oían “los campanazos, las malas palabras y el flojo costalazo de los cuerpos²”, en la colonia Lagunilla. De pronto reacciona: “¡chin, me lleva el tren!”. Debo terminar la obra de teatro y entregarla hoy mismo al editor. “¡Chin, me lleva el tren!” y se marcha de Buenavista con dirección a San Pedro de los Pinos, donde tiene por vecino a su amigo periodista y dramaturgo, Vicente Leñero que también teclea por la madrugada en su máquina de escribir³.

Ve un taxi estacionado, le solicita un viaje al chofer, pero éste, al negarle su servicio aborda otro de prisa y se marcha, observa a los pasajeros que van llegando a la estación. Más tarde, cuando todos están molestos y afligidos, porque el tren no los integró a la aventura de amores ilícitos en sus camarotes placenteros, el chofer se acerca a cinco de ellos, les ofrece su servicio, los sube hipnotizados a su taxi, les promete alcanzarlo en Lechería e inicia la novela.

En el momento que escribe Carballido esta novela, tiene 59 años, en la cual repite las inquietudes literarias de sus obras anteriores y los temas que le preocupan: la pobreza de la población, la relación de la pareja y la corrupción del PRI, pero aquellos no se parecen a los personajes ni lenguaje de ésta. En esta novela amena abunda en bromas y hace reír al lector, cuyo interés jamás decae. En ella, como en sus otras obras, efectúa descripciones poéticas que realiza en su trayecto a San Luis Potosí, pero en ésta abunda en frases llenas de sabiduría a cargo de la anciana, y la colma de humor jocosos, alburas y doble sentido por parte del chofer, la actriz y la anciana, que hacen de ella una lectura placentera y llena de risa.

Su humor jocosos se presenta en estas frases: “Ella es una mujer mayor que se pinta más de lo que debiera; ‘se alborota lo fea’. (p. 12)⁴”; “—Pues fue culpa de usted. Por su pinche candidato que nos llenó las calles de pendejos” (p. 65); “—Abuelita, nos va usted a emborrachar —dice Ramón. —No he tenido hijas putas para que me estés diciendo abuelita” (p. 104); “YA BAS ha encendido el motor: lanza pedos tronados y apestosos de humo negro” (p. 132).

¹ Carballido, Emilio, *La caja vacía*, México: fce, 1977, p. 22.

² *Ibid.*, p. 115.

³ Merlin Socorro y Héctor Herrera, *Emilio Carballido*, México: IVEC, 2018, p. 187.

⁴ Para la citación del libro de Emilio Carballido, *El tren que corría*, emplearé la edición del FCE, 1984.

Los albures: “-Es que entendí cuando llegó a recogerme... -Todavía no le hago eso, joven -más risotadas y se dice el chofer a sí mismo-: sh, sh, cuidado que hay señoritas. -Vamos a dejar de serlo con estos resortes -dice Nora al chofer-. Traigo uno en mis partes pudendas e insiste en ir más lejos. -Póngale esta cobija, mamacita. Ándele, que no se lastimen sus pompis... -¿Primero señoritas y luego mamacita? Denos más tiempo para cambiar de condición” (p. 35).

Y el doble sentido: “No hay pueblo que se asome, sólo esta loma llena de difuntos. -Ahí les hablan -dice el chofer-. Que si quieren bajarse a descansar -se ríe solo, se regaña-: Qué pasó, qué pasó, no hay que ponerse macabrones” (p. 92); “YA BAS absorbe golosamente litros y litros de gasolina. Nora vuelve y él sigue chupando. -Pobrecito -comenta Nora-. Se ve que está feliz con esa cosa dentro echándole tantos gorgoritos...Y quién no, digo yo, quién no. (p. 93)”; “-Ya me voy al coche. -No me deje solito. No sea mala. -Ay, qué grandote y quiere que lo acompañe. -No tan grandote, no crea... Pero sí algo. Ella va a reírse pero se da cuenta de que no es decente lo que ha oído” (p. 121).

Realiza este tipo de novelas, como un fenómeno artístico y de diversión. En cuanto a lo artístico, Carballido nos presenta en sus novelas o dramas, primero, el lugar y personajes, luego el conflicto que enfrentan, el desarrollo y desenlace. Tal como lo propone Aristóteles en su *Poética*, del cual él realiza la presentación del libro: “En cuanto a la imitación narrativa es preciso componer las tramas o argumentos dramáticamente y alrededor de una acción unitaria y completa con principio, medio y final, para que, a semejanza de un viviente, produzca su peculiar deleite”, porque “lo bello no solamente debe tener ordenadas sus partes, sino además con magnitud determinada y no dejada al acaso, porque la belleza consiste en magnitud y orden”⁵.

Y en cuanto a la diversión confiesa, “cuando enfoco una obra, la enfoco como un fenómeno artístico, con sus propias leyes, y como un fenómeno de diversión. A mí me divierten mis obras, a mí me divierte hacerlas, yo disfruto haciéndolas; me divierte armar una historia”⁶, sobre todo, si es una aventura como ésta. Por ello, en este artículo me centraré en tres elementos que analiza en su novela: el simbolismo del viaje, sus fases y aprendizajes, y su crítica al sistema político del PRI.

Primer punto, el simbolismo del viaje. En esta novela, el chofer Damián, como Ulises, también forja su historia en una nave destartada que “lanza

⁵ Aristóteles, *La Poética* (trad. José García Baca y presentación de Emilio Carballido), México: Editores Mxicanos Unidos, 1985, pp. 169 y 142.

⁶ Carballido, Emilio, *Confrontaciones*, México: UAM-Azcapotzalco, 1987, p. 38.

pedos tronados y apestosos de humo negro”. La dirige con pericia y vuela sobre olas y crestas negras de asfalto, mares de lodo y pasiones de sus viajeros, para lograr su meta: alcanzar el tren en Lechería. Él es el guía de los cinco ocupantes, conduce la nave que flota en el océano de la tarde y lleva a tres mujeres y dos hombres, afligidos, de distintas edades y oficios, con quienes enfrenta la aventura.

Su aventura por el mar tempestuoso de la vida no es mortal, pero enfrenta peligros: mentadas de madre y agentes de tránsito, manada de borregos, balantes y de dos pies, conatos de riña y confesiones personales, mezcal y amoríos, y sale airoso. A lo largo de este viaje, el autor nos muestra, primero, las máscaras superfluas, vacuas del Lic. Ramón y la actriz Nora, que se sienten importantes e imprescindibles para los otros. Luego, sus rostros verdaderos. Después, la solidaridad y armonía con que enfrentan los obstáculos y peligros de la vida.

Si Odiseo no se deja atrapar por el canto de las sirenas, retorna con su esposa Penélope y llega a su meta, ellos en el interior del auto sí se dejan seducir no por su canto, pero sí por sus habilidades amorosas, también encuentran a su pareja y arriban a su meta: Monterrey.

En esta aventura participan personas de la clase baja —el chofer, la mesera y la abuela pueblerina— y de la clase media —la actriz, el nuevo profesionista y el licenciado del PRI. En su recorrido, observan la pobreza del país, la mentira y explotación de los políticos priistas. Enfrentan pruebas y peligros para llegar a la meta, porque viajar equivale a buscar, es “la superación de las dificultades, afirma Cooper, y el logro de la perfección”⁷, y su viaje representa la búsqueda de nuevos cambios en sus vidas: laboral, económica y amorosa. Son personas inquietas e inconformes con su actual situación laboral y económica, provocada por la corrupción del régimen priista, por eso buscan nuevos horizontes que les mejoren y alegren su existencia. Su viaje no es una huida, sino una evolución o transformación, pero deben enfrentar los peligros: quedarse en una estación o avanzar, antes de llegar a la meta.

Si el viaje refleja la comprensión del alma y los obstáculos que le impiden ser feliz, como el conformismo y la resistencia al cambio, el desempleo y trabajo mal remunerado, la baja autoestima y el temor, la falta de convivencia y de amor, entonces la nave, por un lado, representa el movimiento, el paso y evolución de un estado a otro, que controla su guía. El conductor gobierna la razón, la confianza y armonía entre ellos, encarna los principios superiores

⁷ Cooper, J. C., *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 187.

de la persona, la mente, la inteligencia y espíritu que dirige el cuerpo. Y, por el otro, es la madre que da abrigo y consuela las penas. Además promueve que Afrodita, a través de sus miradas y guiños, insinuaciones y contactos de piel a piel de ellos, ordene a su hijo Eros que dispare sus flechas, encienda y abraza de amor y pasión sus cuerpos, y les decrete a la entrega mutua.

Ahora pasemos al segundo punto y revisemos las fases del viaje y los aprendizajes obtenidos por cada uno. La primera fase es cuando todos están molestos porque los dejó el tren, y el chofer los sube hipnotizados a su taxi, para alcanzarlo en Lechería. La segunda se presenta en Querétaro cuando Damián riñe con Ramón por el costo del pasaje; a partir de ese momento surge la convivencia entre ellos, y cuentan sus vidas Damián, Ramón y Nora.

La tercera, en San Luis, después de tomarse las cervezas y el mezcal de la anciana, se encuentran en armonía, narran sus vidas Leocadia y Chela, y surgen los romances. Y la cuarta, cuando llegan a Monterrey, cada uno toma su rumbo: Ramón se integra al candidato y es relegado; Leocadia es recibida cariñosamente por su hijo y nieto; Nora y Gilberto se van a un hotel; Damián y Chela entablan su relación, esperan a otros pasajeros, para regresarlos a México y cerrar el círculo inicial del viaje.

Ahora ¿qué aprendió cada uno de ellos? Nora del Real, actriz madura, va a Monterrey por una gran oportunidad laboral y quiere destacarse ante ellos por sus papeles, insignificantes, en las telenovelas, para que su auditorio la admire. Manifiesta su optimismo y buen humor, concilia y busca la concordia, y, en altercados, restablece la armonía. A través del mito de Medea, narra su vida, soledad y deseos sexuales insatisfechos. Al final, con sus guiños, experiencia y coquetería, atrapa al joven Gilberto, inexperto en lides amorosas, arroja su soledad por la ventana abierta, disfruta con ansia su deseo sexual y consigue un trabajo, mejor remunerado. Aprende que sabe conciliar en los problemas de los otros y que, con su experiencia amorosa y coquetería, sabe seducir.

El Lic. Ramón Ruiz Romano, joven lisonjero, sumiso y prepotente, que realiza los discursos de la campaña, por creerse necesario e indispensable para el Candidato, sale a comprarle los mejores y pierde el tren. Se integra a la misión del taxi, porque piensa alcanzarlo en Lechería, incorporarse a la comitiva y entregarle los discursos, imprescindibles, a su candidato, según él. Como todo priista, busca competir y asumir su liderazgo entre ellos, pero al final, aprende que no es indispensable para el candidato y el Partido, pues es desplazado por otro más audaz y adulator.

Damián Avelar, el chofer del taxi 'YA BAS', es humorista, optimista y noble, ama su vida y trabajo libre, no es materialista sino sentimental y mujeriego. Tiene problemas con su hermana, vieja y fea, que quiere irse a vivir con el joven

carnicero de 16 años, pero, como es dependiente de ella y teme la soledad, no se lo permite.

Al subirlos a su taxi, inicia con sus bromas, se pasa el alto, se alburea con el agente de tránsito “—Tú siempre tan de prisa, ¿verdad, cabroncito? —Es la vida carnal, es la vida. —Te me cuidas. —Te lo lavas” (p. 34), y, para romper el hielo, los incita a presentarse ante los otros. Él asume la dirección del carro y de sus vidas. En Querétaro, canta y cuenta el origen de su oficio y sus amoríos. En San Luis los invita a cenar y establece la convivencia que se refuerza con las cervezas y el mezcal de Leocadia que restablece la solidaridad y armonía. Al final, elimina su temor a la soledad, su dependencia y encuentra a su pareja, Chela, que le enseña que debe dejar libre a su hermana. Él y Chela demuestran que el amor, en la clase baja, es natural y sin complicaciones.

Consuelo Ceja, Chela, mesera y cajera, insegura, pesimista, desconfiada, va a Monterrey para conocer a su novio joven, rico, y casarse. Llorra ante cualquier peligro o conato de riña. Al final, se quita el complejo de fea, recobra la seguridad en sí misma y elimina su temor por los hombres. Aprende que es necesaria la charla y el contacto amoroso para vivir con alguien, se enamora de Damián y regresa con él a la capital.

Gilberto Alcalde, joven callado, inexperto y recién recibido como Administrador de empresas, realiza su primer viaje en busca de trabajo y amorío. Establece contacto amoroso con Nora y se marchan juntos al hotel más cercano. Al final aprende a evitar conflictos con los agentes de tránsito por medio de la “mordida”, establece su amorío con una mujer madura que le proporciona seguridad y aplomo, experiencia de vida y placer.

Leocadia Sanabria de Oaxaca, abuela del niño Crispín que se fue solo en el tren, es segura y decidida, sabia y justa, aunque está desesperada porque su nieto viaja solo en el tren. A lo largo del viaje recapacita sobre la ansiosa carrera de ellos: “—¿Y entonces, por qué vamos corriendo, abuelita —dice Damián? —Por pendejos. Eso de ver que se nos va el tren, impresiona. ¿Pero y qué? Llego mañana, da igual. Salud” (p, 103).

Además, reflexiona sobre ella: “¿Para qué hace uno falta. Si me hubiera yo caído muerta ¿qué? (p. 103)”; sobre su función de mujer vieja en la familia, con sus hijos y nietos: “Como todavía sirvo, me traen corriendo todo el día. Los hijos y los nietos...Pues, total, ya al rato voy a descansar bastante, no digo si no” (p. 106)”; sobre su nieto solo en el tren: “Crispín no es ningún pendejo. No le pasa nada” (p. 103)”; y sobre su hijo: “Pues ya en este camino —a Saltillo—, como que chingue a su madre mi hijo, ¿no les parece?”.

Ella, con su gran experiencia como Carballido, transmite enseñanzas de vida y los saca de apuros con los patrulleros: coloca tres envases de cerveza en

cada llanta y las poncha con su verdugillo. Al final, al ver a su nieto sin pena ni llanto, descubre que él se sabe valer por sí mismo; y ella sabe que no es indispensable para su familia y que ayuda a sus hijos y nietos, mientras puede.

Al final del viaje, doña Leocadia nos deja esta enseñanza de vida, cuando alguien le pregunta por la prisa para llegar a algún lado: “Cuál prisa. Son ilusiones que se hace la gente. ‘Ay, yo importo tanto, ay, cómo me necesitan. Qué bueno va a estar lo que me espera’. Nomás lo vemos y ya queremos otra cosa. Así es uno. Yo lo sé por mí misma: todo lo que uno quiere, no sirve para nada. Y si sirve, se acaba. Y si no se acaba, nos aburre. [...] Ilusiones digo yo. Puras ilusiones. Lo de correr de un lado a otro” (pp. 104-105).

Pasemos al tercer y último punto, su crítica al sistema corrupto del PRI. Carballido censura la corrupción del PRI, durante el Periodo de José López Portillo (1976-1982), representada por el personaje de Lic. Ramón Ruiz Romano; con el último apellido alude a la primera esposa del presidente: Carmen Romano.

El escritor realiza una crítica mordaz a los priistas por imponer un sistema corrupto y explotador de la población con escasos recursos. Dentro de esa corrupción se encuentran los policías, los agentes de tránsito, vulgares ladrones que exigen su “mordida”, los abogados “chuecos” y los “coyotes” que venden las placas en el Departamento Central de Tránsito. El sistema promovido por el PRI es autoritario, porque impone a su candidato, Camilo Ruiz Septién, argumentando el “Partido no estuvo de acuerdo” (p. 79) con el postulado en Nuevo León.

Acusa a los priistas de deshonestos, demagogos y falsos con sus discursos falaces que muestran un país que no existe, como el discurso que lanza el candidato a sus falsos seguidores: “Pinches campesinos, qué bien lo despedieron. —¿Qué no eran obreros? Yo les hablé de la fuerza de la industria” (p. 19). De generar la miseria del campesino, obrero y burócrata, y de no cumplir lo prometido, sino que malgastan el dinero en sus campañas políticas: autobuses, acarreados, “están llegando contingentes: grupitos con mantas; grupos de música nortea. Campesinos sentados en la acera. [...] tocan una banda y tres grupitos norteaños, se precipita el diluvio de fuerzas vivas, o sea de obreros y campesinos, y muchos burócratas disfrazados de tales. Mantas, gritos de ‘Viva Camilo Ruiz Septién’” (p. 128 y 136).

Acusa de que se matan entre ellos, por obtener un alto cargo político y por el poder: “Demasiados han sido los avionazos en que se caen políticos. Esa moda empezó desde Ramos Millán. Después Madrazo, Carlos Lazo, Bonfil...” (p. 78). Considera que el sistema priista promueve la pobreza de los estados, como lo demuestra el autor en su recorrido en el auto a lo largo del país, pues no existe un lugar del cual se exprese favorablemente, excepto Monterrey.

De los pueblos, en su recorrido, se expresa así: “El pueblo da tristeza, casas muy carcomidas y despintadas; dos o tres comercios. ¿De qué podrán vivir? ¿Qué ánimo pueden tener los habitantes? ¿A qué inmensa distancia tendrán su escuela?” (p. 87).

Origina el desempleo en la ciudad y la explotación (10 horas de trabajo) de los obreros por los dueños de flotillas de taxis, por los empresarios, por los dueños de fábricas y por las transnacionales refresqueras que hinchan su capital con “Órdenes insistentes: ¡beba!, ¡compre!, ¡trague! Grandes carteles de transnacionales refresqueras, dispuesta a inundar las gargantas de la nación con toda clase de falaces y asquerosas dulzuras” (p. 97).

Sus personajes reflejan la realidad de la capital y del país: son trabajadores, pero no encuentran empleo, o si hay, está mal remunerado. Nora, la actriz, y Gilberto, el administrador de empresas, deciden irse a trabajar a Monterrey, ciudad próspera en esa etapa del país, donde encuentran fuentes de trabajo. El chofer representa el pueblo trabajador y noble, y su auto destartado —compuesto con piezas del deshuesadero— son consecuencia del desempleo en la ciudad, de la pobreza y de la corrupción del régimen. Él, en lugar de ser explotado, prefiere comprar su auto, placas, y trabajar como taxista, libre y sin patrón.

Por la situación de pobreza del país y por la corrupción del PRI, los viajeros del taxi rechazan al joven Lic. Ramón, representante de esa estirpe que, como sus correligionarios, posee “facciones de lobo suavizadas por el pelo claro, bien largo hasta los hombros” (p. 19). Actúa lisonjero y sumiso ante el candidato y sus superiores, para escalar peldaños políticos. Pero, autoritario y prepotente —tono oficial y tranquilo— con ellos, al inicio del viaje, después con los humildes policías y agentes de tránsito; avaro porque se rehúsa a pagar lo justo del viaje, a pesar de que el partido le paga gastos de campaña. Defiende a su partido de los ataques y agresiones: “el Partido sirve como escape para chistes y agresiones en que se le culpa de todo. ¿Pero quién ha llevado adelante a México?” (p. 80).

Todos se burlan de él cuando les invita las cervezas: “—Qué generoso está el PRI —dice Nora—. Después va a pedirnos que votemos” (p. 105). Además se pitorrean de la forma en que el PRI obtiene los votos, para ganar, pues hacen votar a los vivos y muertos, cuando pasan frente a un panteón, “alcanzan a leer en la barda una invitación enorme para muertos y vivos: VOTE ASÍ (en el panteón) O POR EL PRI” (p. 92).

Y de él se mofan en dos momentos. Uno, cuando los envuelve una nube de borregos, balantes, y la barrera de animales no reacciona, entonces Nora le dice: “—Ramoncito, aproveche: dígales un discurso” (p. 58). Y la otra, cuando

Leocadia, ya mareada por el mezcal, le expresa su verdad: “—Ora diputadito. Tú también toma mezcal. —No soy diputado, señora. Ojalá. —O lambegüevos o lo que seas, no le hace. No te enojas, lo digo con cariño: lambegüevitos —y se ríe desproporcionadamente. Ahora sí se nota que Leocadia está borracha” (p. 115).

Continuando con su crítica acérrima al sistema político del PRI, veamos dos censuras más del novelista acerca de la política cultural, durante el periodo priista. Una, Carballido, por medio de su personaje Nora revela la realidad de las actrices para obtener un papel y destacar en televisión: “Es tan difícil en México. Nadie aprecia el talento. Que si los compadrazgos, que si la camita, que si debe sobajarse” (p. 44).

Y dos, Carballido, en su diálogo con los asistentes a la UAM-Azcapotzalco, se expresa así del presidente de ese periodo (José López Portillo 1976-1982) y de su hermana, la Secretaria de Cultura (Margarita López Portillo):

Yo pienso que aquí se hacen las cosas peor que en otras partes. Pienso que la cultura estatal está muy mal manejada, porque le ponen funcionarios que no son funcionarios profesionales. [...] aquí son especialmente ineptos, por un vicio nacional atroz que se llama nepotismo. Ya vio cómo sufrimos a esta vieja destructiva, la hermana del presidente pasado, que incluso es culpable del incendio de la Cineteca y que no es sólo una mujer profundamente deshonesto y criminal, sino que además era una bestia. Porque es hermana del presidente la dejan que eche a perder las actividades teatrales, cinematográficas, la radio y la televisión.⁸

Para terminar, Carballido nos enseña que los viajes son aprendizajes, superación de dificultades y cambios de nuestra actitud ante la vida, como sucede con los viajeros de este auto. Nos muestra que el chofer o guía es el anfitrión y el coche, su casa, en el cual él crea una atmósfera cordial, solidaria, y elige la ruta de la vida más eficaz, evitando los peligros, para llegar a su meta o destino. Él promueve, entre bromas, alburas, la presentación de cada viajero, la confianza y solidaridad; y su hogar se transforma en un nido de amor, donde Nora halla a Gilberto, él a Chela y ésta lo ubica para que él deje vivir a su hermana con su novio.

Esta casa rodante del amor, no sólo aborda la relación de parejas maduras, sino también su crítica acérrima al régimen del PRI de esa época, porque ha llevado al país a la miseria, porque no ha creado fuentes de trabajo, porque se

⁸ Carballido, Emilio, *Confrontaciones*, p. 16.

ha aliado a la industria refresquera y alimentaria transnacional para fomentar su consumo, la desnutrición y enfermedades de la población, porque ha fomentado la corrupción en todos los estratos del poder, porque para ganar en las elecciones hace votar a los muertos, porque se ha robado nuestra riqueza y nos ha dejado en piltrafas.

También proporciona enseñanzas de vida: cada quien debe buscar su pareja, sin importar edad o estrato social. Además, la sabiduría de la anciana Leocadia nos orienta acerca de la inutilidad de la rapidez por llegar a un lado, de preocuparnos por cosas innecesarias, de la falsa arrogancia de sentirnos importantes, como Nora la actriz o el Lic. Ramón, de apoyar a la familia mientras tengamos fuerzas y salud, de que nadie es indispensable, porque al final todos nos vamos de esta vida.

Comencé con la anécdota de la pareja en el tren que ahora vinculo con los pasajeros del taxi "YA BAS". El taxi llega por la noche a Saltillo con sus tripulantes dormidos y se detiene a la orilla de la carretera despoblada. Chela desciende a orinar. Se detiene tras unos matorrales, se agacha, se sube la falda y se baja la pantaleta. Sólo se oye el chorro dorado que surge por el ojo divino de párpados húmedos, rosáceos, y ralas pestañas negras, mientras ve en la lejanía la luz pequeña, lánguida, que brota de los faros del tren. Termina de crear su pequeño arroyuelo, se levanta, se ajusta las bragas y falda.

No sospecha que Damián la mira con deseo, se le acerca, "qué diera por haber sido los ojos de ese matorral", le insiste para que no suba al coche y se quede allí con él y las estrellas. Ante la insistencia de su cuerpo y la noche, de Eros y Afrodita, la convence. Él coloca la chamarra sobre el lecho de yerba. Ella, para evitar que el otro rompa su prenda nueva, se la quita, como Lisístrata, con lentitud y meneo de serpiente, incrementa su deseo y se precipita en el tálamo ancestral. Después, para no parecerle indiscreto, lector, efectuaron el juego que tú esperabas y que todos jugamos.

Fuentes

Aristóteles, *La Poética* (trad. José García Baca y presentación de Emilio Carballido), México: Editores Unidos Mexicanos, 1985.

Biedermann, Hans, *Diccionario de símbolos*, Madrid: Paidós, 2004.

Carballido, Emilio, *La caja vacía*, México: FCE, 1977.

Carballido, Emilio, *El tren que corría*, México: FCE, 1984.

Carballido, Emilio, *Confrontaciones*, México: UAM-Azcapotzalco, 1987.

Castro, José Alberto, "La zona intermedia de Carballido", en *Los libros tienen la palabra*, 1991, p. 10.

- Cirlot, Juan E., *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela, 2002.
- Cooper, J. C., *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Merlín, Socorro y Héctor Herrera, *Emilio Carballido*, México: IVEC, 2018.
- Peralta, Braulio, "Emilio Carballido: La vida como diálogo". *Revista de la Universidad de México*. Agosto 2011. Consultado el 25 marzo 2020. <<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles-files/8ea38f35-7502-47cd-83a6-88df07da658d>>.

La suave patria: un crisol del nacionalismo cultural mexicano

TOMÁS BERNAL ALANÍS | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

El objetivo de este artículo es mostrar que “La Suave Patria” (1921) es un poema que establece puntos de contacto entre el pasado y el presente. Es un mundo poético utilizado por el Estado para construir y difundir el nacionalismo cultural en el México posrevolucionario.

Abstract

This article pretends to show that “La suave Patria” (1921) it’s a poem that establishes the points of contact between past and present. It’s a poetic world used by the state to built and spread the cultural nationalism of the postrevolutionary Mexico.

Palabras clave: nacionalismo, *Suave patria*, México posrevolucionario, Estado.

Keys words: nationalism, *Suave patria*, postrevolutionary Mexico, State.

Para citar este artículo: Bernal Alanís, Tomás, “La suave patria: un crisol del nacionalismo cultural mexicano”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm 56, semestre I, enero-junio de 2021, UAM Azcapotzalco, pp. 239-251.

La forma del poema, en otras palabras, resulta crucial para el poder que tiene la poesía de realizar eso que le da y siempre le dará certidumbre como tal: el poder de persuadir a esa parte vulnerable de nuestra conciencia de su bondad, a pesar de la evidencia de maldad a todo su alrededor; el poder de recordarnos que somos cazadores y recolectores de valores, que nuestras mismas soledades y congojas son dignas de certidumbre, en tanto que son, también, una prenda de nuestro verdadero ser humano.

Seamus Heaney, *Certidumbre en la Poesía* (1995)

I Introducción

En el devenir del proceso del Estado-Nación concurren muchos elementos para conformar las comunidades imaginadas a las cuales hacía referencia Benedict Anderson¹. Entre estos elementos fundamentales se expresan los espacios geográficos y las manifestaciones culturales que representan el espíritu del pueblo que conforma parte de ese imaginario social, como expresión de fuerzas que a lo largo del tiempo delimitan parte de ese rostro nacional con el cual nos identificamos.

En el caso de México, su historia está compartida de estas tradiciones y rupturas que nos llevan por los caminos de la creación estética como un proceso inabarcable de las múltiples manifestaciones que se dan a lo largo y ancho del territorio nacional. Un territorio que se ha consolidado como un recipiente de barro que contiene las distintas aguas del río mexicano que han recorrido los veneros profundos de su historia.

Uno de estos manantiales es la expresión poética de aquellos juglares que se atrevieron a recorrer el paisaje mexicano para pintar el “alma nacional” como un componente esencial de la historia patria y del nacionalismo. En estas pinturas elaboradas con la riqueza de la lengua española y la gran herencia del pasado indígena se establecieron las voces que dieron aliento y vida a un nuevo concepto: el nacionalismo.

Una de las primeras condiciones para hablar sobre la nación, y por lo tanto del nacionalismo, es la conferencia que dictó el pensador francés Ernest Renán en 1882, con el sugestivo título de: *¿Qué es una nación?*, bajo los embates de la guerra franco-prusiana, entre dos naciones. Francia y Alemania.

¹ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Renán establece una serie de principios que dan vida al sentimiento de nación. Y en su periplo explicativo menciona entre otros: el territorio, la historia, la moral, las costumbres, una voluntad de ser, entre otros importantes factores que han recorrido la historia de un pueblo en el tiempo y el espacio, y por ello define a la nación como:

Una nación es un alma, un principio espiritual. La Nación, como el individuo, es la consecuencia de un largo pasado de esfuerzos, de sacrificios y de desvelos. El culto a los antepasados es el más legítimo de todos; los antepasados nos han hecho lo que somos. Un pasado heroico, grandes hombres, la gloria; he aquí el capital social sobre el cual se asienta una idea nacional. Tener glorias comunes en el pasado, una voluntad común en el presente, haber hecho grandes cosas juntas, querer hacerlas todavía, he aquí las condiciones esenciales para ser un pueblo.²

Con estas ideas, en este trabajo, proponemos acercarnos a la figura de Ramón López Velarde (1888-1921), como un poeta fundamental para la creación de un nacionalismo literario en la República de las letras mexicanas de principios del siglo xx.

II

La aurora del siglo xx mexicano

El tiempo mexicano de finales del siglo xix se debatía entre la modernidad y la fe inconmensurable puestas en el orden y en el progreso como dádivas del mundo occidental. La figura señorial del presidente y dictador Porfirio Díaz engalanaban el tiempo de espera entre el viejo y el nuevo siglo.

Las viejas rencillas entre liberales y conservadores durante gran parte del siglo xix, establecieron las estaciones culturales de unas generaciones ávidas por la estabilidad política, el crecimiento económico y el reconocimiento internacional. Todas ellas abocadas a encontrar los rituales necesarios en el espacio cívico y religioso para conformar las fechas festivas de un país en busca de su expresión e identidad nacional.

Muchas de estas herencias entraron a los calendarios, a los almanaques y a los libros de historia como una forma inexorable de crear un concepto de patria, nación e historia. La historia se convirtió en una apuesta, que no podía esperar, para consolidar una historia nacional, divulgada y aceptada en un

² Ernest Renán, *Qué es una nación?* Madrid: Alianza Editorial, 1987, pp. 82-83.

territorio cada vez más centralizado y controlado por el estado mexicano. La cultura y el nacionalismo se abrazaban para disponer la entrada de México al concierto de las naciones:

La estetización de la política era uno de los pilares fundamentales sobre los que se apoyaba este tipo de gobierno y otro de ellos lo constituía la sacralización de la nación, convertida en nueva deidad secular susceptible de recibir los sacrificios humanos de los tiempos modernos, las conmemoraciones nacionales se presentan como un lugar privilegiado desde el que analizar la presencia y la articulación de la cultura política cesarista en los años finales del Porfiriato.³

En el esquema de interpretación elaborado por Octavio Paz,⁴ entre la tradición y de la ruptura, la cultura mexicana se subsume en una lucha incesante de contrarios por encontrar la identidad del ser y el de representar la esencia de la poética mexicana en el tiempo. Es en esa búsqueda donde las letras mexicanas encuentran su máxima expresión como referentes de la realidad nacional.

Son compases de espera, en esa relación complementaria entre la cultura y la política donde encontramos la expresión de ese nacionalismo que se va consolidando como una parte inherente a la historia, a la política y al acontecer de la vida cotidiana de la población mexicana. Espera que es definida de forma elegante y absoluta por la escritora Andrea Köhler:

Cierto que la poesía siempre se mueve cerca de la frontera del trance, que dicta a los sueños diurnos la letra de sus imágenes. Pero únicamente en los intersticios entre sueño y vigilia, donde la anestesia de la conciencia ya no rige, pero tampoco la razón, entrega lo soñado su valor metafórico.⁵

La nación y el nacionalismo se convierten en metáforas y representaciones culturales apoyadas desde el Estado y difundidas por los mecanismos que tiene el gobierno para transformarlas en información homogénea que construya lazos de identidad entre la población, por lo menos, para compartir referentes patrióticos: fechas, héroes, batallas, discursos, representaciones, imágenes,

³ Lara Campos Pérez, *Ave, oh, Porfirio! Conmemoraciones, cesarismo y modernidad al final del Porfiriato (1900-1911)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018. p. 3.

⁴ Para mayor información véase Octavio Paz, *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica, 2015.

⁵ Andrea Köhler, *El tiempo regalado. Un ensayo sobre la espera*, Barcelona: Libros del Asteroide, 2018, pp. 73-74

palabras, ideas, paisajes, entre otros factores, que identifiquen lo nacional, como un crisol de situaciones y posibilidades que son posibles de compartir.

Los vientos del cambio soplaban por todo el paisaje mexicano. Los campos y las ciudades eran testigos de los rumores de levantamientos sociales en contra del otrora poderoso militar Porfirio Díaz. En estas aguas turbulentas, los cambios se darán como posibilidades de cambio en la vida de los mexicanos.

Esta imprevisibilidad histórica –que ahoga los designios voluntarios de los seres humanos– aparece en la escena de la tragicomedia mexicana, como algo que no se hereda ni se planea directamente. La historia es una incesante caja de pandora que nos sorprende continuamente con lo inesperado, y a veces, lo poco pensado de un cambio social. Como lo ha descrito magistralmente la filósofa Hannah Arendt:

Sea como sea, al decir que ningún testamento nos legó nuestra herencia, el poeta alude al anonimato del tesoro perdido. El testamento, cuando dice al heredero lo que le pertenecerá por derecho, entrega las posesiones del pasado a un futuro. Sin testamento o, para sortear la metáfora, sin tradición –que selecciona y denomina, que transmite y preserva, que indica donde están los tesoros y cuál es su valor–, parece que no existe una continuidad voluntaria en el tiempo y, por tanto, hablando en términos humanos, ni pasado ni futuro: sólo el cambio eterno del mundo y del ciclo biológico de las criatura que en él viven.⁶

Y así los movimientos culturales son un crisol, un sincretismo entre el pasado, el presente y el futuro, para construir una tradición pero también para edificar la modernidad. Esos sueños del pasado que se convierten en realidades del presente para establecer las normas que van mostrando las líneas hegemónicas de una visión de la cultura sobre otras posibilidades.

III

La Patria y la pasión cultural

La transición del antiguo régimen a la revolución vino a configurar un nuevo mapa cultural del Estado mexicano. La apertura de los campos culturales y sociales movilizaron al Estado para tratar de construir un programa de gobierno que integrara a todos aquellos sectores sociales –obreros, campesino, indígenas, entre otros– que habían sido excluidos por la elite porfiriana.

⁶ Hannah Arendt, *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, México: Austral, 2020. p. 16.

Los vientos revolucionarios transformaron hasta cierto punto las viejas ideas evolucionistas, positivistas, racistas en una nueva propuesta de un mestizaje más incluyente, por lo menos en el discurso o en los planes y programas revolucionarios de las distintas facciones militares que participaban en la guerra civil de 1910.

La patria se forjó con las luchas y con la sangre de una población ávida de cambios. El sentimiento de pertenencia a un pasado, simbolizaba la esperanza de un mejor mañana. Los ancestrales reclamos revolucionarios –reparto de tierras, procesos de elección democrática, programas de salud y educación, entre muchos otros– impulsaron los cambios dentro del rostro de un país que pasaba de un mundo rural a un mundo urbano.

La lucha violenta y fraticida tuvo su esplendor en términos militares en los años de 1912 a 1915, donde muchas batallas fueron definiendo el rumbo de la misma revolución mexicana. La vida cotidiana fue trastocada por una violencia revolucionaria que transformó la apacibilidad de la provincia en un estado de anarquía, incertidumbre y miedo que ensombreció la vida de la población mexicana.

Las viejas formas de vida y pensar fueron siendo sustituidas por nuevas realidades. Tanto en el campo como en la ciudad se vivió la revolución como un viento que arrastró propiedades, sembró odios y descontentos, desplazó poblaciones a otros espacios y otras formas de producción. En este ambiente se hizo necesaria la intervención de un Estado más fuerte y de la necesidad de que los caudillos militares tuvieron que imponer sus planes y programas sobre sus enemigos políticos.

Las ideas fueron desplazando poco a poco las balas como medios para reorganizar un país destruido y atomizado por intereses personales y de grupo. Aquella memorable pieza de Martín Luis Guzmán: *La fiesta de las balas* es superada por el deseo inquebrantable de construir un nuevo país, de forjar patria. Como lo estableció el antropólogo Manuel Gamio en 1916:

Y esa pugna que por crear patria y nacionalidad se ha sostenido por más de un siglo, constituye en el fondo la explicación capital de nuestras contiendas civiles. Toca hoy a los revolucionarios de México empuñar el mazo y ceñir el mandil del forjador para hacer que surja del yunque milagroso la nueva patria hecha de hierro y de bronce confundidos.⁷

⁷ Manuel Gamio, *Forjando Patria*, México: Porrúa, 1982. p. 6.

Las turbias aguas revolucionarias poco a poco se irían asentando a su nivel para construir un paisaje en movimiento que fuera adecuado para transformar el país en un proyecto de nación donde los distintos actores políticos encontrarán un espacio adecuado para intervenir e integrarse al sueño de una modernidad mexicana basada en el trabajo, la educación y la industrialización como emblemas de ese México moderno y cosmopolita.

Es a partir de 1917 con la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, cuando realmente hay un quiebre en el discurso y la práctica revolucionaria por generar muchos espacios en el ámbito de la vida nacional para dar respuesta a las demandas revolucionarias. Aunque también siguen las disputas por el poder y los levantamientos militares, en variadas versiones, siguen siendo una dolorosa e inevitable realidad del México posrevolucionario. Como lo mencionó en su momento el gran polemista Francisco Bulnes:

La nación cansada de ensueños, de desgracias, de saltimbanqueo político, de películas de penitenciaría, de gorjeos democráticos con perfume de lepra, de miseria de muladar, de triunfo de los inmortales principios, quiso descansar aun cuando fuera sobre el duro suelo de una autocracia, con tal de obtener tranquilidad de vientre y tranquilidad de espíritu.⁸

Entonces la revolución mexicana nos sirvió para voltear a nosotros mismos y a nuestras circunstancias, saber que existíamos por nosotros mismos y nuestro pasado. El tiempo mexicano era circular y a la vez lineal. Las voces del pasado resonaban en los espacios del presente para notificarnos que éramos continuidad más que ruptura.

Los viejos problemas nacionales seguían en el escenario mexicano y que para buscar soluciones teníamos que voltear al pasado, invocar a los viejos dioses de nuestro cementerio nacional. Como nación teníamos que reconocernos en las aguas de la historia. Como narcisos teníamos ante nosotros el espejo de las aguas para ver el verdadero rostro del pueblo mexicano.

Y como escribió el polifacético hombre de letras, Alfonso Reyes sobre nuestra condición histórica de redescubrimiento como pueblo y como cultura, en ese extraordinario ensayo de 1930, *México en una nuez*:

Aquella efervescencia, aquel entusiasmo por lo nacional que ya señalamos, tuvo por causa, además de lo que llevamos dicho, el bloqueo práctico a que México se vio

⁸ Francisco Bulnes, *Los grandes problemas de México*, México: Ediciones de "El Universal", 1927, p. 57.

sometido durante la Guerra Europea, por no haber podido, en mala hora, definir su actitud, ocupado como estaba en la solución de sus propias luchas intestinas. Entonces hubo que sacarlo todo de la propia sustancia, y entonces el país se dio cuenta de sus grandes posibilidades genuinas. Fue como descubrir otra vez el patrimonio ya olvidado; como desenterrar el oro escondido de los aztecas, ¡aquella sugestiva fábula!; De suerte que todo eso teníamos en casa, y no lo sabíamos? Pero ¿habremos sabido de veras aprovechar nuestro tesoro?⁹

En este ambiente de relativa paz, donde la revolución mexicana encauzara su victoria por el camino de la reconstrucción nacional –período que enmarca aproximadamente el período 1920-1940–, México transitará por una senda llena de proyectos e instituciones que harán de ella, lo que algún autor llamo: el “laboratorio de la revolución”.

En este breve espacio de una década: 1910-1920, México se forjará un nuevo rostro y del cual el poeta zacatecano Ramón López Velarde será un artifice más para edificar el nacionalismo literario del México posrevolucionario. Con su obra poética logrará remarcar el diapasón del tiempo poético mexicano entre: la tradición y la modernidad, la provincia y la ciudad, el pasado y el presente, en fin, el mundo de ayer resonando en el mundo de hoy.

La figura de Ramón López Velarde, es un elemento más en la cocina poética de ese menú llamado: el nacionalismo mexicano. Un crisol de ingredientes que sazonó el nacionalismo y al arte posrevolucionario para enriquecer la cultura mexicana en sus múltiples manifestaciones estéticas de las bellas artes.

IV

La letra y La Suave Patria

El México posrevolucionario es un inmenso mosaico de expresiones históricas y culturales. Su proceso de homogeneización, y por lo tanto, inminente proceso de centralización y ubicación en el ombligo del mundo, según Gutierre Tibón, Tenochtitlan-Nueva España-Ciudad de México, tríada inmemorial en el tiempo y el espacio como dimensiones de la conciencia histórica y la identidad nacional. Dónde se forjó el México moderno, cosmopolita y civilizado, en el cual, nos reconocemos como herederos de un grandioso y glorioso pasado.

La revolución mexicana fue un termómetro de las expresiones regionales que manifestaron su existencia al interior del país, desde la misma provincia,

⁹ Alfonso Reyes, *México. T. 1*, México: Fondo de Cultura Económica/Tecnológico de Monterrey/ Fundación para las Letras Mexicanas, 2005, p. 126.

símbolo de la patria y corazón de ese México profundo negado pero existente. Esa riqueza cultural, espiritual y material, es la expresión decantada en y sobre el tiempo, como aguas cristalinas que recorren el territorio nacional, de ahí su trascendencia y actualidad para el México posrevolucionario, como lo afirma el historiador Alan Knight:

Hoy en día la Revolución es menos monolito –un bloque sólido de piedra– y más mosaico, una masa de pedazos y pedacitos, que, no obstante su gran complejidad, sí ostenta patrones coherentes cuando se observa desde cierta distancia, a través de los lentes correctos. Los pedazos –las tesserae del mosaico, si se quiere –pueden ser individuos, instituciones, grupos sociales, sectores económicos, facciones políticas o, en este caso, lugares geográficos. De hecho, como mencionaré, muchos individuos, instituciones, grupos y facciones están íntimamente relacionados con lugares particulares, y no pueden ser entendidos sin un sentido del lugar.¹⁰

En este paisaje de cambios y propuestas revolucionarias aparece Ramón López Velarde en la escena regional y posteriormente en una dimensión nacional. Su educación provinciana y católica le permiten querer estudiar el sacerdocio, pero los vientos revolucionarios lo llevarán por distintas partes del país. Pero termina estudiando la carrera de Derecho.

Su obra, no muy extensa, consta principalmente de poesía: *La sangre devota* (1916), *Zozobra* (1919), *La suave patria* (1921) y *El son del corazón* (1932, póstuma) y de prosa: *El minuterero* (1923) y *El don de febrero y otras prosas* (1952, póstuma).

Su poesía es de corte intimista, de un profundo sabor moral que se regodea en las costumbres y en un mundo provinciano limitado por la mentalidad de la época, pero a la vez, paradójicamente, es un entrecerrar los ojos entre el mundo del ayer y del presente. El rescate de la provincia para fortalecer el alma nacional en construcción permanente de la identidad nacional.

Pero también la vida en provincia, en los pequeños pueblos, late una vida significativa para el rostro nacional. Este interés de lo local, de la patria, ya lo había desarrollado el historiador Luis González en sus indagaciones elegantes y literarias en sus temas de la microhistoria, al afirmar:

México es particularmente proclive a la historiografía menuda. El camino natural de la ciencia histórica mexicana es localista. Los otros caminos han sido impuestos

¹⁰ Alan Knight, *La revolución cósmica. Utopías, regiones y resultados*. México 1910-1940, México: Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 49.

muchas veces por el poder, la imitación extranjerizante, la moda y la pedertería universitaria... La curiosidad histórica se dirige hacia la vida local porque está, en México, es de una riqueza inconmensurable para la emoción, el pensamiento y la moción... México es un mosaico cultural. Por lo mismo, sólo la historia local puede descubrir su verdad histórica. Por lo mismo los temas históricos locales son particularmente numerosos e interesantes. Los hay para todos los gustos.¹¹

En este consuetudinario desdén por la provincia, por las patrias chicas, la poesía de Ramón López Velarde aporta una nueva mirada hacia ellas. Y es, sin duda, el poema de *La Suave Patria*, que enmarca el pasado y el presente de un país que se debate entre la tradición y la modernidad, entre el mundo parroquial y el mundo de las metrópolis, que van a dar los fundamentos poéticos y estéticos del México posrevolucionario.

Pero también es un acercamiento a la vida cotidiana de nuestro pasado y que evoca tiempos pasados pero que a la vez son presentes en el discurrir de la población mexicana. Dicho poema ha tenido distintas interpretaciones, se ha considerado: costumbrista, decadente, nacionalista, provinciano, revolucionario, y hasta moderno. Pero en el fondo, es una composición poética que enlaza la vida cotidiana del mexicano a través de la historia y del mismo lenguaje como puntos de referencia para construir la identidad nacional.

El movimiento revolucionario permitió el reconocimiento de otros espacios geográficos y otras culturas –manifestadas en las etnias culturales– que van a ser reconocidas por un Estado mexicano posrevolucionario que inicia un proceso de reconstrucción nacional. Este momento de efervescencia cultural le tocará vivirlo, aunque sea al final de sus días, a Ramón López Velarde en estos cambios y movimientos que se daban en el campo y las ciudades por la lucha revolucionaria, como lo afirma el historiador Frederick C. Turner:

Mediante el contacto de las muchedumbres urbanas y con las personas de diversas extracciones regionales y étnicas que se hallaban en la ciudad en calidad de miembros de los ejércitos federales o de los revolucionarios, los mexicanos fueron adquiriendo una noción mucho más amplia que la que antes poseían de las bases reales de su comunidad nacional.¹²

¹¹ Luis González, "Microhistoria para Multiméxico". en *Historia Mexicana*, vol. XXI, núm. 2, México: El Colegio de México, 1971, pp. 235-236.

¹² Frederick C. Turner, *La dinámica del nacionalismo mexicano*, México, Grijalbo, 1971, p. 163.

Al término de la lucha armada revolucionaria, la pacificación y la legitimación de los triunfantes principios revolucionarios serán los anhelos buscados por los gobiernos de: Venustiano Carranza (1917-1920), Adolfo de la Huerta (1920) y por Álvaro Obregón (1920-1924), los cuales, serán fudamentados en la Constitución de 1917 y en el discurso revolucionario.

Con la creación de la Secretaría de Educación Pública en 1921, bajo las órdenes del pensador José Vasconcelos y con el pleno respaldo del gobierno obregonista, se inicia una de las etapas culturales más importantes del México emanado de la revolución. Da pie a la famosa cruzada educativa a lo largo del territorio nacional.

La inmensa labor educativa y cultural que emprende José Vasconcelos obedece a un proyecto de largo aliento que tendrá repercusiones hasta la década siguiente. No solamente es el plano educativo, sino que este proyecto lleva en sí, una serie de acciones que forjarán un nuevo rostro de México, de sus instituciones y el papel que tendrán distintos actores sociales en esta obra de redención nacional.

En este contexto, de amplitud de horizontes y propuestas culturales, el famoso poema de Ramón López Velarde aparecerá en la revista *El Maestro* en 1921, y desde su publicación se convertirá en un emblema de la ideología revolucionaria que se interesa por integrar a todos los actores sociales del país en la construcción de un México moderno, industrializado, cosmopolita y nacionalista.

En este sentido, el poema de *La Suave Patria*, se convierte en un canto de esperanza y en un medio más para buscar la llamada identidad nacional. Y como lo apunta Víctor Manuel Mendiola:

“La Suave Patria” habla de México, de la capital, de las ciudades pequeñas, de los pueblos, de la tierra, de las plazas, de las fiestas, de las costumbres y, al mismo tiempo, de la historia y de los riesgos internos y externos que acechan al país, de la sed de destrucción de las facciones políticas y del afán de dominio de la sociedad norteamericana con sus misioneros puritanos, sus políticos aprovechados y su codicia del territorio nacional.¹³

Ramón López Velarde logró una mirada microscópica exacta de nuestra riqueza natural, de la infinidad de paisajes, de las rutas de la historia patria, de los sabores y condimentos gastronómicos de la cocina mexicana, rica y

¹³ Víctor Manuel Mendiola (ed.), en Ramón López Velarde, *La Suave Patria*, México: Ediciones El Tucán de Virginia, 2013, p. 59.

variada, de esos héroes que perduran en la memoria por sus luchas y valores, entre muchos temas claros y profundos y otros insinuados y susurrador por las costumbres y la moral:

Suave Patria: tú vales por el río
De las virtudes de tu mujerío
Tus hijas atraviesan como hadas,
O destilando un invisible alcohol,
Vestidas con las redes de tu sol,
Cruzan como botellas alambradas.
Suave Patria: te amo no cual mito,
Sino por tu verdad de pan bendito,
Como a niña que se asoma por la reja
Con la blusa corrida hasta la oreja
Y la falda bajada hasta el huesito.¹⁴

En estos versos se encuentran un mundo de emociones y de sentires de la costumbre que no muere y nos da vida. De ese mundo íntimo, parroquial, que acecha al artista, lo moldea y le proporciona una cierta imagen del mundo. De ese mundo que compartió en su infancia y con su familia, y que es determinante para las visiones que tendrá el poeta, o el artista, en el futuro.

Educación sentimental que brota, se desparrama a través del lenguaje y nombra a ese mundo pasado, pero que ahora se ilumina con un presente de cambios y transformaciones. Es el mundo del ayer, de ese mundo del poeta que con la magia de las palabras nos transporta a un mundo que es nuestro, que compartimos como comunidad imaginada, como las raíces de ese nacionalismo que se vierte en la memoria y en las acciones diarias de la vida.

Es ese anhelo de unidad, de continuidad, de buscar ese ser trascendente que nos invita al festín de lo nacional. De reconocernos nosotros mismos en las aguas subterráneas que circulan en los manantiales de nuestro agreste paisaje. Y como bien lo pudo discernir el historiador Alfonso Teja Zabre:

Y López Velarde, sin llegar a la mística, tiene los anhelos espirituales y evoca el paisaje de la tierra y del alma de México, entre neblinas temblorosas de luz. Alma de nardo, voluntad intermitente, sangre y huesos de árabe español. Es decir, un criollo

¹⁴ Ramón López Velarde, *El son del corazón*, México: Conaculta/Planeta, 2002, p. 56.

completo. Con buen derecho podríamos hablar de él, como un provinciano universal, o un mexicano universal, por la sangre devota, por la zozobra muy íntima y la visión de la suave patria.¹⁵

La Suave Patria es uno de los hilos principales en el telar de la poesía mexicana. Donde se encuentran los ecos del ayer en las voces del presente. Es un grito que desgarrar el alma nacional para mostrar lo que fuimos, lo que somos y lo que podemos ser. El rescate de esa sabiduría diaria, ancestral que nos identifica en la memoria colectiva de un pueblo de una historia.

Es esa fuerza de ser, esa virtud de mostrarnos como somos, sin tapujos y falsas máscaras. No debemos olvidar nuestro pasado, ni desfigurar nuestro rostro, los ojos de la claridad nos ven diariamente y nos reconocen como tales. Es la intimidad del poeta que se proyecta a una escala mayor: lo nacional, ennoblece su acontecer poético y sus temas rodean la vida y la visión que tiene el poeta sobre sí mismo y los demás. Esta múltiple dimensionalidad es parte de los grandes poetas, como lo afirma Octavio Paz en relación a López Velarde:

Para López Velarde expresión es sinónimo de exploración interior y ambas de creación de sí mismo. No quiere decir lo que siente; quiere descubrir quién es él y qué es aquello que siente –para sentirlo más plenamente, para ser lo que es con mayor albedrío. Esa búsqueda de sí mismo desemboca en la búsqueda de “otra realidad” porque el hombre nunca es el mismo enteramente, siempre inacabado, sólo se completa cuando sale de sí y se inventa.¹⁶

Es el poema de Ramón López Velarde un ejercicio para mostrar parte de esa alma nacional que los gobiernos posrevolucionarios buscaban en la unificación de una educación homogénea, patriótica, a través del muralismo, la literatura, la música y toda expresión que respaldará su proyecto ideológico, político y cultural.

V Palabras finales

La Suave Patria es un poema complejo, de variadas y posibles lecturas e interpretaciones. En él se encuentra, en gran medida, retratados los ingredientes de la cocina histórica-literaria, con la cual, se muestra el menú de la tradición poética mexicana.

Se le considera, por algunos, un poema de inflexión entre lo tradicional y lo moderno. Es una representación dual del pasado y del presente, para conjuntar las fuerzas que se

¹⁵ Alfonso Teja Zabre, “Imágenes de México”, en *Historia Mexicana*, vol. I, núm. 3. México: El Colegio de México, 1952. p. 362.

¹⁶ Octavio Paz, *Cuadrivio*, México: Joaquín Mortíz, 1980. p. 90.

anudan en una visión nacionalista de la historia mexicana. Tal cara de Jano, nos muestra un pasado que no ha muerto y un presente que no termina de nacer.

Provincias, amores ocultos, relaciones enclaustradas, pasiones reprimidas, héroes recordados, paisajes agrestes, mitos, tiempos, soledades, espejos cotidianos, anhelos frustrados, son sólo algunos de los muchos temas que tiene un poema corto y de difícil lectura para un pueblo donde la poesía no es el pan cotidiano de nuestro acontecer y nuestros ayeres.

Bibliografía

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Arendt, Hannah. *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. México: Austral, 2018.
- Bulnes, Francisco. *Los grandes problemas de México*. México: Ediciones de "El Universal", 1927.
- Campos Pérez, Lara. *Ave, oh Porfirio! Conmemoraciones, cesarismo y modernidad al final del Porfiriato (1900-1911)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- Gamio, Manuel. *Forjando Patria*. México: Porrúa, 1982.
- González, Luis. "Microhistoria para Multiméxico", en *Historia Mexicana*. Vol. XXI, núm. 2, México: El Colegio de México, 1971.
- Knight, Alan. *La revolución cósmica. Utopías, regiones y resultados*. México, 1910-1940. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Köhler, Andrea. *El tiempo regalado. Un ensayo sobre la espera*. Barcelona: Libros del Asteroide, 2018.
- López Velarde, Ramón. *El son del corazón*. México: Conaculta/Planeta, 2002.
- López Velarde, Ramón. *La Suave Patria*. México: Ediciones El Tucán de Virginia, 2013.
- Pacheco, José Emilio. *Ramón López Velarde. La lumbre inmóvil*. México: Secretaría de Cultura/Ediciones Era, 2018.
- Paz, Octavio. *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortíz, 1980.
- _____, *La casa de la presencia. Poesía e Historia. Obras Completas I*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- _____, *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Renán, Ernest. *Qué es una Nación?* Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- Reyes, Alfonso. "México en una nuez". En *México*. Vol. 1. México: Fondo de Cultura Económica/Fundación para las Letras Mexicanas/Tecnológico de Monterrey, 2005.
- Rocker, Rudolf. *Nacionalismo y Cultura*. México: Alebrije/Reconstruir, 1986.
- Teja Zabre, Alfonso. "Imágenes de México", en *Historia Mexicana*. Vol. I, núm. 3. México: El Colegio de México, 1952.
- Turner, Frederick C. *La dinámica del nacionalismo mexicano*. México: Grijalbo, 1971.